



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES DA CENA

GABRIEL GOMES CARDOSO

**CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO
ESPETÁCULO M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS
CORPÓREA**

Goiânia

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Gabriel Gomes Cardoso

3. Título do trabalho

CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO:
PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS CORPÓREA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Gomes Cardoso, Usuário Externo**, em 11/09/2025, às 08:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5028891** e o código CRC **C51997CB**.

GABRIEL GOMES CARDOSO

**CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO
ESPETÁCULO M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS
CORPÓREA**

Dissertação apresentada à Banca examinadora do Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago.

Goiânia

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

CARDOSO , GABRIEL GOMES
CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM
DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E
MÍMESIS CORPÓREA [manuscrito] / GABRIEL GOMES CARDOSO .
2024.
CCL XVI, 266 f.

Orientador: Prof. Dr. SAULO GERMANO SALES DALLAGO.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em
Artes da Cena, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. PARTITURA CORPORAL. 2. MÍMESIS CORPÓREA. 3.
DRAMATURGIA . 4. ESCRITA DE SI . 5. DANÇA DO EU . I.
DALLAGO, SAULO GERMANO SALES, orient. II. Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 38 da sessão de Defesa de Dissertação de Gabriel Gomes Cardoso, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos cinco dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das dez horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS CORPÓREA", da autoria de Gabriel Gomes Cardoso. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago [PPG AC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Clarice da Silva Costa [PPG AC EMAC-UFG] e Raquel Scotti Hirson [UNICAMP.] Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Saulo Germano Sales Dallago, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos cinco dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Scotti Hirson, Usuário Externo**, em 10/12/2024, às 14:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clarice Da Silva Costa, Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Germano Sales Dallago, Professor do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5028887** e o código CRC **72E3C146**.

Referência: Processo nº 23070.055513/2024-13

SEI nº 5028887

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Claricinda Gomes Cardoso e Sebastião Francisco Cardoso e, aos meus queridos irmãos Leosvaldo Cardoso, Isaias Cardoso e Sara Cardoso. Aos meus lindos sobrinhos Arthur Araújo, Sebastian Gomes, Lorenzo Araújo e Agnes Gomes. Também dedico ao meu nobre orientador Saulo Dallago, que em muitos momentos me impediu de surtar. Ao meu grupo Cena Coletiva e a todos os atores e atrizes que já passaram pelos processos do *M(eu) Infinito*.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por me mostrar que a existência é o maior presente concedido.

À minha família, que sempre me apoiou incondicionalmente.

À Ingrid Rabelo, Gustavo Rafael, Samy Almeida e Patricia Alexandre, por todo carinho.

À Raquel Scotti Hirson, por toda generosidade.

À Ilmara Damasceno e à Matula Cênica, pela disponibilidade.

Ao meu orientador Saulo Germano Sales Dallago, por todo apoio, atenção e amparo.

RESUMO

Esta pesquisa explora o processo de montagem do espetáculo *M(eu) Infinito*, desde o seu surgimento em 2016, quando o pesquisador era graduando em Artes Cênicas na UFG e instrutor de teatro no SESC Anápolis até os anos seguintes. O foco inicial foi na partitura corporal com base nos escritos de François Delsarte e do exercício com o tambor, aprendido na oficina “Ser tão energético”, ministrada por Thardelly Lima, para construir a primeira versão do espetáculo. Para as versões de 2018 e 2021 da peça, elenco e provocador se debruçaram também sobre procedimentos da mimesis corpórea, oriunda do Lume Teatro (UNICAMP), na utilização de imagens impressas como referências poéticas e criativas na investigação corporal dos atuentes. Esta pesquisa, então, denomina-se “Partitura corporal e mimesis corpórea de caminhos criativos” porque foi no percurso da investigação de ambas que o elenco construiu e alicerçou os solos que compõem o todo do espetáculo. A dramaturgia também desempenhou um papel importante, permitindo que os atores criassem um texto autoral baseado nas experiências do próprio eu. A criação dessa dramaturgia se deu na escrita de si através da prática da escrita no fluxo da consciência, abrindo a discussão e a reflexão se esses escritos são autobiográficos ou autoficções, mas sem a intenção de trancá-los dentro de uma única nomenclatura definidora. Outra importante discussão debatida são as estruturas que constituem e ditam uma dramaturgia, e como percebo o texto de *M(eu) Infinito* diante desses elementos constitutivos do drama. Contudo, o foco central desta dissertação é compreender as lacunas que surgiram no decorrer da criação e estruturação do espetáculo, e o impacto da partitura corporal e mimesis corpórea no trabalho e no desenvolvimento da dança do eu dos atuentes. Esta abordagem qualitativa é composta por relatos de experiências e diários de bordo do provocador e autor da pesquisa, além da pesquisa bibliográfica e de material cedido por participantes dos processos de 2018 e 2021. Natural de Anápolis (GO), o autor faz uma breve contextualização histórica da cena teatral na cidade.

Palavras-chave: Partitura Corporal, Mimesis Corpórea, Dramaturgia, Escrita de Si, Dança do Eu.

ABSTRACT

This research explores the process of putting together the show M(eu) Infinito, from its appearance in 2016, when the researcher was a graduate student in Performing Arts at UFG and a Theater instructor at SESC, until the following years. The initial focus was on the body score based on the writings of François Delsarte and the drum exercise, learned in the “Ser so energetic” workshop taught by Thardelly Lima, to build the first version of the show. For the 2018 and 2021 versions of the play, the cast and provocateur also focused on the procedures of corporeal mimesis, originating from the Lume group (UNICAMP), in the use of printed images as poetic and creative references in the body investigation of the actors. This research is then called corporal partition and corporal mimesis of creative paths, as it was during the investigation of both that the original cast laid the foundation for the solos that make up the whole of the show. Dramaturgy also played an important role, allowing actors to create an authorial text based on their own experiences. The creation of this dramaturgy took place in self-writing through the practice of writing in the stream of consciousness, opening the discussion and reflection on whether these writings are autobiographical or autofiction, but without the intention of locking them within a single defining nomenclature. Another important discussion discussed is the structures that constitute and dictate a dramaturgy, and how I perceive the text of M(eu) Infinito in light of these constituent elements of the drama. However, the central focus of this dissertation is to understand the gaps that emerged during the creation and structuring of the show, and the impact of the corporal score and corporeal mimesis on the work and development of the dance of the performers' self. This qualitative approach, in addition to bibliographical research, is made up of experience reports and logbooks of the provocateur and author of the research, as well as material provided by participants in the 2018 and 2021 processes.

Keywords: Corporal Score, Corporeal Mimesis, Dramaturgy, Writing of the Self, Dance of the Self.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 16 |
| 1 GÊNESE | 21 |
| 1.1 In Loco | 21 |
| 1.2 Da ideia ao vazio | 37 |
| 2 O INÍCIO DO PROCESSO | 42 |
| 2.1 O coletivo | 42 |
| 2.2 A primeira pesquisa | 45 |
| 2.3 Os exercícios | 51 |
| 2.4 Por que partitura corporal? | 63 |
| 2.5 A primeira estreia | 71 |
| 2.6 Por que mimesis corpórea? | 74 |
| 3 ESCRITA DE SI | 83 |
| 3.1 Ponto de partida (breve vivência com a dramaturgia) | 84 |
| 3.2 Como escrever? | 89 |
| 3.3 A escrita de si | 104 |
| 3.4 Cardápio dramático | 120 |
| 4 CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS CORPÓREA | 137 |
| 4.1 Trilhando nosso caminho com a partitura corporal | 137 |
| 4.2 Descobrimos nosso caminho na mimesis corpórea | 163 |
| 4.3 Os caminhos se cruzam em nossa dança do eu | 180 |
| 4.4 Desenhando o M(eu) Infinito | 194 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E INICIAIS | 198 |
| 6 REFERÊNCIAS | 203 |
| 6.1 Referências complementares | 210 |
| 7 ANEXOS | 212 |
| Anexo A – Entrevista com Raina Pires | 212 |
| Anexo B – Entrevista com Lilian Martins | 220 |
| Anexo C - Cena Coletiva em curso com Raquel Scotti Hirson | 227 |
| Anexo D - Cardápio Dramático | 230 |

LISTA DE FIGURAS

Fotografias ao longo do corpo do texto

| | |
|--|-------|
| Anápolis em meados de 1935. Estação Ferroviária..... | p 22 |
| Programa da IX Mostra de Teatro de Anápolis, 1991 | p 26 |
| Fotografia do texto escrito por Tauny Mendes para IX Mostra de Teatro 1991 ... | p 27 |
| Folder e programação da XI Mostra de Teatro de Anápolis 1994 | p 28 |
| Folder e programação da XIV Mostra de Teatro de Anápolis 1997 | p 29 |
| Folder e programação da XV Mostra de Teatro de Anápolis 1998 | p 30 |
| Calendário de Eventos da Cidade de Anápolis em 1999 | p 31 |
| Fotografias de ensaio da peça “Invasão”, com Jessica Karla e Eduardo Rosário. Gabriel Cardoso e Eduadro Rosario em cena com a peça “Invasão” | 32 |
| Gabriel Cardoso e Augusto Boal | p 33 |
| Folder do espetáculo “Santana das Antas”..... | p 33 |
| Fotografias da apresentação “Santana das Antas” e elenco | p 34 |
| Folder da programação da Mostra Sesc de teatro | p 65 |
| Fotografia de François Delsarte | p 68 |
| Folder do espetáculo M(eu) Infinito..... | p 72 |
| Elenco em cena enquanto espera o público entrar no auditório (2016)..... | p 73 |
| Elenco do M(eu) Infinito em cena..... | p 74 |
| Folder do curso de fevereiro Lume | p 75 |
| Fotografia de Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Melo | p 78 |
| Edição fotográfica com todos os integrantes do Lume | p 79 |
| Folder do Auto de Natal 2014 “OS fantasmas de Scrooge” | p 85 |
| Imagem do livro Dramaturgia Negra | p 96 |
| Imagem do livro Dramaturgia Negra | p 97 |
| Imagens de <i>e-mails</i> | p 100 |
| Imagem do meu diário de bordo 2016 | p 132 |
| Imagem do meu diário de bordo 2016 | p 133 |
| Imagem do texto M(eu) Infinito 2021 | p 134 |
| Imagem do texto M(eu) Infinito 2021 | p 135 |
| Fotografia do elenco em cena no espetáculo M(eu) Infinito | p 140 |
| Imagem do meu diário de bordo 2018 | p 141 |

| | |
|--|--------------|
| Imagem de um quadro retirada do livro de Matteo Bonfitto | p 142 |
| Imagem retirada do livro de Matteo Bonfitto | p 143 |
| Folder do espetáculo M(eu) Infinito 2018 | p 147 |
| Fotografia, elenco em cena no espetáculo M(eu) Infinito 2018 | p 147 |
| Fotografias do elenco retomando o processo em 2019 | p 148 |
| Fotografias do elenco retomando o processo em 2019 | p 149 |
| Fotografias do elenco retomando o processo em 2019 | p 150 |
| Calendário de ensaios de 2021 | p 151 |
| Calendário de ensaios de 2021 | p 152 |
| Imagem do caderno de anotações de 2021 | p 153 |
| Fotografias do elenco em processo de trabalho 2021 | p 154 |
| Fotografias do elenco em processo de trabalho 2021 | p 155 |
| Fotografias elenco em processo de trabalho 2021 | p 156 |
| Fotografia como registro da partitura corporal de Gabriel Cardoso..... | p 160 |
| Gabriel Cardoso em cena | p 160 |
| Fotografia como registro da partitura corporal de Rainan Pires | p 161 |
| Rainan Pires em cena | p 161 |
| Fotografia como registro da partitura corporal de Lilian Martins | p 162 |
| Lilian Martins em cena | p 162 |
| Atores com os seus objetos em cena na versão de 2018 | p 172 |
| Fotografia com as imagens de Lilian Martins | p 178 |
| Fotografia com as imagens de Rainan Pires | p 178 |
| Fotografia com as imagens de D.R | p 179 |
| Fotografia com as imagens de Gabriel Cardoso | p 179 |
| Fotografias em que Gabriel Cardoso cria uma sequência com as partituras corporais | p 182 |
| Fotografias em que Gabriel Cardoso cria uma sequência com as partituras corporais | p 183 |
| Fotografias selecionadas por Gabriel Cardoso da relação com a mimesis corpórea | p 187 |
| Fotografias selecionadas por Gabriel Cardoso da relação com a mimesis corpórea | p 188 |
| Fotografias selecionadas por Gabriel Cardoso criadas com o exercício do tambor | p 188 |

| | |
|---|--------------|
| Fotografias selecionadas por Gabriel Cardoso criadas com o exercício do tambor | p 189 |
| Composição da cena a partir das fotografias | p 189 |
| Composição da cena a partir das fotografias | p 190 |
| Imagem da decupagem das anotações do M(eu) Infinito de 2021 | p 192 |
| Imagem da decupagem das anotações do M(eu) Infinito de 2021 | p 193 |
| Imagens dos desenhos de cada solo dos atuantes | p 194 |
| Imagens dos desenhos de cada solo dos atuantes | p 195 |
| Fotografia da coreografia “Céu na Boca”, da Cia. Quasar, 2012 | p 195 |
| Fotografia do espetáculo M(eu) Infinito, costura de cena | p 195 |
| Fotografia do espetáculo M(eu) Infinito, costura de cena | p 196 |
| Fotografia do espetáculo M(eu) Infinito, costura de cena | p 196 |
| Fotografia do espetáculo M(eu) Infinito, costura de cena | p 196 |
| Fotografia da coreografia do M(eu) Infinito | p 197 |

LISTA DE ABREVIATURAS

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

SESC – Serviço Social do Comércio

ETA – Escola de Teatro de Anápolis

FITA - Festival Independente de Teatro de Anápolis

Garvin - Grupo Artístico Roland Vieira

Datom - Departamento Artístico Teatral Othon Motta

Gata - Grupo Artístico Teatral de Anápolis

SATAN - Sociedade Artística-Teatral de Anápolis

UFG – Universidade Federal de Goiás

FMC – Fundo Municipal de Cultura de Anápolis

INTRODUÇÃO

O espetáculo *M(eu) Infinito* nasceu da inquietação de um grupo jovem de atores que, em 2016, cursava teatro¹ no SESC Anápolis. Movidos pelo desejo de continuar a pesquisa e a montagem, submetemos um projeto ao Fundo Municipal de Cultura de Anápolis², em 2017, e sua aprovação nos permitiu dar continuidade ao processo. Nesta nova etapa, adotamos o conceito colaborativo como base, um método teatral que valoriza a participação ampla de todos os envolvidos na criação. Dessa forma, proporcionamos espaço para que os atores e atrizes compositores tivessem liberdade para criar de forma inovadora e livre.

M(eu) Infinito é o nome do espetáculo da Cena Coletiva³. Quando esse nome foi escolhido, a intenção era que traduzisse por completo a ideia da peça. Etimologicamente, a palavra infinito advém do latim *infinitus*, in (não) *finito* (fim), e de acordo com o Dicionário *Online* de Português, “infinito” significa algo que não tem fim, é eterno. Por sua vez, o “eu” refere-se à identidade pessoal por meio de ações e falas; e “meu” expressa posse. No entanto, os termos “meu” e “eu” também se referem à identidade em relação a características físicas, emocionais, pensamentos, sentimentos, objetos etc. Em contraponto ao conceito de “infinito”, a palavra “finito” representa algo limitado, com um fim. A finitude nos cerca constantemente, pois a vida como corpo e matéria está destinada à morte, e o “eu” físico está confinado a essa realidade. O espetáculo *M(eu) Infinito* busca explorar essa dualidade e refletir sobre a natureza humana diante das noções de infinitude e finitude, numa tentativa de corresponder-se com o público, e ao mesmo tempo provocar uma reflexão dessa busca pelo infinito que se manifesta na vida cotidiana, perante as limitações e imprescindibilidade da finitude. Por dessa investigação a peça propôs uma reflexão sobre como as experiências, as emoções e as relações que definem e caracterizam o “eu”, se entrelaçam com a percepção de eternidade e

¹ O curso de teatro oferecido pelo SESC faz parte do Núcleo Livre das Artes e tem como objetivo proporcionar uma experiência recreativa no campo das artes cênicas, mas não tem como foco a formação de atores profissionais. Ele é destinado aos comerciários, dependentes e usuários do SESC, e busca promover atividades culturais e criativas para esse público, de acordo com a proposta do SESC.

² O Fundo Municipal de Cultura de Anápolis/GO tem como objetivo principal a seleção e o apoio a projetos culturais e artísticos por meio de edital público, podem se inscrever tanto pessoas físicas quanto jurídicas, que estejam localizadas na cidade.

³ Cena Coletiva é um conjunto, formado em 2017, de artistas anapolinos que buscam explorar o teatro experimental. Em 2018 o grupo era formado por seis pessoas, sendo cinco atores, um provocador e duas produtoras; em 2020, por cinco pessoas no elenco, um provocador e duas produtoras; em 2022, eram cinco atores (nesta formação eu entrei como ator e provocador) e duas produtoras, e em 2024, sendo três atores (eu atuei como ator e provocador), um supervisor de direção e duas produtoras.

continuidade, questionando a forma como o “eu” percebe a sua própria existência e identidade em um mundo que é tanto finito quanto infinito.

Durante o processo de montagem do espetáculo, o conceito de “infinito” é abordado como uma expressão poética e subjetiva do “eu”, representando uma busca para romper com a lógica convencional e criar um espaço fértil para o desenvolvimento artístico. No entanto, como alcançar esse território? Qual caminho seguir para vivenciar e experimentar esse “eu infinito”? Não há uma resposta para essas perguntas. Por isso, a abordagem mais coerente se dá pela investigação prática. Diversos exercícios foram explorados, mas fez-se necessário focar em dois caminhos principais: a partitura corporal e a mimesis corpórea.

No decorrer da montagem, a investigação da partitura corporal se iniciou com a minha participação e de parte do elenco do *M(eu) Infinito* em uma oficina - *Ser Tão Energético* -, ministrada por Thardelly Lima, em 2016. Uma das dinâmicas trazidas por ele consistia em reagir à batida do tambor para que nossos corpos criassem diferentes posições estáticas. Em determinadas ocasiões da oficina, Thardelly as nomeou de partituras, surgindo aí uma das bases criativas do espetáculo. Eu me apropriei dessa prática, que passou a fazer parte do nosso repertório de criação. Em nossos ensaios, a cada batida, os atores e atrizes criavam imagens corporais estáticas, dando vida a uma nova imagem a cada batida. O Exercício do Tambor - que irei explicar mais detalhadamente nas páginas a seguir - me proporcionou correlacioná-lo com os conceitos revolucionários de François Delsarte (1811-1871). Ou seja, o provocador⁴(eu), incentivava a exploração da partitura corporal em suas formas excêntricas, com movimentos que se direcionam para fora, afastando-se do centro do corpo, e concêntrica, com movimentos corporais voltados para dentro, aproximando-se do centro do corpo, e o normal, que por sua vez é o corpo em equilíbrio entre o interior e o exterior.

Já com a mimesis corpórea, método de pesquisa do Lume (contextualizarei mais sobre o grupo e sobre este procedimento metodológico na seção dois), utilizamos imagens impressas de pessoas, animais, paisagens, objetos etc. Essas imagens foram cuidadosamente fixadas na parede, servindo como uma fonte de matéria prima/referência para o elenco. Como parte do exercício, o provocador solicitou a cada membro do elenco para escolher uma imagem, individualmente. Em seguida, em duplas, iriam auxiliar um

⁴ Optei por seguir com a dissertação em terceira, mas destaco que o provocador é o autor desta pesquisa.

ao outro na reprodução da imagem escolhida por meio da observação e reprodução no corpo.

A dinâmica do elenco revelou-se cada vez mais frutífera e potente ao longo do processo. O diretor-pesquisador observou que os corpos adquiriram novas camadas de movimento, o que impulsionou a palavra falada, seja em harmonia com a qualidade corporal imprimida pelo atuante – ator/atriz -, ou em completa oposição ao corpo. Em diversos momentos, a palavra assumia uma autonomia própria, livre e viva, desprendida do corpo, ou então guiava e conduzia o corpo em sua expressão. Essa interação entre corpo e palavra proporcionou um dinamismo na atuação, criando momentos de tensão, contraste e complementaridade, enriquecendo ainda mais a experiência artística. O estudo desse fenômeno revela a complexidade e a interconexão entre as diferentes formas de expressão no teatro, promovendo uma abordagem rica e multifacetada no trabalho dos performers/atores.

Diante do exposto, o propósito desta dissertação é pesquisar o processo de investigação cênica, examinando e compreendendo as lacunas que surgiram ao longo do desenvolvimento do espetáculo. Além disso, o objetivo é destacar o impacto significativo da partitura corporal e da mimesis corpórea no trabalho criativo dos atores e atrizes envolvidos. Será realizada uma análise minuciosa desses elementos, explorando como eles influenciaram a expressão artística, as emoções e a construção das cenas. Por meio desta pesquisa, buscar-se-á aprofundar o conhecimento do provocador pesquisador sobre os processos de criação teatral e o papel essencial do corpo como veículo de expressão no contexto da performance cênica.

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa e tem como objetivo analisar como os atores exploraram a partitura corporal e a mimesis corpórea na criação de suas cenas e solos para o espetáculo. Para isso, serão utilizados relatos de experiências, diários de bordo do provocador/pesquisador e material cedido pelo elenco como fontes primárias. Além disso, serão entrecruzadas essas informações com os conceitos de estudiosos como Matteo Bonfitto, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Luís Otávio Burnier, a fim de obter uma visão ampla e contextualizada sobre a mimesis corpórea e a partitura corporal exploradas pelos atuantes na criação do espetáculo M(eu) Infinito. Essas análises serão incorporadas para enriquecer ainda mais a compreensão do processo criativo envolvido, fornecendo *insights* importantes sobre a interação entre corpo, movimento e palavra no contexto teatral.

Esta dissertação, inicia-se com uma breve contextualização do cenário teatral de Anápolis, levando em consideração como esse contexto influenciou a formação do pesquisador/diretor e dos atores e atrizes envolvidos no projeto, bem como suas escolhas estéticas para a montagem do espetáculo intitulado "M(eu) Infinito", na seção um (1).

É explorada a história do teatro em Anápolis, suas tradições, desafios e conquistas ao longo do tempo. São considerados fatores como a presença de grupos teatrais locais, instituições de ensino, festivais e a relação com o público. A partir dessa análise, é possível compreender como o contexto teatral de Anápolis moldou a visão artística e as experiências dos participantes do projeto. Ao compreender o contexto teatral de Anápolis e sua relação com a formação dos artistas envolvidos, pode-se analisar de forma mais abrangente as escolhas estéticas e o impacto delas na concepção e execução do espetáculo, na seção dois (2).

Na seção três (3), são explorados os aspectos que destacam como a ideia e o desejo de produzir um espetáculo autoral tornaram-se forças motrizes para a criação da dramaturgia. A busca pela palavra se manifestava na pergunta sobre “o que falaríamos em nosso espetáculo?”. A ansiedade, provavelmente, impediu de perceber que, no decorrer da investigação física (antes de nos aprofundarmos na partitura e mimesis corpórea), boa parte das considerações do elenco iniciava pelas sensações de como o “eu” se sentia durante a prática. Diante dessa percepção – um pouco tardia – foram provocados a escrever sobre o “eu”, na individuação autoral, mas a partir do fluxo da consciência, nomeada de “A Escrita de Si”. Nessa seção, é feito um relato da experiência trazendo as percepções referentes à criação textual do elenco; em relação à dramaturgia, é tecida uma escrita reflexiva sobre os termos “autobiografia” e “autoficção”. Para isso, foi necessário dialogar com autores como Foucault, Doubrovsk, Colonna e Lejeune, dentre outros, na perspectiva de compreender onde a “escrita de si” se encontra ou não dentro desses termos.

Da mesma maneira, foi importante construir uma análise perceptiva acerca da produção textual advinda da “escrita de si”, que posteriormente foi nomeada de Cardápio Dramatúrgico. Na mesma seção, permite-se indagar se a criação textual em andamento realmente se trata de uma dramaturgia, e para construir esse estudo, é feito um relato breve dessa vivência com a dramaturgia e, em seguida, destacam-se pontos de diálogo com os escritos de Aristóteles, Sarrazac, Szondi e Roubine e outros importantes autores.

Na seção quatro (4,) é feita uma análise sobre a experiência e vivência adquiridas durante a jornada com a partitura corporal e mimesis corpórea, denominada aqui de

caminhos criativos. Esta denominação parte da concepção de que são territórios poéticos de criação física, ou seja, a exploração da partitura corporal e da mimesis corpórea não foram apenas técnica, mas intimamente artística e poética. Mais do que descrever o processo, compartilho intimamente o meu/nosso percurso, focando principalmente na descoberta pessoal, advinda desses caminhos criativos. Faço também uma análise comparativa entre mimesis e partitura, principalmente a relação estabelecida a partir das fotografias: na mimesis como elemento de observação e criação partindo das imagens; na partitura corporal como elemento de registro residual das partituras criadas a partir do som do tambor. Muito material corpóreo foi criado. Diante disso, o elenco/atuantes – atores, atrizes - iriam manusear todo esse material na feitura de sua cena /solo. Nessa etapa do processo, os atuantes têm liberdade criativa sobre a sua obra, não são apenas intérpretes de uma narrativa, mas atores compositores na construção e forma do espetáculo M(eu) Infinito. Para essa construção, os atuantes tiveram que lidar com os movimentos, voz, ligações de uma ação física para outra, relação espacial e o mais desafiador, a interação entre corpo e texto. Todos esses elementos serviram para que o atuante desenvolvesse sua dança pessoal, sendo essa a base para construção de todos os solos (cenas individuais), e conseqüentemente, do espetáculo.

Contudo, M(eu) Infinito é um processo de experiências pessoais diversas, não sendo apenas uma obra artística em si, mas a culminância das diferentes vivências multifacetadas que se entrelaçam. Cada entrada e saída de algum integrante ao longo do processo iniciado em 2016 e continuado nos processos de 2018 e 2021, trouxe e deixou resíduos poéticos que se fixaram permanentemente nas entranhas da peça.

1- GÊNESE

Nessa seção, faz-se uma breve contextualização histórica da cena teatral de Anápolis, destacando a trajetória e a evolução dessa arte na cidade ao longo dos anos. Para isso, são destacados os principais grupos de teatro que marcaram e influenciaram a cena local, bem como os festivais teatrais que movimentaram a cena anapolina e a luta dos artistas para a construção do Teatro Municipal de Anápolis. Essa contextualização se faz importante, pois toda produção ou montagem teatral, direta ou indiretamente, repousa nos ombros da história.

E foi na cidade de Anápolis, na função de professor de teatro na instituição SESC, que eu e um grupo de alunos, influenciados por grupos, oficinas, peças teatrais, artistas de Goiás e do Brasil, tivemos a ideia de criar um espetáculo autoral. Mas só a ideia não era necessariamente suficiente; era preciso lapidá-la, entendê-la em como seria desenvolvida. A ideia de um espetáculo novo não era garantia de uma criação, e por um tempo, senti que vagamos no vazio, tentando dar forma ao desejo criador e à ideia que queríamos.

1.1- *IN LOCO*

Essa pesquisa começou em Anápolis, cidade do interior de Goiás, fundada em 1873, considerada a terceira maior cidade do estado, com uma população estimada em cerca de 400 mil habitantes (IBGE). A cidade está localizada entre duas importantes metrópoles, Brasília e Goiânia, e desempenhou um papel fundamental na construção de ambas, contribuindo para o desenvolvimento e a modernização da região Centro-Oeste do Brasil. Em relação à capital goiana, Anápolis “foi um suporte econômico para a criação de uma irmã urbana – Goiânia” (SOARES, 2019, p. 150). Em relação à capital do País, “colaborou como um ponto de apoio para a construção da nova capital com mão de obra e materiais de construção” (SOARES, 2019, p. 150). Anápolis também abrigou trabalhadores - e suas famílias - que participavam da construção de Brasília.

Muitas cidades de Goiás tiveram, em seu surgimento, uma forte ligação com a mineração e, de acordo Squiave (2018), no século XVIII o atual Estado de Goiás era tido como um território de exploração de minérios; a partir disso, surgiram importantes arraiais de mineração, que atualmente compõem o urbano nacional. A região era rica em ouro e outros minérios e isso atraiu diversos migrantes para a região, onde foram fundados, ainda no século XVIII, vários povoados com atividades ligadas ao garimpo,

que, posteriormente, tornaram-se cidades: “Santa Cruz (1729), Pirenópolis (1731), Crixás (1734), Cavalcante (1740), Mara Rosa (1742), Pilar de Goiás (1741) e Vila Boa (meados do século XVIII)” (DE LIMA, 2005, p. 7828).



Fotografia: Anápolis em meados de 1935. Estação Ferroviária. *Imagem da internet.*

É possível dizer que muitas cidades do interior de Goiás, tiveram seus surgimentos narrados a partir do contexto histórico dos bandeirantes⁵ e da relação econômica com o minério. Anápolis, por sua vez, surge de uma forma peculiarmente diferente; seu nascimento é relatado por meio de uma lenda. (FERNANDES, 2011).

Tudo começou em meados do século XIX, quando Anápolis era conhecida como região das antas, pois no local havia muitos animais desta espécie. Um dos primeiros moradores da região, de acordo com Reimer *et. al.*, (2022), foi Manuel Rodrigues dos Santos, residente em uma fazenda. Com o passar do tempo, em torno do local, já haviam se aglomerado mais quinze casas habitadas. Outro marco importante na formação do povoamento deu-se com os tropeiros viajantes, que passavam pela região, traziam mercadorias e levavam outras produzidas na região das antas (REIMER *et. al.*, 2022).

Muitos viajantes passavam naquele território. Em uma dessas andanças, vinha uma mulher de nome Ana das Dores, acompanhada de seu filho Gomes de Souza Ramos.

⁵ Os bandeirantes eram exploradores e aventureiros brasileiros do período colonial que se destacaram pela sua atuação no interior do território brasileiro, responsáveis por expedições conhecidas como bandeiras, que exploravam o interior do país em busca de riquezas naturais, principalmente minerais preciosos, como ouro e pedras preciosas.

Saíram de Jaraguá, mas pararam na região das antas para descansar. Em um dado momento, Ana deu falta de um dos burrinhos que transportavam seus pertences, incluindo a imagem de Sant’Ana, que estava no lombo da “besta”. Os tropeiros que a acompanhavam foram ao encalço do bicho, porém encontraram o animal deitado no chão, e após muito esforço para levantar o animal, desistiram (REIMER *et. al.*, 2022). “Tiveram então a ideia de tirar a carga do seu lombo, no entanto, para surpresa geral, a carga pesava tanto que os homens não conseguiram tirá-la” (FERNANDES, 2011, p. 38). Intrigados, os homens retornaram para a fazenda onde Ana os esperava.

“- Dona Ana, achemu a mula! Só tem um problema, ela ta empacada, não sai do lugá. Já fizemu de tudo...” (peça Córrego das Antas, *apud.*, FERNANDES, 2011, p. 38).

Foram todos até o lugar onde se encontrava a mula. Ao chegar no local, Dona Ana constata que a imagem de Sant’Ana ainda estava no lombo do animal. “Atribui o fato ao desejo da Santa permanecer no lugar. Ajoelhando-se, prometeu em alta voz, construir naquele local uma igreja e dedicá-la à Santa” (FERNANDES, 2011, p. 39).

Em 1871, foi iniciada a construção da capela, que foi concluída ainda no mesmo ano (REIMER *et. al.*, 2022), e chamada de Capela de Sant’Ana das Antas, sendo uns dos primeiros nomes atribuídos ao lugarejo (FERNANDES, 2011), que agora contava com mais moradores nos arredores. Mesmo antes da construção da capela, já havia relatos de festejos em devoção a Sant’Ana, em 1870 (FERREIRA, 1979). No final do século XIX, esses moradores comemoravam de modo simples o Dia de Sant’Ana, que já era tida como a padroeira do lugar. Era uma festa organizada pelos populares e não acontecia dentro da capela. Tais festividades iriam marcar o princípio do crescimento do povoado.

Com o passar dos anos, a festividade religiosa ganhou um novo impulso. Em 1893 já contava com a participação de festeiros, foi incluída a procissão, houve ainda apresentações artísticas no teatro e esse evento foi divulgado no jornal “Estado de Goiás”, de Vila Boa, que era o principal meio de comunicação que se tinha na época. (REIMER *et. al.*, 2022, p. 202)

Com o passar dos anos o povoado foi crescendo, adquirindo novas nomenclaturas, à medida que se elevava. “Com isso, ao redor da capela edificada em 1871, estabeleceu-se o povoado de Santana das Antas, que se transformou em freguesia no ano de 1873; depois, na vila com mesmo nome, em 1887 e, por fim, na cidade de Anápolis, em 1907” (LUZ, 2009, p. 178).

Pode-se dizer que Anápolis surge de uma relação religiosa espontânea com os festejos populares, que também contavam com apresentações de espetáculos. A primeira

manifestação teatral de Anápolis é datada no ano de 1892, motivada pela comemoração, pois a Freguesia de Sant'Ana das Antas foi elevada à categoria de Vila. Para a ocasião, foram encenadas as peças Fantasma Branco e Marido Mulher, não há menção de quem foram os autores (FERNANDES, 2011).

Para Fernandes (2011), isso marcaria a relação da comunidade com a prática teatral, que ao longo dos anos, o público se habituou a assistir apresentações apenas em datas comemorativas. Outra questão, é o contexto histórico, havia indícios que pouco se produzia ou se fazia teatro na cidade, principalmente na década de 50.

Os anos seguintes foram pródigos de programas teatrais em Anápolis. Aliás, a depender dos jornais editados no período relatando a vida cultural da cidade tomar como atestar a sobrevida da ribalta pelas bandas de Santana, na década de 1950. (ZORZETTI, 2014, p. 100)

Na década de 60, o teatro vem a luz através dos movimentos estudantis, com o, Grupo Artístico Roland Vieira (Garvin- 1961), o Datom (Departamento Artístico Teatral Othon Motta -1962) que no ano seguinte foi substituído pelo nome de Gata (Grupo Artístico Teatral de Anápolis – 1963), nasce também a SATAN (Sociedade Artística-Teatral de Anápolis-1963) (ZORZETTI, 2014).

Embora tais iniciativas contassem com a boa vontade de seus integrantes, havia significativos problemas que impediam ou dificultavam o trabalho. Como nos aponta a atriz e escritora Natalina Fernandes (2011), os grupos não tinham espaço para as atividades cênicas, algumas vezes contavam com a boa vontade de alguma autoridade, como é o caso do Pastor Aristeu Pires, que abriu as portas do auditório da Igreja Presbiteriana para o grupo Garvin. Do mesmo modo, fez o professor Oliveira Brasil que para ajudar os artistas reformou uma propriedade particular, localizada no centro, “e numa noite inesquecível para os artistas anapolinos, foi inaugurado o Teatro de Bolso Oliveira Brasil (T.BOB)” (FERNANDES, 2011, p. 57, 58.)

A ausência de um espaço efetivo para as apresentações dos espetáculos dos artistas da cidade, se tornaria uma saga, que demoraria mais duas décadas para ser solucionada. No entanto isso não impediu os artistas de continuarem a se articular e encontrar novos espaços para as apresentações, como clubes, praças, igrejas etc., e logicamente, exigir das autoridades um Teatro para a cidade de Anápolis.

A década vira, surge nos anos 70 um teatro vivo e aberto com atores jovens e universitários, colidindo com uma plateia tradicional e conservadora. Novos grupos emergiram, trazendo frescor e comprometimento com o teatro, grupos como Teatro

Portugal, T.I.C.O (Teatro Independente do Círculo Operário), Grupo Great Einstein, Palladium, Elencultura de Teatro (E.T.C), Companhia Bancária de Teatro (COMBATE), Grupo Teatral do SESC (G.T.S), Grupo de Teatro Jomar Piantino (FERNANDES, 2011). É a partir desse período que acontecem os primeiros festivais de teatro na cidade, ainda sem um teatro físico para sediar o evento, mas realizado pelo empenho coletivo dos grupos da cidade. No entanto, os grupos teatrais inscritos no primeiro Festival Independente de Teatro de Anápolis (FITA) reivindicavam incentivo do poder público (FERNANDES, 2011).

As artes sempre estiveram à mercê da boa vontade do Estado, seja na liberação de recursos para execução de projetos, seja na aceitação dos artistas como profissionais produtivos (ZORZETTI, 2014). Tal questão ficou ainda mais evidente no período da pandemia (2020 – 2022) com inúmeros profissionais da cadeia artística cultural, desassistidos pelo poder público municipal, estadual e principalmente pelo governo Federal, que inúmeras vezes desacreditou, marginalizou e perseguiu a classe artística. Parece que muitas coisas do passado ainda permanecem no presente.

Os anos 80 são apontados pela velha guarda do teatro anapolino como a Era de Ouro da cidade. A primeira mostra de teatro foi realizada em 1979, organizada por artistas locais, “Toninho Honorato, Ana Queiroz, Zeneide Lucena e Tieta Lucena, com apresentação no Sesc da Rua 14 de Julho” (FERNANDES, 2011, p. 85). As primeiras mostras aconteceram ainda em locais não muito apropriados, e a construção do Centro Cultural prometido pelos vereadores em anos anteriores se encontrava paralisada e, quando finalizada em 1982, se tornou um Centro Administrativo que contava com um Anfiteatro, local onde aconteceu a II Mostra de Teatro de Anápolis em 1984 (EVANGELISTA, 2012).

O Anfiteatro do Centro Administrativo não possuía camarins e não comportava grandes plateias, em fevereiro de 1985, passou por uma grande reforma e se tornou o Teatro Municipal de Anápolis, inaugurado em julho, pelo então prefeito Anapolino de Faria com a III Mostra de Teatro (EVANGELISTA, 2012). A partir desse período, as mostras de teatro em Anápolis passaram a movimentar a cena na cidade e “tinha uma participação maciça dos grupos de Goiânia, que dava um caráter mais profissional: Carlos

Moreira, Luiz Pinheiro, Delgado Filho, Wertemberg, Mauro e o Julio Gornastki, o Czar” (ZORZETTI, 2014, p. 165).



Fotografia: Programa da IX Mostra de Teatro de Anápolis, de 1991. *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis.*

IX MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS

ALGUMAS PALAVRAS

NA falta de espetáculos teatrais para todos, ou mesmo de uma regularidade na apresentação dos grupos anapolinos, a COORDENAÇÃO DE CULTURA DA FUMEC, ora sob a nossa orientação, acaba assumindo o risco...

NO período de 12 a 27 deste, estarão se apresentando no Teatro Municipal de Anápolis, graças a abnegados artistas, diretores e técnicos, pouquíssimas companhias teatrais das mais expressivas do Brasil.

A novidade é que a MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS felizmente consegue ultrapassar as fronteiras naturais do Brasil e traz para nós da longínqua Colômbia a equipe "Papaia Partia", que apresentará na noite de 22 "REQUIEM", de Miguel Antonio Bejarano Bolívar, cujo tema contradição amor X moral haverá de arrancar da distintíssima platéia os mais calorosos aplausos, inclusive dos mais exigentes amantes da Arte da ribalta.

A presente Mostra não se limitará aos citados espetáculos. A plêiade organizadora continua desenvolvendo esforços objetivando proporcionar aos atentos participantes e aos demais artistas as Oficinas paralelas e outras interessantíssimas atrações.

QUANTO ao critério de organização, esta MOSTRA traz à Anápolis pessoas do campo cênico da Fundação Teatro Dulcina, de Brasília - DF, além de valorosos companheiros de Teatro da Capital do Estado para assistir, julgar e premiar os mais criativos; alojamentos e refeições, "souvenirs", camisetas e folhetos de nossa cidade serão por nós oferecidos aos artistas inscritos. E, para que todos os artistas visitantes conservem Anápolis em suas mentes e corações, a Coordenação de Cultura promoverá para os mesmos excursões a pontos turísticos.

AGRADECEMOS aos nossos generosos patrocinadores, pois, sem eles, eventos culturais seriam proibitivos para os órgãos públicos e o povo; agradecemos aos nossos diletos familiares, artistas, técnicos e diretores, aos professores e artistas da Fundação Teatro Dulcina, aos do Teatro de Goiânia, ao nosso Diretor Executivo da FUMEC, Prof. Francisco Ferreira Rosa, às dedicadas funcionárias da Coordenação de Cultura e as que integram as Comissões encarregadas do sucesso da IX MOSTRA DE TEATRO DE ANAPOLIS. Agradecemos, carinhosamente, a competente Prof^a Vera Ângela Marquezan que, gentilmente, coloca-se ao dispor da nossa pessoa e do grande público, cedendo a suas belíssimas e talentosas bailarinas (e sem cobrar um só centavo!!!) para fechar com chave de ouro a IX MOSTRA DE TEATRO, proporcionando-nos um multicolorido show de dança denominado "O CÉU UNIU DOIS CO-RAÇÕES" em homenagem à CIA. AZUL CELESTE que exhibirá o espetáculo final do mesmo nome.

E, de maneira especial, fecharemos os nossos agradecimentos dirigindo-os ao Excelentíssimo Prefeito Municipal, Dr. Anapolino de Faria. O Prefeito que, pelas suas qualidades de homem íntegro, ama a Cultura e que, por isso mesmo, concorda com o nosso ponto de vista de que são necessárias medidas corajosas dos responsáveis pelos órgãos de Cultura da FUMEC para que, em breve, as populações mais carentes dos bairros e dos Distritos tenham também livre acesso às manifestações artístico-culturais.

↳ ESPERAMOS que a IX MOSTRA DE TEATRO, apesar de algumas falhas, venha a transformar-se em um harmonioso "festival de artes" e não em simples discussões estereis ou numa monótona "série de apresentações" para o deleite visual.

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS

INGRESSOS PROMOCIONAIS

De 19 a 31 de Julho de 1994

Local: Teatro Municipal de Anápolis

Valor: 25,00 Reais - Bonus embutido - 50% Desconto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: A Santa e a Ceia (Anápolis) Espetáculo
Data: 31/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Pluft, O Fantasminha (Brasília) Espetáculo
Data: 31/07/94. Horário: 14:00 h. Infantil

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Velha História, Novo Enredo (Goiânia) Espetáculo
Data: 30/07/94. Horário: 14:00 h. Infantil

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Abaporú (Goiânia) Espetáculo
Data: 30/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: A Idade do Sonho (Palmas - TO) Espetáculo
Data: 28/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Anjos Criados no Porão (Anápolis) Espetáculo
Data: 29/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Pressão Baixa (Cuiabá - MT) Espetáculo
Data: 26/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Banheiro Feminino (Goiânia) Espetáculo
Data: 27/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Uma Emprega Aversa (Itumbiara) Espetáculo
Data: 24/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Os Olhos Verdes da Neurose (Goiânia) Espetáculo
Data: 25/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Cadeiras Proibidas (Goiânia) Espetáculo
Data: 23/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: O Castelo de Mulumi (Anápolis) Espetáculo
Data: 24/07/94. Horário: 14:00 h. Infantil

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Fragmentos (Trindade) Espetáculo
Data: 22/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: As Aventuras do Capitão Catapimba (DF) Espetáculo
Data: 23/07/94. Horário: 14:00 h. Infantil

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: "Constantins..." (Anápolis) Espetáculo
Data: 20/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

XI MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS E
III FESTIVAL REGIONAL DE TEATRO DE GOIÁS
Peça: Mãos Vazias (Anápolis) Espetáculo
Data: 21/07/94. Horário: 20:00 h. Adulto

Fotografia: Folder e programação da XI Mostra de Teatro de Anápolis, 1994. *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis.*

CONVITE

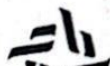
As Secretarias Municipais de Cultura e de Comunicação, convidam V. S^a e família para assistirem a **XIV MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS e VII FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO**, a realizarem-se de *08 a 15 de agosto de 1.997, no Teatro Municipal de Anápolis.*

PROGRAMA:

- DIA 08 - SEXTA-FEIRA - 20:30HS - ADULTO**
DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA
- DIA 09 - SÁBADO - 10:00HS - INFANTIL ***
O PRIMEIRO MILAGRE
- DIA 09 - SÁBADO - 14:00HS - INFANTIL**
A VIAGEM DE UM BARQUINHO
- DIA 09 - SÁBADO - 20:30HS - ADULTO**
AS BESTAS
- DIA 10 - DOMINGO - 14:00HS - INFANTIL**
O DIA DE ALAN
- DIA 10 - DOMINGO - 20:30HS - LIVRE**
LAMPIÃO E MARIA BONITA NO REINO DIVINO
- DIA 11 - SEGUNDA-FEIRA - 20:30HS - ADULTO**
A VIDA É SONHO
- DIA 12 - TERÇA-FEIRA - 14:00HS - INFANTIL**
OS GATOS
- DIA 12 - TERÇA-FEIRA - 20:30HS - ADULTO**
MARIA
- DIA 13 - QUARTA-FEIRA - 20:30HS - ADULTO**
A MAIS FORTE
- DIA 14 - QUINTA-FEIRA - 14:00HS - INFANTIL**
A BELA ABORRECIDA E RAMIRO O VAMPIRO APAIXONADO
- DIA 14 - QUINTA-FEIRA - 20:30HS - ADULTO ****
AUTO DO HOMEM
- DIA 15 - SEXTA-FEIRA - 20:00HS**
BALLET DO ESTADO DE GOIÁS

INGRESSO: R\$ 1,00 P/ESPETÁCULO

* - LOCAL: PRAÇA DO BOM JESUS
** - PRAÇA DO ANCIÃO



XV MOSTRA DE TEATRO DE ANÁPOLIS
III FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO
 de 08 a 15 de agosto de 1998

DIA 08

Infantil: "CAÇADORES DA PEDRA PERDIDA"
 Grupo ARTE E FOGO de Goiânia – GO.
 Adulto: "CONCESSA TECENDO PROSA"
 Grupo CIDA MENDES de Goiânia – GO.

DIA 09

Adulto: "ENTRE OITO PAREDES"
 Grupo BSB ARTE de Brasília – DF.

DIA 10

Infantil: "ERA UMA VEZ UM CIRCO"
 CIA. FESTA & FOLIA de Cabo de Santo Agostinho – PE
 Adulto: "3X3 TRÊS POR TRÊS"
 CIA DE TEATRO NU ESCURO de Goiânia – GO.

DIA 11

Adulto: "A PRECE DOS MALDITOS"
 MOCA GRUPO APOCALIPSE de João Pessoa – PB

DIA 12

Infantil: "DEIXA EU TE DAR UM BEIJO SEM VERGONHA"
 GRUPO GINÁSTICO de Goiânia – GO.
 Adulto: "AS ANJAS"
 GRUPO MIRANTE DE TEATRO DA UNIFOR de Fortaleza – CE.

DIA 13

Infantil: "O PEQUENO PRÍNCIPE"
 CIA. AZUL CELESTE de São José do Rio Preto – SP.
 Adulto: "NÃO SE INCOMODE PELO CARNAVAL"
 GRUPO DE TEATRO CONTRATEMPO de João Pessoa – PB.

DIA 14

Infantil: "A CASA DA ONÇA E DO BODE"
 GRUPO TENDA de João Pessoa – P.
 Adulto: "CORAÇÃO MATERNO"
 CIA AZUL CELESTE de São José do Rio Preto – SP.

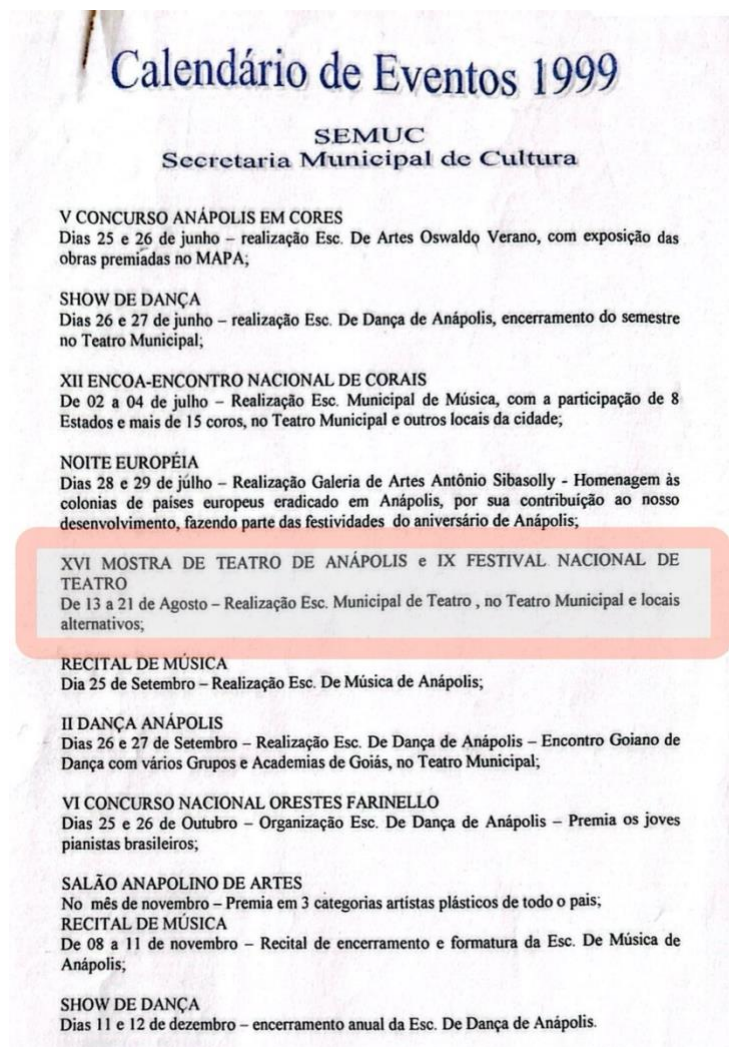
DIA 15

ESPETÁCULO CONVIDADO : "AS IDADES DO HOMEM" com SÉRGIO VIOTTI
 SHOW DE ENCERRAMENTO e ENTREGA DE PRÊMIOS.

Fotografia: Folder e programação da XV Mostra de Teatro de Anápolis, 1998. *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis.*

O evento passou a pertencer ao calendário anual da cidade, acontecendo todos os anos, com exceção de 1993, “que não encontramos nada que se referisse às manifestações teatrais” (FERNANDES, 2011, p. 110). De acordo com Fernandes (2011) a mostra foi realizada até o ano de 1999, na data de 13 a 21 de agosto. Antes de seu fim, a mostra já

tinha se tornado um evento que contava com espetáculos do Brasil inteiro, mas ao mesmo tempo, paralelo ao sucesso, por questões políticas, o evento foi perdendo apoio, o que enfraqueceu grupos e a cena teatral em Anápolis.



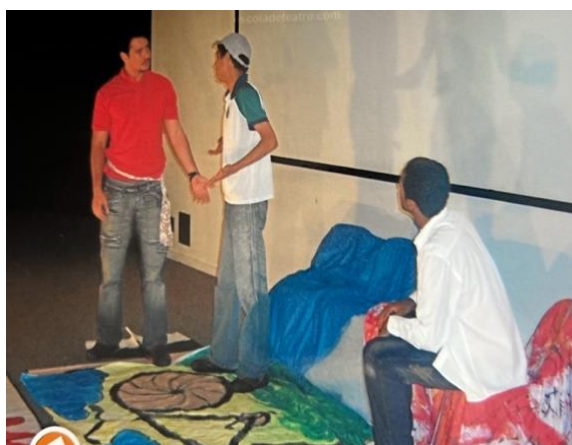
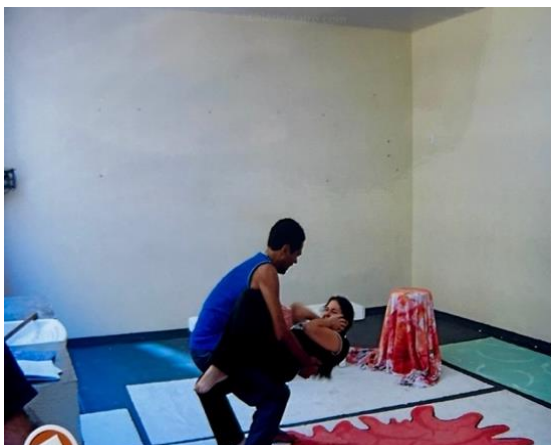
Fotografia: Calendário de eventos da cidade de Anápolis 1999. *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis. OBS.: não encontrei a programação completa com os espetáculos selecionados.*

A Escola de Teatro de Anápolis é fruto da articulação dos artistas nos anos 80, que felizmente, aos trancos e barrancos, seguiu firme. Nos anos 2000 muitos grupos se desfizeram, na ausência da mostra de teatro, eram as apresentações dos alunos ao final de cada semestre que movimentavam o teatro local, algumas apresentações que vinham de fora e grupos locais que eram o grupo Boca do Lixo e Cia de Teatro Bokemboka, que se apresentavam em espaços públicos como praças e parques.

Em uma tentativa de retomar a mostra em 2004, artistas da cidade em parceria com grupos de teatro de Goiânia buscaram trazer o fôlego dos anos passados, o que infelizmente não aconteceu.

Não houve o glamour dos grandes festivais nem premiações, porém, muito esforço e dedicação dos atores da Escola Municipal de Teatro e do coordenador José Olímpio numa época em que o teatro estava sendo esquecido, faltava tudo, pessoas com vontade de fazer teatro, dispostas a enfrentar dificuldades, grupos organizados, apoio das entidades culturais, seriedade e compromisso com trabalho, etc. (FERNANDES, 2011, p.133)

Um hiato se estabeleceu novamente, porém mesmo sem a Mostra, artistas continuaram a se movimentar. Fóruns foram criados para debater a cultura na cidade, a Cia. Bokemboka com o projeto O Teatro Vai à Escola com apresentações diversificadas entre mágicas, mamulengos e palhaçaria. Em 2007, professores e alunos da Escola de Teatro de Anápolis (ETA), realizaram montagens de peças clássicas, A Tempestade de William Shakespeare, Juíz de Paz na Roça de Martins Pena, Viúva Porém Honesta de Nelson Rodrigues. Também tiveram peças que nasceram dos conceitos e práticas do Teatro do Oprimido, principalmente a montagem “*Invasão*”⁶, dirigida por Andreydsa Luana⁷ que tivemos o privilégio de circular em Anápolis, Brasília e Rio de Janeiro. E devido a constância da pesquisa com o Teatro do Oprimido, fundamos o ÊTA NOIS.



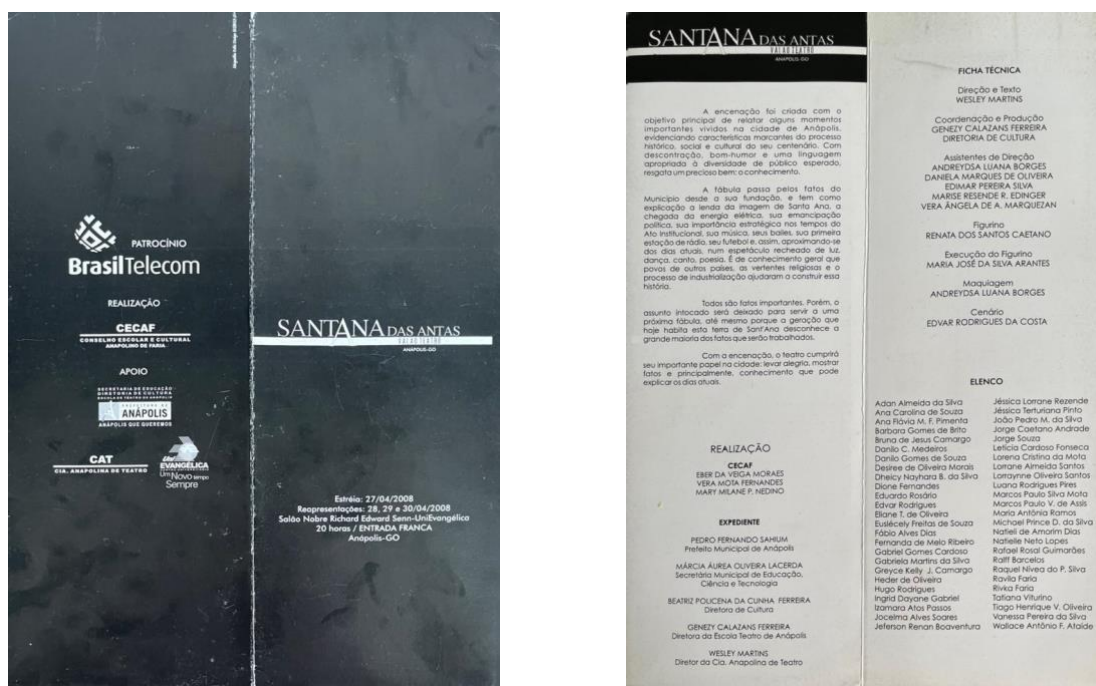
⁶ A peça “*Invasão*”, primeiramente surgiu do relato de uma das integrantes que participava do curso do Teatro do Oprimido, ministrado por Andreydsa Luana, que era multiplicadora na cidade de Anápolis. Democraticamente, os demais participantes votaram para dramatização e ficcionalização desse relato. A peça narra a vida de uma menina, que era apaixonada por um garoto da mesma idade, e eles eram muitos amigos. Ela frequentava muito a casa do garoto, onde conheceu o irmão mais velho dele (19 anos), com quem também fez amizade. Porém, em uma das frequentes visitas para ver o seu amigo e amor, o garoto não estava, só o irmão mais velho, que insistiu para que ela esperasse o irmão mais novo voltar. E enquanto ela esperava, ele a violentou.

⁷ Possui graduação em Artes Cênicas - Bacharelado pela Universidade Federal de Goiás (2004). Administradora, atriz e produtora na Empresa Arte & Eventos Produções, professora de teatro no Projeto Arte e Educação da Fundação Jaime Câmara e orientadora acadêmica no Curso de Artes Cênicas - Licenciatura no Ensino a Distância da Universidade Federal de Goiás.



Fotografias: Jessica Karla e Eduardo Rosário ensaiando na faculdade Dulcina-DF, 2008 (a esquerda). Gabriel Cardoso e Eduardo Rosario apresentando em Brasília a peça “Invasão”, com intervenção de alguém da plateia na cena, 2008 (a direita). Gabriel Cardoso e Augusto Boal, 2008 em Brasília (abaixo). *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis.*

Em 2008, com participação do corpo docente e dos estudantes da ETA, foi montado o espetáculo Santana das Antas Vai ao Teatro, peça cômica retratando com humor momentos importantes da história da cidade (FERNANDES, 2011).



Fotografia: Folder de Santana das Antas, 2008. *Acervo Pessoal*



Fotografias : Em cena, crianças representando os jogadores de futebol do time Anápolis (a esquerda). Eduardo Rosário em em cena (a direita). Parte do elenco reunido no final do espetáculo “*Santana das Antas Vai ao Teatro*”, 2008 em Anápolis. *Acervo da Escola de Teatro de Anápolis.*

No ano de 2009, com o novo prefeito eleito, a XVIII Mostra de Teatro de Anápolis é retomada pela Diretoria de Cultura de Anápolis, com o “objetivo de oferecer espetáculos de qualidade aos cidadãos e ao mesmo tempo incentivar o intercâmbio entre os grupos e despertar o gosto pelo teatro contribuindo para a formação de público” (Diretoria de Cultura de Anápolis, 2009). A partir desse momento, a mostra de teatro volta ao calendário da cidade, movimentando a cena Anapolina, que naquele período, já contava com jovens atores desejosos em se profissionalizar.

Houve um período de muita movimentação das artes na cidade. O Sesc também passou/voltou a ser uma instituição a fomentar atividades culturais, oferecendo a

comunidade também aulas de teatro e trazendo espetáculos do Palco Giratório⁸ para a cidade. Muitos grupos com jovens atores começaram a se formar, alguns já se aventuravam na vida acadêmica, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. O ano de 2013, foi muito profícuo, pois além da Mostra realizada pela prefeitura em julho, o Sesc Anápolis realizou a Mostra de Teatro Invadindo a Cena em outubro, que aconteceria bienalmente.

Peças de comédia, infantis, palhaçaria, contação de história e musicais darão à cidade um clima de arte, cultura e magia durante seis dias. É a 22ª edição da Mostra de Teatro de Anápolis, que acontece entre 9 e 14 de julho, com apresentações no Teatro Municipal, em praças e em parques. (MAPEAMENTO ANÁPOLIS, 2013)

A 2ª Mostra Sesc de Teatro – invadindo a cena, aberta na última quarta-feira, 23, prossegue até domingo com uma ampla programação. O projeto tem o objetivo de proporcionar aos grupos de teatro de Anápolis e do Estado a oportunidade de mostrar sua capacidade criativa e interpretativa. (PORTAL CONTEXTO, 2013)

Em 2015, se repetiu o mesmo feito: duas mostras aconteceram na cidade de Anápolis, com espetáculos do Brasil inteiro, oficinas que atraíram a comunidade e os jovens atores que já trilhavam ou estavam começando no teatro. Neste ano, novos grupos anapolinos já estavam em movimento: Ceis em Cena, Cia de Teatro Expressão, Cia. das Kolos, Teatro MAE – Manifesto Arte e Evolução, Cia. de Teatro e Circo Volta Seca. Por volta de 2017 e 2018, mais uma leva de novos grupos vieram à luz, Cia de Teatro Pneuma, Matula Cênica e o Cena Coletiva.

Mas a sombra do passado logo iria se repetir, a mostra de teatro da cidade mais uma vez deixaria o calendário, por questões políticas ou administrativas, que afetaram a continuidade do evento na cidade, para retornar no ano seguinte, ou no próximo. A Mostra de Teatro do Sesc encontrou um fim prematuro, talvez pelo desinteresse da Diretoria Regional que não procurou dialogar com os gestores culturais da unidade de Anápolis, ou simplesmente não quiseram seguir com o evento.

Vale salientar que há muitos outros fatores que podem influenciar na decisão de manter ou retirar um evento do calendário de uma cidade. No entanto, os grupos e companhias buscaram solidificar suas pesquisas e espetáculos participando de leis de

⁸ O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998. Muitos desses espetáculos dificilmente encontrariam, sem o apoio do Sesc, viabilidade comercial para apresentações nas diversas regiões do país.

incentivo e parcerias com artistas locais, estaduais e nacionais. Essas estratégias têm ajudado os grupos/coletivos a manterem os seus trabalhos em andamento e o teatro atuante na cidade.

Outra questão impeditiva ao pleno desenvolvimento do teatro na cidade, foi a forte influência que a Igreja Católica, há muitos anos, já exercia na política, na educação “e, por que não, mesmo que de longe, ideologicamente, as artes” (ZORZETTI, 2014, p. 87). Além disso, a vinda dos protestantes norte americanos para Goiás por volta da década de 30, que rapidamente, ocuparam territórios que se enquadravam a sua inclinação, fez com que não demorasse muito para que o teatro e seus fazedores fossem declarados figuras incômodas na antiga cidade das antas.

A terceira assombração era o teatro. Primeiro por ser conduzido por uma gente estranha e quase sempre ausente das imediações dos púlpitos evangelizadores; segundo, por emprestarem suas bocas aos provocadores diálogos vindos de Brecht e de outros dramaturgos engajados, daqui e de outros lados do mundo. (ZORZETTI, 2014, p. 88, 89)

A população Anapolina, ao longo dos anos, tem uma relação volúvel com o teatro produzido por seus artistas. Paira nos ares da cidade um conservadorismo vil, perigoso, domesticado por anos pelas igrejas católicas e protestantes. O movimento ultraconservador encontrou em Anápolis um ninho fértil para se proliferar, o resultado veio em 2016, cujo prefeito eleito já flertava com esse movimento. Não muito tarde, em 2018, foi conduzido para o executivo a figura mais obtusa e nefasta do país, e a cidade das antas, ajudou a eleger com “79,71% dos votos” (TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL, 2018).

É aqui, na velha e não mais Freguesia de Santana, lugar onde uma Santa escolheu morar, cidade interiorana, industrializada, com ruas abarrotadas de automóveis, de infraestrutura irregular e adaptada ao crescimento desvairado, em cada esquina um bar, uma farmácia e uma igreja. Cidade em que a arte busca resistir, onde os artistas de outrora decidiram fazer teatro, local de convergência entre passado e presente, onde algumas dificuldades ainda permanecem. Embora as formas de organização e produção possam ter mudado, o desejo de criar e contar histórias através do teatro continua a ser uma paixão compartilhada por muitos artistas de Anápolis. É através dessa paixão, que as gerações passadas e presentes podem encontrar um terreno comum e continuar a construir um futuro vibrante para o teatro

Minha pesquisa inicia *in loco*, eu era professor de teatro no SESC Anápolis em 2016, muito distante da velha guarda, e mesmo que indiretamente, atravessada pela história, costumes, tradição e rebeldia do passado. É aqui, no interior de Goiás, a partir de um(a) desejo/vontade, cheia de referências teatrais, corporais e atorais de um grupo, que eram alunos do curso de teatro no Sesc, que uma ideia nasceu.

1.2 - DA IDEIA AO VAZIO

Aqui me coloco em primeira pessoa, para falar diretamente com você leitor. Minha intenção a princípio, para esta pesquisa, era falar do processo de 2018 e 2021, pois nesses anos foram trabalhados mais pontualmente a partitura e a mimesis corpórea. A versão de 2016 seria suprimida, para ora ou outra ser citada apenas como um ponto de partida embrionário, frágil, um processo imaturo e dotado de ingenuidades de um elenco e diretor/provocador muito jovens. No entanto, prezado leitor, reconsiderarei. Acredito que a gênese, o princípio de tudo com todas as suas irregularidades é tão potente quanto seus processos sucessores.

Me deparei com fotografias, vídeos, atores e anotações do ano de 2016, nesse exato momento, me perguntei “por quais motivos não quero abordar em minha pesquisa, a primeira versão? O que me levou a acreditar que essa parte do processo não era importante?”. Pode ter sido a ausência de uma formalização no laboratório, por dialogar com poucos autores de teatro no percurso, ou a insegurança da primeira apresentação que contou com poucos recursos técnicos para sua execução. Tudo estava no campo da experimentação bruta, livre, com poucos refinamentos.

Volto atrás, quero falar do ponto de partida, do desejo em criar um espetáculo autoral com esse coletivo, da imaginação borbulhante de cada integrante. Quero falar da utopia que nos moveu para a construção do espetáculo M(eu) Infinito, não sabíamos que esse seria o nome, não tínhamos certezas, não sabíamos por onde começar, mas por dentro pulsava um desejo flamejante de explorar uma criação teatral diferente.

Não tenho lembranças de tudo, muita coisa se misturou em minha mente, tenho imagens nítidas de determinados momentos, já algumas são retratos etéreos que vagam em minha recordação e não sei se realmente são reais. Mas o início de tudo eu me recordo, era fevereiro de 2016, estávamos reunidos no auditório do SESC, debatíamos sobre o que iríamos montar, queríamos tudo do zero, corpo, cena, texto, palavra. Não tínhamos uma direção certa, apenas uma ideia em formação. Agora, irei me distanciar, para trazer

conceitos, referências a tudo que irei escrever/dizer/falar/descrever nos parágrafos a seguir, mas continuo/continuarei a falar com você estimado leitor.

Ideia é um conceito, pensamento ou imagem mental que representa uma possibilidade ou potencialidade de algo. É uma representação daquilo que pode ser concreto ou abstrato, pode variar em complexidade, desde uma simples imagem até um conceito altamente elaborado. As ideias podem vir de diferentes fontes, como experiências pessoais, observação do mundo ao redor, leitura e/ou aprendizado. Tínhamos essa ideia, criar um espetáculo autoral, mas eu não sabia por onde iniciar e como conduzir essa ideia. Diante disso, a sensação que eu tive, a princípio, foi de estarmos perdidos no vazio.

Não vejo o espaço vazio como um terreno sem uma arquitetura construída, ou um cômodo completamente sem móveis. O vazio não possui uma forma aparente, não tem solo, paredes, não há nada de concreto, é um não lugar. O vazio é sem forma, tomado pela escuridão e vácuo, não há nada em que se possa apoiar. “Não há vida no vazio, somente morte” (O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL, 2001). Em contraposição, também formulo o vazio com uma intensa luminosidade, como se todas as luzes estivessem acesas, numa alvura total. Não há contornos, linhas, os olhos flutuam no nada luminoso. “Diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos” (SARAMAGO, 1995, p. 28).

O vazio é visto como algo positivo para muitas culturas orientais como o budismo, o taoísmo, o hinduísmo e o islã, pois é associado a um estado de realização. A experiência da solidão, do silêncio e do vazio são consideradas premissas para o conhecimento da plenitude (PEDRAZA *et. al.*, 2017). No taoísmo, o vazio é frequentemente associado com o conceito de *Wu Wei*, que significa “não ação” ou “ação sem esforço”. Esse estado de não-ação não significa inatividade, mas sim uma ação espontânea e sem esforço, em que a pessoa está em sintonia com o fluxo natural do universo. Dessa forma, o vazio é visto como um estado de tranquilidade e harmonia, “alcançando o extremo vazio e permanecendo na quietude da extrema quietude” (LAO-TSÉ, 2008), onde a pessoa está em equilíbrio com o Tao.

Na modernidade, o vazio é frequentemente associado a uma crise de sentido e propósito na vida. A rapidez das mudanças sociais, a fragmentação das identidades individuais e a falta de valores e referências sólidas podem levar as pessoas a uma sensação de vazio existencial. Nesse contexto, o vazio é visto como uma resposta à falta

de conexão com as tradições e valores culturais mais amplos, gerando sentimentos de alienação, ansiedade e desespero.

Zygmunt Bauman, influenciado pelo conceito de “não-lugar”, desenvolvido pelo antropólogo francês Marc Augé, que define não-lugares como espaços que não possuem uma identidade cultural clara e que são utilizados por pessoas que não possuem uma relação duradoura com o local, como aeroportos, estações de trem, *shopping centers* e outros espaços de trânsito, utilizou o conceito de “vazio” para descrever a condição da sociedade contemporânea.

Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de significado. Não que sejam sem significado porque são vazios: é porque não têm significado, nem se acredita que possam tê-lo, que são vistos como vazios (melhor seria dizer não-vistos). Nesses lugares que resistem ao significado, a questão de negociar diferenças nunca surge: não há com quem negociá-lá. (BAUMAN, 2001, p. 99)

O vazio tem sido um elemento explorado por muitos artistas ao longo da história da arte, e interpretado de várias maneiras, como um espaço físico vazio, ausência de elementos visuais ou uma sensação de falta. Em algumas correntes e movimentos artísticos, como o minimalismo e o conceitualismo, o vazio é considerado um subsídio fundamental. São inúmeros os artistas, pesquisadores, historiadores e críticos de artes que desenvolveram seus trabalhos em torno do vazio.

Para Peter Brook, o ponto de partida para a compreensão do vazio e para a formulação da ideia de vazio em seu teatro é o espaço teatral. São suas reflexões sobre a necessidade de um espaço aberto, desobstruído, prático, portanto, mais livre para a criação, que proporcione uma relação mais direta do ator com a platéia, cuja origem parece estar em suas montagens dos textos de Shakespeare, que vão conduzi-lo à concepção de um espaço teatral vazio, e à percepção do vazio como um estado permanente do ator. Essa compreensão do vazio permitiu-lhe criar um teatro mais livre e aberto à criação, no qual o ator tem um papel fundamental na relação com a platéia (ELIAS, 2014).

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (BROOK, 2010, p. 04).

Para o ator, pode-se considerar que o que define o espaço vazio é a ausência de elementos como tema ou contexto, texto, personagem, figurino, maquiagem e outros aspectos relacionados à preparação do ator para um espetáculo (ELIAS, 2014).

No processo de criação do espetáculo *M(eu) Infinito*, o vazio estava na ausência de uma perspectiva definida do que iríamos perseguir a partir de então. Tínhamos inúmeras referências de espetáculos, filmes, exercícios, danças, figurinos, músicas, poemas, livros, autores. Estávamos cheios, pulsantes, um desejo feroz e ardente de criar um espetáculo. Mas todas essas referências se dissiparam na escuridão ou na intensa luz branca, pois não sabíamos o que seria criado, ou por qual caminho seguir. Curioso. Tudo parecia novo naquele momento. Tínhamos tudo e nada ao mesmo tempo.

Fomos arremessados para o “não lugar”, com uma ideia um tanto indefinida, e ali na intensa brancura ou escuridão, gestos, sons, palavras começaram a ecoar, surgir, nascer criando vida no vazio. O processo se inicia dessa forma, corpos soltos, flutuando no vazio, com exercícios sendo experimentados, testados com o intuito de dar forma a ideia e criar solidez e contornos no vazio. O que se mostrou uma tarefa árdua, porém, prazerosa.

Em 2016, um jovem elenco de atores, atrizes e professor de teatro no SESC, foram movidos por uma “ideia” ao pensar em uma nova proposta de montagem. Essa “ideia” não tinha forma definida, não era constituída por seres reais e mal sabíamos a razão de sua existência, tampouco tínhamos uma imagem da “coisa” do que poderia ser ou vir a ser. Há uma grande probabilidade que em meio a excitação de produzir algo novo, a ideia tenha se misturado com o desejo, arrebatando-os para um lugar vazio, sem forma, corpos e mentes flutuando soltos a espera de que tudo ao redor venha ganhar forma para que os pés tateiem o solo, para que as mãos se segurem em algo e os olhos vislumbrem a criação. Mas, havia um impulso de criar uma obra autoral, a ideia/desejo/vontade, no entanto era vaga, abstrata, sem um conceito especificado ou detalhado.

Com frequência, essa ideia parecia ser como um intrincado conjunto de nós, ou marcada por linhas soltas e irregulares, um rabisco desordenado em busca de uma forma definida. Esse complexo emaranhado nos impulsionou em diversas direções, desafiando-nos a encontrar um propósito concreto para essa ideia. No entanto, à medida que explorávamos novos traços, surgiam novas ramificações, novas linhas e nos encontramos imersos em um profundo caos criativo.

Transformar esse lampejo de ideia sem forma em algo tangível, no início do processo, mostrou-se um desafio, pois não havia até aquele momento meios de desenvolver uma abordagem sistemática para transformá-la em algo mais concreto. Em

suma, não estava evidente a clareza dos objetivos, embora logo no início lançaram-se a pesquisar e explorar exercícios corporais na ânsia de que a ideia ou o desejo viesse revelar-lhes algum tema, para que então pudessem se debruçar e enfim, criar o tão sonhado espetáculo autoral.

2 - O INÍCIO DO PROCESSO

A ideia de construir um espetáculo autoral, me permitiu experimentar exercícios, práticas e pesquisas que já vinha estudando em minha formação no curso de teatro da Universidade Federal de Goiás, principalmente a minha investigação sobre gesto cotidiano e Delsarte. A princípio, foram essas práticas que começaram a dar forma ao processo, nos tirando efetivamente da elucubração da ideia para a ação do fazer. Nessa seção, abordarei também os exercícios cênicos que conheci - enquanto era professor de teatro no SESC - no decorrer do processo, que naquele momento, foram fundamentais para alicerçar o repertório da nossa pesquisa e a realização da primeira montagem. A experiência da primeira estreia, me levou a inúmeras reflexões a respeito das fragilidades da peça, um incômodo, uma inquietação dentro de mim que me diziam que o espetáculo ainda não estava devidamente acabado. Essa inquietação, já me movia no decorrer do processo do infinito, e em 2017 fui para Barão Geraldo, Campinas (SP), onde fica o Lume Teatro, para fazer um curso , “Da mimesis corpórea, à Mimesis da Palavra”, com Raquel Scotti Hirson, que passou a fazer parte do repertório investigativo nos processos de 2018 e 2021.

2.1 - O COLETIVO

Não quero prosseguir com a escrita, sem falar do grupo. Sinto que preciso registrar isso aqui. Não posso falar desse processo de montagem, focado apenas nos exercícios, experimentações corporais, textuais, como se os exercícios fossem explorados por esquecíveis. Eu me lembro. Eu lembro de tudo, ou quase tudo. Se esqueci, agora não quero esquecer. Posso ter esquecido de lembrar, mas uma vez que se rememora, o esquecimento vira lembrança. Eles estão aqui comigo. Estão aqui na minha memória, na minha pesquisa.

Mesmo muito jovens, mas com um desejo potente em descobrir o teatro. Aliás, me arrisco a dizer que estávamos nos descobrindo em nossas vidas particularidades à medida que descobríamos os prazeres e as exigências do teatro. Atravessados pelos compromissos e as obrigações fora do palco. As demandas corriqueiras do trabalho, as horas de estudos para se realizar uma prova da escola, o tempo em família, amigos e demais compromissos. A vida acontecendo. E para além disso, todos experimentando a vida no teatro, conciliando tudo isso com as horas de ensaios, que em grande maioria, eram aos finais de semana.

Aparentemente, embora anos à frente dos artistas do passado, algumas questões ainda parecem as mesmas. Artistas que precisam equilibrar suas agendas pessoais, com outras profissões, para se dedicar por um tempo esporádico ao teatro, mas inteiramente comprometidos, existentes e resistentes. De alguma forma, esse grupo de atores foi influenciado pelas experiências cênicas do presente, em uma cidade que já foi palco de resistências. Apesar das diferenças nas formas de organização dos grupos, o desejo de fazer teatro interliga o passado e o presente.

Esse coletivo era formado por 14 atores⁹, com personalidades diversas e com diferentes faixas etárias, gêneros e níveis de experiência. Alguns já atuavam no teatro profissionalmente, enquanto outros estavam iniciando sua vida acadêmica no teatro, ou em outras faculdades. Havia membros LGBTQIAP+, e uma integrante naquele momento demonstrava desconforto com algumas partes específicas do seu corpo, talvez um desejo de se transacionar. O coletivo estava em constante movimento e transformação, refletindo suas experiências pessoais na prática teatral.

Mas por que queriam criar um espetáculo, autoral e experimental? O que os/nos movia(m) para essa ideia?

O integrante do grupo com mais experiência prática e alguma teoria em teatro na época, era o provocador/professor (eu). Mas todo o elenco tinha uma bagagem em teatro, pequena, mas uma bagagem. Já havia estudado e atuado em textos de Ariano Suassuna, leitura dramática e encenações de obras de Nelson Rodrigues. Adaptaram contos de Luis Fernando Verissimo em textos dramáticos, participavam de espetáculos criados especialmente para o Auto de Natal do SESC. Faziam-se presentes em espetáculos, oficinas, festivais de teatro. Participavam de diálogos com grupos teatrais do Brasil que passavam pelo teatro da cidade de Anápolis e os eventos teatrais pertencentes à agenda do SESC. O grupo era constantemente atravessado por várias informações, referências e estímulos do teatro. Talvez a(o) razão/ideia/desejo/objeto, de montar um espetáculo completamente autoral tenha surgido desse contato constante.

O coletivo de atores e atrizes de Anápolis ansiava em escrever o seu próprio texto e imprimir em suas cenas suas individualidades e proposições cênicas e estéticas ainda não experimentadas por eles até aquele momento.

⁹ Laura Zê, Gabriel Garcia, Kecia Oliveira, Juliete Lemes, Rafael Rosa, Emily Bem, Natan Souza, Tallita Barbosa, Loraine Resende, Felipe Yamazaki, Arthur Abreu, Ana Itagiba, Iara Caixeta, Rainan Pires.

Não sabíamos exatamente por onde começar, afinal, tínhamos uma ideia, mas nos faltava clareza do que seria essa ideia. Os primeiros exercícios nos conduziram a encenações bem prazerosas, mas se mostravam insuficientes. Faltava solidez. Essa era a sensação. Vazio. Criar vida no vazio, estávamos nessa busca. Por qual caminho seguir, para que a nossa criação pudesse se firmar, e dar contornos a escuridão/brancura do vazio? Todo esforço naquele momento, era um nascer e morrer. O que faltava?

O coletivo sempre estava em diálogo. Discutia-se tudo o que se experimentava. Disposição, pois, havia abertura para abandonar tudo e recomeçar do zero. Esse percurso aconteceu durante os dois meses do primeiro trimestre de 2016. Fevereiro. Março. Corpos, respirações, movimentos, palavras, sussurros, relações, criando vida e formas no vazio, mas de alguma forma tudo findava. Ora éramos vagalumes brilhando na escuridão, ora estávamos pincelando a brancura com um pincel. De alguma forma, a luz se apagava no breu, ou a tinta dissolvia-se na alvura.

Semana seguinte. Tudo de novo. De novo? Os encontros aconteciam duas vezes por semana, duas horas na quinta-feira à noite, e três horas no sábado de manhã. As discussões também continuavam em nosso grupo de *WhatsApp*. Compartilhavam-se fotos de grafites desenhados pelos muros e viadutos da cidade, fragmentos de poemas, vídeos de dança-teatro, cenas de filmes/séries, falas de atores e atrizes etc. O desejo da criação estava latente, pulsante em nós.

Próximo encontro, tudo de novo. De novo! Alongamento. Músicas instrumentais/com letras calmas, como [Pluie D'Été](#) (René Aubrey), [Slip](#) (Elliot Moss), [Quando Bate Aquela Saudade](#) (Rubel). Aquecimento. Músicas um pouco mais agitadas, como [Fat Ass Joint](#) (Amon Tobin), [It's A Long Way](#) (Caetano Veloso), [Eu Vou Fazer Uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!](#) (Johnny Hooker). Caminhadas pelo espaço. Deslocamentos pelo espaço, rápido, lento. Todos se olhando. Pausas. Micro relações sem contato físico. Movimentar partes específicas do corpo. Só a cabeça, só o ombro esquerdo, direito ou os dois juntos, apenas o quadril, a coluna, as pernas, cintura escapular. Corpo todo. Plano baixo, médio, alto, super alto. Tínhamos inúmeros exercícios à disposição.

Sem uma temática definida, experimentamos várias improvisações, de maneira intuitiva e sem um pensamento elaborado. O objetivo era ver o que nasceria “disso”. Dessas provocações, surgiram outros tipos de conflitos em cena, como os pessoais e as contradições do eu, e unanimemente o coletivo interagia uns com os outros sem “criar” uma personagem em cena. Experimentaram relações e movimentos diferentes em cena, enquanto falavam algumas palavras sem nexos, para aquele momento. Os exercícios

físicos nos levaram a uma sensibilidade autêntica de criar, permitir que o corpo vivesse e trocasse com os outros, na esperança de que algum tema pudesse emergir dessa prática corporal aparentemente sem sentido.

A equipe ficava inquieta, pois a ideia ainda não havia tomado forma. Os experimentos corporais davam forma e plasticidade ao corpo, permitiam estranhas formas de interação, mas faltava algo que pudesse unir e sustentar tudo o que estava sendo experimentado. A ideia de criar um espetáculo experimental estava presente, mas faltava o argumento para dar sentido a todas as micro-relações e ao corpo em cena.

“Criar é um ato de demolição”¹⁰. Esta é uma expressão que significa que, ao criarmos algo, muitas vezes é necessário destruir ou desmantelar estruturas e processos antigos que já não servem mais. É como se estivéssemos entrando em um território desconhecido, sem nenhuma garantia ou apoio, e precisássemos confiar em nossa intuição para encontrar algo novo e fértil para trabalhar.

A cada exercício teatral experimentado, as particularidades de cada integrante surgiam em cena. Cada ator e atriz trazia o seu Eu para o ato criativo. Medos, segredos, anseios eram partilhados no percurso. Durante esse processo, o coletivo estabeleceu relações profundas uns com os outros, com muita intimidade e confiança. Os eus foram se entrelaçando e se misturando nesse início de processo, e isso influenciou na escolha do tema para nova montagem e na escrita dramaturgical.

2.2 – A PRIMEIRA PESQUISA

Voltarei um pouco mais no passado para trazer um breve recorte, que será de suma importância no decorrer da minha dissertação. Em 2015, prezado leitor, o provocador/diretor (eu) estava na universidade, com o interesse de pesquisar os gestos e movimentos cotidianos a partir dos conceitos dos seguintes autores: o ator, cantor e pesquisador francês Delsarte (11/11/1811 - 20/07/1871), o dramaturgo, poeta e encenador alemão Brecht (10/02/1898 - 14/08/1956), o ator e diretor russo Stanislavski (17/01/1863 - 7/08/1938) e a bailarina, coreógrafa e diretora alemã, Pina Bausch (27/07/1940 - 30/06/2009). A minha escolha por esses autores europeus se deu principalmente por pesquisarem e abordarem os gestos cotidianos em suas respectivas áreas de atuação. Nos

¹⁰ Esta frase supostamente é uma variação da frase célebre do artista espanhol Pablo Picasso, que dizia “*Cada acto de creación es primero un acto de destrucción.*”

parágrafos a seguir, estimado leitor, farei uma contextualização sobre os gestos cotidianos.

De acordo com o dicionário Larousse, a palavra cotidiano se originou do latim *quotidianus* que significa “de cada dia; diário; aquilo que se faz todos os dias; o que acontece habitualmente”(LARROUSE, 2009, p.213). Não há pretensão de abordar o cotidiano como ações que se repetem diariamente, mas um conjunto de fatores que interpelam as ações físicas do indivíduo. Antes de prosseguir, vale ressaltar que o termo ações físicas se refere aos princípios elaborados por Stanislavski: o ator deve justificar seus atos através da expressão física das razões internas que o levaram a essa situação. O foco principal é o que é demonstrado na conduta física, sendo essencial que o ator compreenda a razão (ou emoção) por trás das ações do personagem, seja por altruísmo, inveja ou ódio (MEYER, 2007).

O ser humano modifica o meio a partir de uma ideia ou comportamento. Essas transformações se fazem necessárias no cotidiano. O meio sociocultural influencia nas ações, e cada corpo se adequa ao lugar sofrendo mudanças para se relacionar e mediar as relações com o mundo. A gestualidade se desenvolve mediante elementos simbólicos, permitindo ao indivíduo perceber que o físico é a matéria das emoções, o corpo como semântica se moldando na relação com o mundo (LÊ BRETON, 2007).

Com base nas situações do comum ou incomum do cotidiano, muitos autores, artistas, pesquisadores e encenadores em teatro teceram reflexões e construíram espetáculos tendo esta temática como matriz/referência para suas obras. Um grande exemplo é o francês François Delsarte (1811-1871), considerado o primeiro pensador da dança moderna, que teve uma vida marcada pela pobreza em Solesmes (comuna francesa situada em Sarthe), lugar em que nasceu. Padre Bambini descobre nele, ainda jovem, talento para o canto e teatro e matricula-o em um Conservatório no qual sua trajetória é curta, pois sua voz começa a falhar. Delsarte passa a pesquisar os gestos do ser humano, acreditando que “o que nos move” está ligado ao sentimento: o gesto não é algo mecânico e involuntário, mas fruto de uma vontade (emoção) interior.

(...) estuda com método todas as pessoas que conhece para estabelecer um catálogo de gestos que correspondam a estados emocionais. (...) freqüenta asilos de loucos, salas de hospitais, anfiteatros de dissecação até necrotérios. (BOURCIER, 2001, p. 244)

A observação era parte fundamental da pesquisa de Delsarte, considerar o cotidiano para elaborar e reelaborar a razão dos gestos/movimentos. Almejava as mesmas

sensações dentro de sua arte - desejos, pensamentos e emoções - pensava na dança além da mera recriação se interessando na genuinidade das ações. Suas ideias influenciaram toda a Europa, principalmente coreógrafos e bailarinos da América, entre eles Doris Humphrey¹¹ (1895-1958), que ao categorizar os gestos se inspirou profundamente nas relações e na natureza humana. “Gestos sociais – os das relações dos homens entre si -, gestos funcionais – os de trabalho e da vida cotidiana-, gestos rituais- os das religiões-, e gestos emocionais – tradução imediata dos sentimentos individuais” (BOURCIER, 2001, p. 269).

Rudolf Laban¹² (1879-1958), coreógrafo que empregou em seu sistema métodos de ensino delbartianos, afirma que a dança “é um meio de introspecção profunda: revela ao homem suas tendências fundamentais (...)” (BOURCIER, 2001, p. 295). A dança livre das amarras da técnica desperta os sentidos fundamentais, o ouvir, o sentir e o ver. Considerado um dos precursores da dança-teatro seu método se baseia no movimento e espaço com o sistema, *Tanz-Ton-War* corresponde a Dança-Tom-Palavra (FERNANDES, 2007). Os atores ou bailarinos exploravam esse sistema em improvisações usando palavras, sons, frases e poemas, numa criação livre. “As peças de danças então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou “puro”, numa forma narrativa, cômica, ou mais abstrata” (FERNANDES, 2007. p.20).

Kurt Jooss¹³ (1901-1979) estudou com Laban e foi considerado um artista completo, tendo estudado dança, música e teatro. Soube empregar bem as artes em seus espetáculos, principalmente dança e teatro, resultando em coreografias que usavam movimentos naturais para criticar a sociedade. Dirigiu espetáculos como “A mesa Verde”, peça que o tornou conhecido. Jooss pensa que “a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo” (BOURCIER, 2001, p. 301).

Doris Humphrey incentiva os dançarinos a encontrar o gesto primitivo nas ações físicas do presente.

Quer que cada gesto reencontre seu valor primitivo; assim, o fato de saudar tirando o chapéu, cabeça inclinada, provém da prostração do vencido, que mostra sua submissão oferecendo sua nuca sem defesa aos golpes do vencedor; a tristeza é marcada ao se dobrar o corpo em posição côncava, a alegria, endireitando-o. (BOURCIER, 2001, p. 269)

¹¹ Juntamente com Charles Weidman e Martha Graham, são os fundadores da escola moderna Denishawnschool.

¹² Rudolf Von Laban foi dançarino e coreógrafo, apontado como um dos mais importantes teóricos da dança do século XX. Considerado o pai da Dança-Teatro.

¹³ Nasceu em 12 de janeiro de 1901 em Wasseraal em Alemanha. Estudou com Laban. Sua formação é tripla, música, dança e teatro.

Seguindo essas influências - principalmente as de Jooss, de quem foi aluna -, Pina Bausch¹⁴, (1940-2009) engrenou sua carreira e vida re-significando Dança-Teatro, sendo hoje um dos nomes mais importantes do cenário contemporâneo. Sua obra mantém um constante olhar na natureza humana e suas relações servem de matéria prima para teóricos da dança e teatro, capazes de construir reflexões das ações físicas re-elaboradas no caráter artístico, aspectos da vida pelos quais Pina se interessa. “Eu não estou interessada tanto em como as pessoas se movem como ‘no que’ as move”. “O trabalho [...] é sobre relações, infância, medo da morte e quanto nós todos desejamos ser amados” (BAUSCH, 2010, p.119).

É através da vida diária que Pina passa a coletar material para a elaboração de seus espetáculos, pede aos seus bailarinos que se observem e que também observem o cotidiano, buscando ao redor, respostas poéticas para as suas perguntas (MEDEIROS; PEREIRA, 2017). Desse modo, por meio das amostras da vida cotidiana, Pina experimentava as interações entre os seres humanos ao empregar o gesto cotidiano de diversas maneiras para provocar emoções que transcendam o gesto em si e seu uso convencional. Pina não apresentava uma obra linear com uma narrativa com respostas a serem contadas para a audiência, ao contrário, ela fazia perguntas ao público, pois, suas obras são como experimentos livres de opiniões preconcebidas e revelam as descobertas feitas por todos os participantes da criação (SILVEIRA; MUNIZ, 2013).

Eu só posso fazer algo muito aberto, eu não estou mostrando uma visão. Há conflitos entre pessoas, mas eles podem ser olhados de cada lado, de ângulos diferentes. Ou: Você pode ver isto assim ou assim. Depende do modo que você assiste. [...] Você sempre pode assistir de outro modo. (BAUSCH, 2010, p. 119)

Por sua vez, Constantin Stanislavski (1863 - 1938) pesquisava o cerne do gesto por uma outra ótica, observava o sentimento e pensamento contido no mínimo movimento ou na ausência do gesto; de forma sutil, se opõe aos maneirismos exagerados que muitos artistas se valem em sua representação, comum nos palcos russos do século XIX (DALLAGO, 2005). Assim como Delsarte, entendia que as emoções influenciam nas ações físicas e as ações físicas influenciam nas emoções, ambos são entendidos como força motora dos gestos.

¹⁴ Philippine Bausch ou Pina Bausch.

Se nossos gestos/movimentos são produzidos no cotidiano de maneira natural, a questão para a arte é: como fazê-los novamente com a mesma espontaneidade na dança e no teatro? Se tivéssemos sede iríamos à cozinha, pegaríamos o copo, encheríamos de água e pronto, sacia-se a sede – então se pede a um ator para beber água com a ausência do copo e da cozinha, o exercício consiste em imaginar o local e fazer as ações físicas para beber água na cozinha. A tendência é a reprodução dos gestos cuja motivação é recriar o espaço e a forma do braço e da mão ao pegar o copo. A proposta stanislaviskiana, embora beba da fonte dos acontecimentos diários, é transcender a reprodução, mas propor um teatro real ao espectador através das ações físicas e nos conduzir a perceber o que outrora nunca atentamos. A interpretação busca no cotidiano o verossímil da gestualidade com qualidade cênica, como foi escrito antes é possível executar todos os movimentos em cena sem mesmo precisar do objeto, pois todos os gestos de beber água com o copo foram codificados pelo corpo, mas é preciso o vigor do “não representar” e executar essas ações físicas com qualidade.

No capítulo “Fé e sentimento da verdade”, no livro *A Preparação do Ator* (2006), de Constantin Stanislavski, os atores estão sobre o palco à procura da bolsa de Maria (uma das atrizes/aluna); as ações físicas eram bem naturais e isso chamou a atenção de Tortsov (diretor/professor). Ele insistiu para os atores repetirem as mesmas ações e o que se teve no palco foi a imitação. A tendência é cair na reprodução dos gestos/movimentos e a motivação real se perde, pois o cérebro (voluntário ou involuntariamente) já codifica e prevê as ações do corpo tornando a encenação uma mera reprodução enquanto no cotidiano toda a movimentação simplesmente acontece.

_ Não. Não vi nem objetivos, nem atividade, nem verdade no que vocês fizeram
_ (...) _ E por quê? Se o que fizeram da primeira vez era um fato real, por que não puderam repeti-lo? (...)

Tentamos explicar a Tortsov que, da primeira vez, era preciso encontrar a bolsa perdida, enquanto que da segunda nós sabíamos que não havia essa necessidade. O resultado é que da primeira vez tínhamos a realidade, e da segunda, uma falsa imitação da realidade. (STANISLAVSKI, 2006, p. 167-168)

Se por um lado Stanislavski busca a primazia do gesto, para Bertolt Brecht (1898 - 1956), os gestos representam as emoções e isso revelará o caráter da personagem e o que está sentindo naquele momento sem a imposição de trazer uma emoção interior para justificar a ação exterior: “A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza” (BRECHT, 1977, p. 108). O teatro épico de Brecht propõe uma prática que se distancia dos maneirismos de interpretar da época, mas

especificamente na Europa. Experimenta-se uma nova forma de se fazer teatro diferente daquela teorizada por Constantin Stanislavski no qual o seu método é despertar o espectador do realismo mostrado no palco cativando a empatia da plateia para se colocarem no lugar da personagem.

No distanciamento¹⁵, proposto por Brecht, o ator não precisa esgotar toda a sua energia para transfigurar-se na personagem, esse esforço baseado no “*creative mood*”¹⁶ se esgota por ser fruto do involuntário e controlar o subconsciente é praticamente impossível. No teatro épico o intérprete não se baseia nas técnicas das emoções, examina formas mais adequadas à interpretação que dependem da facilidade e da naturalidade. “O ator não necessita se apoiar exclusivamente na sua sensibilidade natural (...) (BRECHT, 1977, p. 82). O artista tem consciência de como se posicionar em cena e exatamente quando parar e de como se colocar no palco; observa a si próprio, conduzindo o personagem e evitando formas intuitivas de interpretar. Revela conhecer o espaço estando atento ao universo à sua volta, principalmente à plateia.

Trata-se de uma ilusão, não tem o caráter de despertar internamente no ator as mesmas sensações reais, o que não tira o caráter real da representatividade; o distanciamento permitirá ao intérprete dar vitalidade às suas ações físicas sem acessar emoções, no entanto isso não desqualifica a interpretação, mas permite ao ator acessar uma verdade condizente na sua atuação. Com o efeito de distanciamento o ator observa a personagem, podendo criticá-la, condená-la, indagando se realmente é correto ou não sua conduta. Esse efeito de distanciar-se permite ao ator uma interpretação mais fria - não significa que não tenha energia- e mais consciente. Em seu livro menciona uma apresentação chinesa onde o artista analisa os próprios movimentos e essa ação pode (e possivelmente o fez) causar estranhamento ao espectador. O artista sabe exatamente o que está desempenhando e demonstra conhecer a personagem.

O gesto cotidiano e os referidos autores citados neste tópico foram a primeira pesquisa que elaborei no campo acadêmico, quando ainda era graduando no curso de licenciatura em artes cênicas da UFG. À medida que avançava em minhas leituras, pude

¹⁵ Brecht incentivava os atores a adotarem uma postura consciente e não naturalista. Ao invés de focar em atuações realistas e emocionalmente envolventes, os atores deveriam ressaltar o caráter artificial da encenação teatral. O objetivo dessa abordagem era lembrar constantemente o público de que estavam presenciando uma obra teatral, despertando sua consciência crítica e encorajando reflexões sobre questões sociais e políticas abordadas.

¹⁶ Criar a partir do estímulo natural do humor.

observar alguns pontos de confluência entres eles, pois o substrato de seus trabalhos partia do cotidiano, da observação, das relações humanas, do corpo, dos movimentos e gestos.

Vale destacar a semelhança visível entre os pensamentos de François Delsarte e a abordagem dos conceitos de Constantin Stanislavski. Para muitos estudiosos europeus e norte-americanos, “o ensinamento de François Delsarte encontra ecos na Rússia, no que diz respeito ao trabalho de Constantin Stanislavski, Evguéni Vakhtangov e Mikhaïl Tchekhov” (AUTANT-MATHIEU, 2012, p. 371). A partir das ações físicas, o diretor russo valorizou a ênfase do autor francês na integralidade do ser humano, destacando as “reações introvertidas e extrovertidas no contato humano” e a relevância dos exercícios em seu método (AUTANT-MATHIEU, 2012).

Do mesmo modo, nota-se a forte influência de Brecht nas obras de Pina Bausch. De acordo com Silveira e Muniz (2013), os procedimentos do Teatro Épico são incorporados às ações e cenas individuais, sendo fundamentais para a diretora alemã, de modo semelhante ao que eram para Brecht. “Bausch parte do indivíduo para chegar ao social, enquanto Brecht parte do social para chegar ao indivíduo. Partem de extremos diferentes, mas acabam se encontrando (SILVEIRA; MUNIZ, 2013, p. 112)”.

Tal pesquisa me proporcionou explorar práticas corporais que experimentei na primeira montagem do espetáculo “M(eu) Infinito”, em 2016, que irei relatar no tópico a seguir.

2.3 - OS EXERCÍCIOS

Após iniciar a escrita sobre a pesquisa “Gesto Cotidiano”, exercícios foram experimentados, estruturados à medida em que eu, como pesquisador, participei de oficinas com outros profissionais. Cada oficina era relatada em meu diário de bordo, algumas vezes anotações avulsas em papéis soltos, contendo minhas análises particulares, para talvez, quem sabe, usá-los em algum processo criativo. Na montagem do espetáculo “M(eu) Infinito”, escolhi alguns dos exercícios que já havia vivenciado nessas oficinas; dois deles foram a base inicial para a montagem da peça. Iniciamos nossas experimentações a partir deles antes mesmo de definirmos qual seria o tema/texto/abordagem do espetáculo, enquanto outras práticas de corpo e improvisação cênica foram experimentadas em oficinas teatrais que passaram pela cidade de Anápolis no decorrer de 2016 (ano de montagem do espetáculo). As práticas que considerei necessárias para a montagem, eu as levei para os ensaios.

Em 2015, estava participando da minha última montagem teatral no antigo curso de *Artes Cênicas Licenciatura/Bacharelado* da Universidade Federal de Goiás: *Sete Gatinhos*¹⁷, com direção de Saulo Dallago¹⁸ e Francisco Guilherme¹⁹, professores da disciplina *Montagem de Espetáculo*, no qual eu e meus colegas de graduação, estávamos na condição de estudantes atores/atrizes, em nosso último ano. Vale salientar que o curso foi reformulado em 2015/2016, e agora se chama Licenciatura em Teatro.

No início das aulas da montagem do espetáculo *Sete Gatinhos*, o professor Saulo desenvolveu com os estudantes o que, nesta dissertação, irei chamar de **Exercício Sobre Cotidiano** (baseado na dinâmica intitulada *Dança do Cotidiano*, de Augusto Boal), que despertou o meu interesse, pois paralelo a esta montagem, eu estava pesquisando sobre os gestos cotidianos. O exercício consistia em deitar-se no chão, para posteriormente reproduzir as ações corporais de um dia, à medida que lembrássemos. Seria desde o acordar até deitar-se novamente. Após as orientações dadas pelos professores diretores, fui recriando com o meu corpo as ações corporais que eu acreditava fazer no decorrer do dia: acordar, se espreguiçar, escovar os dentes, tomar café, arrumar a casa, escutar música, sentar-se no sofá, estudar, pegar o transporte público. Lembro que nos foi orientado que, para além dessa reprodução corporal, da mímica gestual em que estávamos compenetrados, que trouxéssemos nossas particularidades, uma mania corporal que fazíamos, o sentimento ou temperamento em executar determinada ação diária. Para mim, o exercício ganhou uma nova camada, uma vez que eu estava muito compenetrado em recordar o meu dia a dia. Depois dessa orientação, fui acessando particularidades que são só minhas, como ficar me balançando quando estou parado, morder os lábios repetidas

¹⁷ Peça escrita por Nelson Rodrigues em 1958. A peça expõe a vida das filhas de Seu Noronha com Dona Aracy e a caçula Silene, a mais mimada. Ela recebe uma educação privilegiada em um colégio interno, sendo a esperança da família composta por cinco mulheres. A expectativa é que pelo menos uma delas se case na igreja, permanecendo virgem e simbolizando a salvação moral da família. Enquanto as outras quatro irmãs, Aurora, Arlete, Débora e Hilda, que ainda não se casaram, se esforçam para juntar dinheiro para o enxoval de Silene, lidam com o temperamento agressivo do pai. Contudo, a situação toma um rumo inesperado quando Silene é acusada, no colégio, de matar uma gata prenha com pauladas.

¹⁸ Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás em 2004, obteve seu Mestrado em História e Doutorado em História também pela mesma universidade, nos anos de 2007 e 2012, respectivamente. Desde 2010, é professor na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, lecionando nos cursos de Direção de Arte e Artes Cênicas. Atualmente, coordena o curso de Artes Cênicas Licenciatura/Modalidade EAD e Direção de Arte/Bacharelado. Além disso, teve experiências como professor substituto na UFG e convidado na Universidade Estadual Vale do Acaraú, assim como colaborou como ator na Corporato - Teatro Empresarial. Sua atuação se destaca nos temas de interpretação, espetáculo, memória, performance, produção cultural, história e fotografia.

¹⁹ Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em 2002, completou seu mestrado em Educação na mesma instituição em 2009. Atualmente, é professor na Universidade Federal de Goiás, com experiência em Educação, focando em teatro de bonecos, teatro, teatro de animação, direção de arte e caracterização do ator.

vezes, minha ansiedade em estudar, as vezes que eu me desligo do que estou fazendo e vago no nada.

Mais uma provocação nos foi dada: devíamos expressar sons ou, ou nos atentar às sonoridades que já produzíamos. Tomei consciência do som da minha respiração, ora profunda, ora quase inaudível, os sons que o meu pé fazia ao caminhar, as expressões sonoras que faço no meu dia a dia. Lembro-me que esse exercício foi longo, um silêncio profundo na sala de trabalho. Um silêncio que era interrompido pelos quase inaudíveis barulhos dos corpos ali presentes. Fui recriando meu dia com meu corpo, meus sons e ouvindo os ruídos produzidos dos colegas, lembrando das sensações, recriando com o meu corpo o dia que eu acreditava que era meu, até adormecer novamente.

Em seguida, o professor Saulo nos pediu que relembrássemos do exercício e escolhêssemos cinco gestos, e trabalhássemos apenas com esses cinco gestos. Repetir. E a cada repetição, nos era dado uma nova provocação, rápido, lento, mesclando o rápido e o lento. Tensão em uma parte do corpo, leveza em outra parte: “como isso altera os gestos selecionados ?” (DALLAGO, 2016). Outra provocação: iríamos eleger um gesto dentre os cinco que selecionamos e, então, antes de passarmos para o próximo sempre iríamos passar por aquele, não importava a ordem dada. Exemplo: coçar a cabeça, arrumar a roupa, fazer uma cara de espanto, beber água, sentar-se. Escolhi **coçar a cabeça. Coçar a cabeça**, arrumar a roupa, **coçar a cabeça**, fazer uma cara de espanto, **coçar a cabeça**, beber água, **coçar a cabeça**, sentar-se. Repetir. A cada provocação, percebi que esses gestos já não eram mais os mesmos que tentei recriar do meu dia a dia. Espera... eles já não eram, mas depois de todas essas camadas, os gestos ganharam outras qualidades, tensões, vibrações. Repetir. Teve vários momentos que eu senti que o meu corpo executava sozinho. Os gestos pareciam ter sumido e reaparecido de outras formas. Repetir. Última provocação: que voltássemos ao estado “natural” dos cinco gestos, tal qual havíamos feito pela primeira vez no início do exercício. Repetir. Já não tinha mais a mesma qualidade que antes. O que aconteceu com os gestos? Senti em mim um certo primor ao executá-los, ao mesmo tempo, senti uma potência que reverberava mesmo que tudo aquilo parecesse consciente demais. Estranho.

Preferi descrever o exercício a partir da minha vivência, pois no primeiro processo do *M(eu) Infinito* (2016), embora tenha atuado como provocador/diretor, minha perspectiva era de observador, e quis trazer nesta pesquisa minha perspectiva enquanto ator que vivenciou esses exercícios no corpo, não somente de um observador que viu o elenco vivenciando.

O Exercício Sobre Cotidiano foi uma das dinâmicas que trabalhei com o elenco do “M(eu) Infinito”, em meados de fevereiro de 2016. Pedi para o elenco deitar-se, que lembrassem do seu dia a dia, e o recriasse com o corpo sem o uso de palavras. Fui dando as orientações, à medida que fui lembrando da minha vivência. “Agora, junto a isso, quais as manias você tem o costume de fazer? Qual o sentimento ou temperamento você tem quando faz isso ?” (CARDOSO, 2016). É interessante observar que, em alguns corpos, havia uma certa ansiedade em recriar com exatidão os gestos executados do seu dia a dia. Pude observar, mesmo que minimamente, a intimidade de alguns deles. “Quais os sons vocês fazem quando estão executando essa ação? Que sons seu corpo produz quando você está impaciente, nervoso, calmo, quando você está fazendo essa ação?” (CARDOSO, 2016).

Provoquei para que selecionassem cinco gestos cotidianos para recriarem na próxima etapa do exercício. Estavam compenetrados. Dei-lhes um tempo para pensar, lembrar e escolher os gestos. Percebi que, mesmo em uma tentativa de recriação do cotidiano, esse exercício específico não conseguia reproduzir integralmente as ações do dia a dia. Havia sempre ausências, falhas e omissões, características tão singulares que acabavam se perdendo no processo de recriação. Afinal, por sua própria natureza, esse exercício é inevitavelmente falho. No entanto, arrisco afirmar que é justamente nessas lacunas que, em diversos momentos, pude observar instantes de espontaneidade nos movimentos de alguns atores — momentos em que seus gestos se revelavam genuínos e simples em sua forma de se mover.

Experimentei com eles provocações - rápido, lento, tensão, leveza – e oposições entre esses comandos. Escolher um gesto e sempre passar por ele ao fazer o próximo. Ao final, orientei que anotassem esses movimentos, pois poderíamos voltar a eles mais a frente em nossa investigação, já que até aquele momento não tínhamos encontrado o que iríamos montar.

O Exercício Com a Cadeira. Fiz essa dinâmica teatral pela primeira vez em 2014, em Goiânia, com a atriz, artesã e maquiadora Maria Adélia²⁰ (RJ), em seu curso *A*

²⁰ Maria Adélia, natural de Ipaussu SP, deu início à sua formação em Artes Cênicas na Fundação Teatro Guaíra em Curitiba, trabalhando com renomados diretores como Edson Bueno, Raul Cruz, Antônio Gilberto, e Ademar Guerra, entre outros. Em sua trajetória, destaca-se a colaboração com diretores e companhias francesas como o Théâtre du Soleil, sob a direção de Ariane Mnouchkine, Irina Brook, e Cia Dos a Deux, durante os 17 anos em que residiu na França. Atualmente, estabelecida no Rio de Janeiro, participou de diversas produções recentes, incluindo trabalhos como Pinóquio - Cia Pequode (indicada ao CBTIJ - Melhor Atriz Coadjuvante), Peça Filme Angústia-me - por Alexandre Mello, Lupita - por Flávia Lopes, Ânsia - por César Augusto, Festa de Aniversário - por Gustavo Paso, EUS um solo plural - pela

*Plástica da Personagem*²¹, parte de um evento de comemoração de 10 anos do Grupo *Bastet*²², que trouxe espetáculos e cursos em dezembro daquele ano. Esse exercício é realizado em coletivo.

O Exercício Com a Cadeira: todos com uma cadeira em mãos, seguindo as orientações de Maria Adélia, caminhem com a cadeira pelo espaço segurando-a firmemente com as duas mãos. Uma pessoa do grupo decidi parar de andar, todos devem parar em conjunto, sem ficar olhando para os lados, mas ao longo da prática desenvolver a conexão e percepção por meio do olhar periférico. Uma outra pessoa faz a ação de colocar a cadeira no chão, todos também devem colocar a cadeira no chão. Uma outra pessoa se move para sentar-se, todos também se movem para sentar-se em sua respectiva cadeira. Para além da execução coletiva e uníssona, este exercício propõe uma escuta do coletivo, sem a necessidade de olhar para “ver se estão todos fazendo a mesma coisa”. Uma vez sentados, são provocados a encontrar o olhar de alguém e estabelecer relações. “Não precisa ser uma pessoa que esteja perto” (ADÉLIA, 2014), disse ela. Essa parte do exercício, particularmente para mim, foi um dos mais profundos, pois eu e minha dupla ficamos por um longo momento nos olhando, ela sentada em sua cadeira em um lugar na sala e eu sentado na minha cadeira, um pouco mais longe. Olhar para uma pessoa por um período muito longo, para mim, foi gerando uma sensação de estranhamento ao mesmo tempo que desenvolvi certa cumplicidade com a minha dupla. Ficamos assim por um longo período, hipnóticos um com o olhar do outro, até Maria Adélia fazer a próxima provocação.

O que fizemos em seguida foi levantar à medida que o outro se levanta, e caminhar pelo espaço, sem desviar os olhos um do outro, tendo muita atenção, pois havia outras duplas em trabalho também. A provocação aqui, mais do que se deslocar pela sala, é experimentar as relações que poderíamos desenvolver; eu e ela paramos quase que ao mesmo tempo, mas ela estava apoiada com a mão no encosto de uma cadeira. Enquanto

própria atriz, Carmen de Cervantes - por Flávio Espírito Santo, O Casamento Suspeitoso - por Sidnei Cruz, e A Visita da Velha Senhora - por Silvia Monte.

²¹ A Plástica do Personagem é um curso que visa aprimorar o figurino dos personagens de maneira acessível! Na oficina, além da prática física teatral a ser vivenciada, a/o participante também é capacitada(o) a produzir adereços utilizando materiais recicláveis como arames, canudinhos, plásticos e outros itens. Desenvolver chapéus, perucas, cintos e mantos, dando vida aos personagens experimentados durante a oficina.

²² Em 2003, nasceu como um núcleo de pesquisa composto por oito atores em uma estrutura organizacional horizontal. Ao longo do tempo, durante a consolidação e apresentação dos resultados de seus estudos e treinamentos, passou por um processo de profissionalização. Desde a sua formação até essa evolução, atravessou diversas fases que envolveram interações com diferentes profissionais. Atualmente, não mais se enquadra como um grupo tradicional, optando por um modelo híbrido entre grupo e companhia, com uma gestão mais autônoma e atores focados no território criativo.

eu estava parado com os braços cruzados. Embora tivéssemos que nos sentar juntos, caminhar juntos, a proposta é que nessa unidade, cada um desenvolvesse suas intenções, não ações espelhadas. Teve um momento em que eu e minha dupla nos sentamos em cadeiras mais perto um do outro, nos sentamos quase que ao mesmo tempo, ao me sentar fui delicadamente me apoiando no encosto da cadeira, mas ela sentou-se de lado na cadeira, de modo que seu pescoço teve que fazer uma leve torção para continuar me olhando. Vale ressaltar que essas cadeiras são aquelas deixadas por outras duplas e, durante esta fase do exercício, fomos alertados a não deslocar as cadeiras pelo espaço, mas deixá-las exatamente como as colocamos anteriormente.

Maria Adélia nos alertou que não tivéssemos ansiedade em fazer muitas ações, interações, mas que trabalhássemos a “escuta” do outro, uma escuta do coletivo. Em determinado momento dessa fase do exercício da cadeira, disse para trocarmos de dupla, de modo que os olhos não ficassem procurando alguém a quem olhar, mas assertivamente, encontrasse o olhar de outra pessoa com certeza e tranquilidade. Estranho que assim que troquei o olhar, meus olhos sutilmente, encontraram o olhar de outrem. Maria Adélia percebeu que alguém estava com um olhar sozinho (a espera), ou seja, havia uma pessoa que estava olhando para uma mesma pessoa que já tinha encontrado o olhar, mas como estávamos em número par (éramos 14 naquela oficina), havia uma dupla que tinha uma terceira pessoa olhando para um deles, acreditando talvez, que estivesse sendo correspondido. Maria Adélia, em um tom de voz calmo, disse que havia um olhar não correspondido, e um olhar que estava à espera. Um tempo longo se passou, tempo... este é um exercício de tempo, calma, espera e escuta. Acredito que o olhar não correspondido e o olhar a espera se encontraram, pois ela nos deu a provocação de explorarmos o olhar e a relação que surgiria com a nova dupla.

O **Exercício Com a Cadeira** foi uma das experiências e mais profundas que já fiz no teatro, a forma como o silêncio perpetra o espaço de trabalho, na forma de interagir com o outro, na simplicidade das ações e como elas vão se tornando profundas na conexão que, aos poucos, fui estabelecendo com a escuta do outro. Em como o olhar exerce uma força hipnótica, ao mesmo tempo consciente à medida que me relacionei em duplas e com o coletivo.

Eu já havia trabalhado o **Exercício Com a Cadeira** nos ensaios anteriores com a turma. Mas quis retomá-lo no processo do *M(eu) Infinito* em meados de março e abril de 2016, primeiro, pela sensibilidade e cumplicidade que o exercício propõe; segundo, porque a prática poderia nos fornecer um material criativo e, nesse período, já estávamos

em escrita da dramaturgia do que viria a ser o nosso espetáculo. Outro aspecto que considerarei essencial dessa prática, é a relevância da “escuta sensível”, que é capacidade de ouvir, compreender e ser afetado não apenas por palavras pronunciadas uns pelos outros, mas também os subtextos, as emoções, as intenções e o olhar por trás das falas e ações.

Uma das dinâmicas teatrais que viria potencializar ainda mais a relação que tínhamos com o processo seria o **Exercício do Tambor**, que conheci na oficina “*Ser Tão Energético*”²³, ministrada no Sesc Anápolis por Thardelly Lima²⁴, ator no *Coletivo Ser Tão Teatro*²⁵. O coletivo esteve em Anápolis para apresentar o espetáculo *Flor de Macambira*²⁶, que fazia parte da programação do Palco Giratório do SESC. Por ter um caráter de teatro de rua, a peça foi apresentada no C.E.U.²⁷ – Bairro Jd. Alvorada, em Anápolis na terça-feira (dia 03) no mês maio. A oficina *Ser Tão Energético*, foi ministrada no dia seguinte, numa quarta-feira (dia 04), por isso, poucos integrantes do elenco do *M(eu) Infinito* estiveram presentes, por acontecer no meio da semana e em horário comercial.

²³ A oficina é direcionada a atores e não atores interessados em explorar a metodologia do processo criativo empregado pelo Coletivo Ser Tão Teatro. Através da elaboração de um estado de jogo, busca-se desenvolver dinâmicas de interação entre os participantes, o texto e outros elementos cênicos presentes no teatro popular e nas manifestações folclóricas investigadas pelo grupo (como o cavalo-marinho, a capoeira e o frevo).

²⁴ Thardelly Pereira Lima, nascido em Cajazeiras - PB, é um ator paraibano que iniciou sua jornada no teatro em 1999 e começou a explorar as artes cênicas em João Pessoa em 2002, ao ingressar no curso de Licenciatura em Educação Artística. Ele fez parte de grupos teatrais em João Pessoa, como graxa, osfodidário e piollin, e participou de 8 espetáculos teatrais, incluindo "Alegria de Náufragos" e "Flor de Macambira". Em 2018, obteve o título de Mestre em Artes Cênicas pela UFRN com o monólogo "Suçuarana". Entre 2016 e 2020, esteve presente em 9 filmes nacionais, incluindo "Divino Amor" de Gabriel Mascaro e "Bacurau" de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, onde desempenhou o papel do prefeito Tony Jr. No elenco de "Bacurau", que conquistou o prêmio do júri no Festival de Cannes 2019, havia seis paraibanos, incluindo Thardelly Pereira Lima.

²⁵ O Coletivo Ser Tão Teatro é um grupo de pesquisa formado em 2007 em João Pessoa, a partir da união de alunos e profissionais das artes cênicas do Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Reconhecido nacionalmente há oito anos, o grupo se destaca por sua trajetória de sucesso e pesquisa focada no trabalho do ator, teatralidade, musicalidade e treinamento físico/energético. Entre suas produções estão: "Vereda da Salvação" (2007), "Farsa da Boa Preguiça" (com Clowns de Shakespeare - 2010), "Coronel de Macambira - Experimento" (2010), "Flor de Macambira" (2011), "Farsa da Boa Preguiça" (remontagem com elenco exclusivo - 2012), e "Alegria de Náufragos" (2015). Desde 2008, o grupo organizou cinco edições da Mostra de Teatro de Grupo, promovendo intercâmbio artístico entre grupos brasileiros. O Coletivo Ser Tão Teatro apresentará o espetáculo "Flor de Macambira" no Palco Giratório em Anápolis, seguido pela oficina "Ser Tão Energético".

²⁶ "Flor de Macambira" narra a trajetória de Catirina, a mais encantadora flor da Fazenda Macambira, que se entrega aos vícios e tentações terrenas. Para resgatar seu amor, Mateus, ele adentra as profundezas de sua própria alma.

²⁷ O Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU) é um espaço que integra atividades culturais, práticas esportivas e de lazer, visando promover o desenvolvimento social e cultural das comunidades locais. Esses centros são projetados para oferecer diversas atividades e serviços para a população, incluindo aulas de artes, esportes, capacitação profissional, entre outros.

No **Exercício do Tambor**, Thardelly Lima, nos pediu para ficar em pé, numa posição neutra, que consistia em manter os braços relaxados, pés paralelos, cabeça olhando para a frente. Ele disse que a cada batida no tambor nós iríamos assumir outra forma estática sem pensar em como seria essa nova configuração com o nosso corpo. Essa forma deveria ser quase instantânea com a batida do tambor. A cada batida que ele dava no tambor, nós fazíamos configurações corporais diferentes da anterior. Thardelly nos alertava da importância de modificar cada parte do corpo, pois houve momento que me peguei alterando apenas uma parte do meu corpo, ou seja, eu mantinha a configuração corporal após a batida do tambor, alterando apenas o braço.

Thardelly disse que a proposta era lançar o corpo em uma estrutura diferente da anterior, braço, perna, cabeça, pés, ombros, olhos, dedos das mãos, joelhos, cotovelos, boca, quadril, coluna. Uma gama de possibilidades, mas trazer para o exercício todas as partes do corpo, foi para mim um desafio extremamente prazeroso. Eu percebi que usava sempre as mesmas partes do corpo para fazer formas diferentes, contudo, fui buscando junto às batidas daquele instrumento ativar outras partes do meu corpo. Em um determinado momento, Thardelly não parava de bater no tambor, não tínhamos mais pausas entre uma batida e outra. De repente era “*tum, tum, tum, tum, tum*” a cada batida que eu ouvia, meu corpo assumia uma nova configuração estática, e menos de um segundo depois se movimentava de novo para e criar outra forma.

Ele pediu para que respirássemos, para nos sentarmos um pouco e fez algumas observações. Disse para usar mais as articulações, que não precisávamos criar partituras corporais muito tensas e rígidas (essa foi a primeira vez que ouvi o termo partitura corporal em uma oficina). Alertou para não ser um corpo demasiadamente relaxado, porém, a tensão que alguns estavam depositando em determinadas partes do corpo estava visível.

Eu realmente me percebi rígido demais em algumas formas corporais que fiz durante o exercício, não sabia ao certo o porquê. Será pela tensão e espera do som do tambor? A tensão em fazer uma posição corporal quase que instantaneamente com tambor? Uma luta interna para usar rapidamente partes diferentes do corpo? Ansiedade, por ser um exercício que exige extrema atenção e rapidez? Ou foi a maneira que meu corpo encontrou para fazer as partituras/formas/posições/configurações corporais?

Enfim, ele nos pediu para retornarmos, agora deitados no chão. Braços ao lado do corpo, pés paralelos, cabeça apoiada no chão de modo que os olhos vissem o teto. Ele disse que não podíamos ficar totalmente de pé, o máximo que poderíamos levantar, seria

numa base com os joelhos flexionados, ou seja, seria dessa base para baixo e que explorássemos o chão.

Thardelly bateu no tambor, meu corpo reagiu, lá estava eu, buscando novas imagens corporais, ora com torções, ora o quadril com uma perna levantada e a cabeça olhando para o lado, ora ajoelhado com os braços esticados para cima... Thardelly dava batidas no tambor de modo compassado, não muito rápido e nem muito lento. Teve momentos, após o “*tum*”, que ficamos na imagem criada naquele instante, por um longo período, e isso fez com que eu perdesse a referência do próximo “*tum*”.

Adiante, teve momentos em que Thardelly não parava de bater no tambor, o resultado foi uma epifania de espasmos corporais de nós participantes, tentando encontrar formas, formas, formas... até que um longo silêncio invadiu o espaço novamente, interrompido pelas respirações ofegantes. Thardelly voltou às batidas compassadas, não tive mais a sensação de que eu reagia por um espasmo, mas nessa exaustão, meu corpo foi pulsando junto com o tambor. Teve momentos que eu me via explorando posições corporais com partes do corpo, que não lembrava de ter me movimentado antes.

Thardelly Lima nos conduziu para uma variação desse exercício. Ficamos novamente de pé, mas agora iríamos movimentar apenas uma parte do corpo, a começar pela cabeça. Nos disse para ter cuidado, até mesmo para ninguém sair com um torcicolo da oficina. A cada batida a cabeça iria se movimentar, “e a cabeça não é só pescoço, vocês têm olhos, bocas, sobrancelhas, orelhas, nariz, língua” (LIMA, 2016). Depois só os ombros. Depois só os braços. E assim por diante.

Uma breve pausa. Nos disse para respirar. Disse que seguiríamos a trabalhar com o corpo todo, mas acrescentando uma outra qualidade: criar partituras voltadas **para dentro**. Thardelly nos alertou para não interpretarmos para dentro como algo relacionado à posição fetal, mas sim para explorarmos maneiras em que nosso corpo, ao ser estimulado pelo tambor, pudesse criar partituras voltadas para dentro. Começou. A cada batida me lancei a experimentar formas corporais, busquei algumas torções, partes do corpo em diagonal, partes do corpo em oposição, mas na qualidade proposta, **para dentro**. A próxima qualidade seria **para fora**. Seguimos, agora experimentando posições em que o corpo se expandia, fomos alertados para não ficarmos esticando os braços, espalmando as mãos, abrindo as pernas..., mas encontrar possibilidades do corpo se expandir de outras formas.

“**Para dentro e para fora**”. Termos diferentes, mas que me fizeram lembrar da pesquisa que tinha feito no ano anterior, principalmente o conceito de Delsarte,

excêntrico (para fora) e **concêntrico** (para dentro). Será que esse exercício era uma prática da teoria de Delsarte? Eu não o perguntei, não falamos sobre a origem daquele exercício posteriormente. Mas me peguei pensando: “Será que Thardelly e o elenco de *Ser Tão Teatro* conheciam a origem desses termos? O diretor e o elenco debatiam os conceitos teóricos de cada prática teatral durante os ensaios?” Ou talvez, durante o processo de montagem do espetáculo *Flor de Macambira* como em muitos processos, a origem da prática, os conceitos teóricos que alicerçam os exercícios físicos, não são necessariamente debatidos no decorrer do processo. Suponho que estamos mais interessados nas provocações, nos desdobramentos cênicos, pelos resultados que irão gerar.

Thardelly nos conduziu a explorar as duas qualidades, agora juntas: “**para dentro e para fora**”. Após ter experimentado o exercício de tantas formas, nessa última, senti que meu corpo fluía mais com a batida do tambor, com um pouco menos de ansiedade, mas pulsando para criar formas corporais. Um exercício difícil, exaustivo, mas curioso.

No processo do *M(eu) Infinito*, como estávamos trabalhando com a ideia de compor uma sequência de ações corporais para os solos dos atores, acreditei que seria relevante experimentar com o elenco. No próximo encontro, estava eu com um tambor em uma mão e uma baqueta na outra, “*tum*”. O som fazia com que os corpos do elenco buscassem imagens estáticas, pude observar que alguns pouco modificavam a estrutura da posição ao ouvir o tambor. Mudava-se uma mão, mas era a mesma posição, mudava-se o cotovelo mantendo a forma estrutural do corpo. Não fiz nenhuma ponderação naquela hora, eu queria observá-los mais. Quando eu ia bater no instrumento, alguns se antecipavam e formavam uma imagem, já outros se atrasavam. A princípio eu quis seguir dessa forma nos primeiros minutos desse exercício, queria que eles fossem se sentindo à vontade. Alguns riam de si mesmos nesse experimento. Uma pausa. Chamei-os para conversar e dar as seguintes orientações. “Quando eu bater no tambor, deixa o som reverberar no corpo todo, a ponto que ele todo se modifique não só uma parte. Não antecipem o som do tambor, também não se demorem” (CARDOSO, 2016).

Seguimos explorando após essas orientações e observei que estavam se esforçando em modificar o corpo todo a cada som do tambor. Fui batendo mais compassado e ritmado, deixando-os entender brevemente a rítmica. Depois, com longas pausas, eu os provoquei a se manterem firmes, para não desistirem da imagem que acabaram de fazer, e que tomassem consciência das tensões, das articulações físicas e da respiração. Mas ao mesmo tempo, longas pausas tornam-se uma brecha para que pensem

muito em qual posição irão fazer a seguir. Então, decidi bater mais acelerado. Uma avalanche de movimentos, de formas, e quando estavam encontrando uma nova imagem corporal, ouviam outro “*tum*”, outra forma... “*tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum*”. Respirações ofegantes. Corpos suados, presentes e ouvidos atentos. Nesse dia, preferi trabalhar somente essa parte, as outras variações do Exercício do Tambor, vivenciados com Thardelly, fui explorando nos ensaios subsequentes.

Relação de Amor e Repulsa foi uma prática que vivenciei na oficina *Performance, Espaços Urbanos e Memória*²⁸, ministrado pela atriz brasileira Micheli Santini, que na época, estava em cartaz na cidade de Anápolis com o espetáculo *ENTREPARTIDAS*²⁹, do grupo Teatro Do Concreto³⁰. A oficina aconteceu pela manhã de sábado no dia 24 de setembro de 2016. Recordo que uma parte do elenco do espetáculo *M(eu) Infinito*, estava presente nesta oficina. Como estávamos no mês de setembro, nesse período eu estava estruturando o espetáculo junto ao elenco, organizando a sequência das cenas e amadurecendo a costura de uma cena para outra. Optei por fazer essa oficina pela temática, também por acreditar que eu poderia encontrar provocações que poderíamos experimentar na montagem do nosso espetáculo.

A Relação de Amor e Repulsa é um exercício bem simples. Micheli pediu para que as pessoas presentes naquela manhã se dividissem em duplas, a orientação era “um quer dar muito carinho e o outro nega esse carinho. E carinho de diversas formas” (SANTINI, 2016). Nos dividimos em duplas, Micheli ressaltou que nesse exercício não iríamos usar a palavra falada. Após o comando de início, eu e a minha dupla começamos a nos relacionar, eu querendo dar afeto e ele com repulsa desse afeto. Eu me aproximava e ele se afastava. Micheli fez um alerta para aqueles que estavam com o sentimento de repulsa não ficarem apenas na fuga, correndo de um lado para o outro, mas que através da relação física proposta, a repulsa acontecesse. Micheli disse para que a relação

²⁸ Explorar a interação entre performance artística, espaços urbanos e memória coletiva, enfatizando como as performances moldam e são moldadas por esses contextos, em que o/a intérprete possa criar uma conexão fluida entre arte, cidade e história.

²⁹ Uma exploração sobre o amor e o abandono, mergulhando no efêmero das relações modernas, onde os personagens se cruzam e se separam diante da audiência e da urbanidade. Fruto de uma pesquisa de dois anos realizada pelo Teatro do Concreto, a peça se desenrola tanto em espaços públicos, ampliando a interação com o público em diversos locais, quanto em ambientes internos, com capacidade para 30 espectadores.

³⁰ O Teatro do Concreto, grupo brasileiro, tem raízes profundas na cidade e valoriza o diálogo entre seu simbolismo e realidade. Sua missão é refletir sobre questões atuais e explorar novas formas de expressão teatral. Fundado em 2003, o grupo reúne membros com diferentes origens, desde estudantes de artes cênicas da UnB até participantes de oficinas teatrais em escolas públicas. A diversidade é um aspecto marcante, integrando artistas de várias regiões do DF e promovendo um olhar abrangente sobre a realidade local, fomentando o diálogo entre periferia e centro.

acontecesse de modo brando, sutil tanto a demonstração de afeto quanto a repulsa. Eu acariciei o braço dele, ele por sua vez foi se incomodando, tirava a minha mão. Tentei novamente mais um contato físico, agora tocando o seu ombro, ele se esquivou e se afastou.

Depois ela nos disse para intensificar essa relação “agora muita vontade de dar afeto, muito, muito, muito. E a repulsa muito intensa também” (SANTINI, 2016). Com essa nova provocação, eu não dava espaço para minha dupla, eu queria muito demonstrar meu amor, dar carinho através de ações corporais, abraços, toques, aproximações e a repulsa cada vez mais intensa, minha dupla se sentia cada vez mais incomodado e fugidio. Micheli fez mais um alerta, que a intensidade não necessariamente significa acelerar os movimentos do corpo.

Micheli disse para inverter: “quem estava dando afeto agora recebe e quem estava recebendo agora quer dar esse carinho” (SANTINI, 2016). Meu parceiro de exercício estava a todo instante demonstrando afeto, tentei demonstrar a repulsa na indiferença, não necessariamente eu me esquivava ou retirava a sua mão, braço ou qualquer outra parte do corpo dele que tentasse me tocar, eu simplesmente não retribuía o toque, me mantive imóvel por um longo tempo, enquanto ele buscava outras formas de demonstrar afeto sem necessariamente encostar em mim. Sorria para mim, queria estar a todo momento perto, me olhava com um afeto que beirava ao patético, eu o olhava com total indiferença e frieza. Até que a nossa relação foi se intensificando, ele pareceu desesperar-se em demonstrar afeto através do seu corpo. Agora só a indiferença não seria o suficiente, eu tive que me afastar em vários momentos, retirar seu dedo indicador do meu rosto, empurrá-lo depois de me abraçar apertado. Nesse momento, eu tive a estranha sensação de estar sendo invadido, uma exaustão em meu corpo por sempre estar repelindo os afetos que cada vez se tornavam mais violentos e intrusivos por ele querer demonstrar esse amor. Micheli, então, finalizou o exercício e nos explicou que no espetáculo "*ENTREPARTIDAS*" havia relações de amor e abandono, e o exercício que acabamos de experimentar fazia parte da pesquisa que estava centrada nesses temas, pois explorava uma dinâmica física entre dar e negar afeto.

O exercício da Relação de Amor e Repulsa com o elenco do espetáculo *M(eu) Infinito* resultou na construção de micro cenas que, posteriormente, levamos para o espetáculo, principalmente na costura entre os solos. As relações experimentadas a partir dessa provocação ampliaram nossa perspectiva quanto ao espetáculo, uma vez que falávamos de questões particulares sobre nossas vidas; havia vários momentos em que os

textos que os atores e atrizes construíram falavam de relacionamento, perda, abandono, término, descoberta, recomeço. Para a construção dessas micro cenas, eu preferi não usar o texto composto pelo elenco, mas partir da experimentação livre, até porque a relação de amor e repulsa nos forneceu um material que, de certo modo, vem das experiências individuais de cada um deles, mesmo que expostos por meio de um exercício teatral.

As micro cenas foram criadas depois de várias experimentações em coletivo, trocando as duplas, e usamos músicas para ver como elas compõem/interferem/modificam a relação desses dois. Ousamos até em experimentar em trios: dois deles dando afeto enquanto um reagia com repulsa, depois o inverso, um com afeto, enquanto os outros dois com repulsa. Eu queria chegar ao limite das possibilidades, para ver qual o material poderia surgir disso. Ouso dizer que a pesquisa com exercícios cênicos nos leva a um vício: analisar incessantemente que resultados tirar de tudo isso. Teve um momento do processo que eu e o elenco estávamos nesse lugar. O que fazer com tudo isso que surgiu? Como iremos levar isso para o espetáculo? Após essa percepção e, conseqüentemente, da quantidade de material levantado a partir da **Relação de Amor e Repulsa**, propus aos atores e atrizes que fizéssemos a seleção desse material experimental.

A relação de amor e repulsa resultou em um momento que direcionamos para o público, pois em uma parte do espetáculo o elenco demonstra afeto para com a audiência a partir de um olhar, de um leve toque que não se concretiza, de um sorriso afável. Tais experimentações a partir dessa dinâmica nos ajudaram a construir uma relação de mais proximidade com a plateia, de modo que quase todo o elenco abandona o palco e se mistura no meio da audiência, criando com eles uma breve relação sem o auxílio do texto.

A construção dramatúrgica se deu a partir desse envolvimento com os gestos cotidianos e dos exercícios, mas como exposto anteriormente, só depois de muito experimentar, procurar, indagar sobre o que seria a peça, é que percebemos que o tema, por assim dizer, sempre esteve conosco. Mas sobre isso, falarei na próxima seção.

2.4 – PORQUE PARTITURA CORPORAL

O **Exercício do Tambor** foi umas das práticas que mais experimentamos no decorrer do processo de montagem do espetáculo depois que tomamos conhecimento dele em maio. Como pretendíamos apresentar a peça somente em dezembro de 2016, alguns integrantes do elenco ainda estavam selecionando qual seria a sequência corporal de sua

cena, quais trechos do texto dramaturgico iriam levar para o seu solo. Estávamos indo com calma.

Naquele período, já tínhamos escrito o texto dramaturgico, tínhamos escolhido o nome do espetáculo: *M(eu) Infinito*. Este nome surgiu devido à circunstância em que a dramaturgia foi concebida e pela forma que o diretor e elenco pensaram em como seria o formato do espetáculo, que irei relatar brevemente. Em novembro do ano anterior (2015), havia acontecido a III Mostra de Teatro Invadindo a Cena, realizada pelo Sesc Anápolis. Dentre a vasta programação do evento, estava o espetáculo de dança *As canções que você dançou pra mim*³¹, dirigido e coreografado por Alex Neoral³², onde quatros casais dançavam embalados por músicas do cantor Roberto Carlos³³, e em certos momentos, cada bailarino também realizava um solo.

Grande parte dos meus alunos do curso livre de teatro do Sesc estava na audiência, principalmente aqueles que estariam no processo de montagem no ano seguinte (2016). Eles assistiram ao espetáculo em completo êxtase, e nas aulas seguintes falaram do espetáculo de dança em vários momentos, pediram para que eu usasse [músicas do Roberto Carlos](#) em algumas aulas naquele ano de 2015.

³¹ Quatro casais são envolvidos por um espetáculo musical com clássicos de Roberto Carlos, abrangendo sucessos que marcaram décadas e gerações, exaltando sentimentos, amor e humor. O espetáculo destaca o romantismo e a popularidade das canções do artista, conectando-se diretamente com o público que certamente se identifica com suas poesias musicais atemporais.

³² Alex Neoral é bailarino, coreógrafo e professor; iniciou seus estudos de dança no Rio de Janeiro em 1994 e fundou a Focus Cia. de Dança em 1997. Ele coreografou diversos espetáculos e trabalhou com várias companhias renomadas, destacando-se em sua carreira como coreógrafo e professor de dança contemporânea.

³³ Roberto Carlos, nascido em 1941, é um cantor e compositor brasileiro conhecido como o Rei da Música Popular Brasileira. É um dos artistas mais conhecidos e bem-sucedido da música popular brasileira, com uma carreira que abrange décadas e inclui inúmeros sucessos em diversos estilos musicais.

Ingressos
Compre antecipadamente na Central de Atendimento do Sesc Anápolis

Informações: 62 3902-6915 ou pelo site: www.sescgo.com.br

Entrada: R\$ 5,00 - Comerciário / Meia-entrada R\$ 7,00 - Convidado R\$ 10,00 - Infância

Mostra Sesc de Teatro Invadindo a Cena 4 a 7 de novembro 2015

Sesc Anápolis
Av. Santos Dumont, Jundiaí
Parque Ipiranga
Rua Prof. Zenaide de C. Roriz, Jundiaí

Realização: Sesc

Apoio: Unimed Anápolis, TV ANANGUERA, Clão Goloso, ART VIDEO

debates espetáculos e oficinas

Sesc

4 de novembro

Cadê o meu paião?
Cia de Teatro Expressão (Anápolis-GO)
Horário: 8h e 14h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: infantil
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida. É uma ótima oportunidade para trabalhar a leitura e a compreensão de texto com as crianças.

Oficina de Dança Contemporânea com Rodrigo Cruz (Goiânia)
Horário: 15h às 17h
Local: Sesc Anápolis
Classificação: livre
Inscrição gratuita

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através da dança contemporânea. Será ministrada pelo bailarino Rodrigo Cruz.

Home Theater Os Fabulosos (Rio de Janeiro - RJ)
Horário: 15h e 16h
Local: Sala de Eventos do Sesc Anápolis
Gênero: comédia - circo-teatro
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que segue como todos os dias é interrompida por uma chegada de um carneiro que traz a grandeza do mundo. Uma história que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Viviva, porém honesta
Aluna-Cena do Teatro do Sesc Anápolis
Horário: 19h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: comédia
Classificação: 14 anos
Duração: 50 min

Uma obra que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

De Tempo Semos - um sarau do Grupo Galpão
Grupo Galpão (Belo Horizonte-MG)
Horário: 20h30
Local: Arena Sesc
Gênero: comédia musical
Classificação: livre
Duração: 70 min

Um espetáculo musical que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

5 de novembro

Oficina de Jogos Teatrais com Gabriel Cardoso (Anápolis)
Horário: 15h às 17h
Local: Sesc Anápolis
Classificação: livre
Inscrição gratuita

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através dos jogos teatrais.

Home Theater Os Fabulosos (Rio de Janeiro - RJ)
Horário: 15h e 16h
Local: Sala de Eventos do Sesc Anápolis
Gênero: comédia - circo-teatro
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que segue como todos os dias é interrompida por uma chegada de um carneiro que traz a grandeza do mundo.

#Desconhecidos Cêis em Cena (Anápolis - GO)
Horário: 19h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: drama
Classificação: livre
Duração: 50 min

Um espetáculo que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Uma Canção Desnaturada
Cia de Teatro Seta 3 (Goiânia-GO)
Horário: 19h
Local: Arena Sesc
Gênero: musical
Classificação: 14 anos
Duração: 70 min

Um espetáculo musical que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Saltimbancos
Grupo de Teatro Gauri (Goiânia-GO)
Horário: 17h
Local: Parque Ambiental Ipiranga
Gênero: musical
Classificação: livre
Duração: 50 min

Um espetáculo musical que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

As Canções Que Você Dança Por Mim
Foco: Cia de Dança (Luz)
Horário: 20h30
Local: Arena Sesc
Gênero: dança
Classificação: livre
Duração: 55 min

Um espetáculo de dança que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Quem Coochicha e Rabo Espicha
Grupo de Teatro Gauri (Goiânia-GO)
Horário: 19h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: teatro para crianças
Classificação: livre
Duração: 60 min

Um espetáculo de teatro para crianças que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Interação com Pintura Facial com Bruno Peinato e Evila Lima (Goiânia - GO)
Horário: 16h
Local: Parque Ambiental Ipiranga

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através da pintura facial.

Cadê o meu paião?
Cia de Teatro Expressão (Anápolis-GO)
Horário: 17h
Local: Parque Ambiental Ipiranga
Gênero: infantil
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

6 de novembro

Cadê o meu paião?
Cia de Teatro Expressão (Anápolis-GO)
Horário: 8h e 14h
Local: Escala Escalas
Gênero: infantil
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

A Brincadeira Continua
Cia Sem Simão (Anápolis - GO)
Horário: 8h e 14h
Local: Escala Escalas
Classificação: livre
Duração: 50 min

Um espetáculo que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Do Ivo bela fauna e flora, poesia, balonem, canto e viola
Grupo Ivo do Lio (Anápolis - GO)
Horário: 8h e 14h
Local: Escala Escalas
Gênero: circo
Classificação: livre
Duração: 50 min

Um espetáculo de circo que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Oficina de Iniciação à Dramaturgia - Escrever e Cena com Márcia Zanetti (RJ)
Horário: 13h às 17h
Local: Sesc Anápolis
Inscrição gratuita
Classificação: livre

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através da escrita e da cena.

Mateus e Mateusa
Cia Teatro Pop (Goiânia - GO)
Horário: 17h
Local: Caixa do Sesc Anápolis
Gênero: comédia satírica
Classificação: 12 anos
Duração: 45 min

Um espetáculo de comédia satírica que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Na Floresta da Brejão
Grupo Zabrão de Teatro (Goiânia)
Horário: 19h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: teatro para crianças
Classificação: livre
Duração: 60 min

Um espetáculo de teatro para crianças que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

As Três Irmãs - Palco Giratório
Trapa Cia de Teatro (Pirassolungo-SC)
Horário: 20h30
Local: Arena Sesc
Gênero: drama
Classificação: 12 anos
Duração: 80 min

Um espetáculo de drama que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Companhia Máscara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (Goiânia-GO)
Horário: 22h
Local: Hall do Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: teatro experimental
Classificação: 14 anos
Duração: 50 min

Um espetáculo de teatro experimental que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

7 de novembro

Balango
Grupo de Teatro Gauri - Núcleo de Investigações (Goiânia-GO)
Horário: 8h
Local: Sala de Eventos do Sesc Anápolis
Gênero: drama
Classificação: 16 anos
Duração: 55 min

Um espetáculo de drama que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Oficina do Palco Giratório - "Eu, Palhaço"
Grupo de Teatro Gauri (Goiânia-GO)
Horário: 8h às 12h e 14h às 17h
Local: Sesc Anápolis
Inscrição gratuita
Classificação: livre

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através do teatro de palhaço.

Quem Coochicha e Rabo Espicha
Grupo de Teatro Gauri (Goiânia-GO)
Horário: 19h
Local: Auditório do Sesc Anápolis
Gênero: teatro para crianças
Classificação: livre
Duração: 60 min

Um espetáculo de teatro para crianças que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Interação com Pintura Facial com Bruno Peinato e Evila Lima (Goiânia - GO)
Horário: 16h
Local: Parque Ambiental Ipiranga

Uma oficina que estimula a criatividade e a expressão corporal através da pintura facial.

Cadê o meu paião?
Cia de Teatro Expressão (Anápolis-GO)
Horário: 17h
Local: Parque Ambiental Ipiranga
Gênero: infantil
Classificação: livre
Duração: 50 min

Uma obra que aborda temas como a paternidade e o amor com uma linguagem leve e divertida.

Exposição
AS ESCOLAS PÉLO MUNDO - AMÉRICA LATINA
Fotógrafo: Cristiano Cunha - Sesc Anápolis
(aberta ao público durante toda a Mostra)

Espectáculos para crianças

NÃO SERÁ PERMITIDA A ENTRADA APÓS O INÍCIO DO ESPETÁCULO.

Acompanhe a programação e novidades em nosso site e redes sociais:

Sesc
www.sescgo.com.br
@sescgoias

Foto: Programação Mostra de Teatro Invadindo a Cena. Arquivo pessoal.

Após esse breve salto temporal, volto agora para o processo de 2016, para relatar, o porquê escolhemos o formato que viria a ser o *M(eu) Infinito*. O elenco, inspirado nesse

espetáculo de dança, pensou em criar um espetáculo que fosse composto de solos, cada ator e atriz teria uma cena, e todas elas juntas comporiam o espetáculo. Essa decisão veio logo após a escrita da dramaturgia coletiva, uma tomada de decisão importante. Eu fiquei feliz com a ousadia do elenco, mas preocupado ao mesmo tempo, pois eu teria que dirigir cenas curtas e, ao mesmo tempo, visualizar o espetáculo como o todo. Mas fiz um acréscimo na proposta deles, todos deveriam estar em cena o tempo todo! Eles aceitaram a ideia e, na verdade, pareceram gostar mais do que eu previa. Agora qual seria o ponto de partida para a construção dessas cenas individuais? Como eu vou montar um espetáculo juntando todas elas?

Já tínhamos um material experimental considerável armazenado em nossas anotações, provocações cênicas que já estavam nos corpos dos atores, que caso necessário, poderíamos ver a sua usabilidade para o espetáculo. Mas o que me preocupava seriamente eram as cenas individuais. Cheguei a duvidar de que isso fosse dar certo! Para as cenas coletivas tínhamos muitos recursos, mas agora, com as cenas individuais, tínhamos quase nada de experimentos. E não que experimentar exercícios individuais fosse uma obrigatoriedade para a construção das cenas, mas naquele momento eu estava sem muito perspectiva.

Estávamos nesse momento na metade de abril. Revisei com eles o **Exercício dos 5 Gestos**, que se mostrou bastante profícuo. Pedi, então, que escolhessem a partir dali gestos cotidianos e anotassem, mas eu ainda não sabia o que iríamos construir a partir deles. Lembro-me que minha cabeça não parava nunca. Nos meus momentos de descanso, em casa, lá estava eu, envolto nas questões do processo. Comecei a refletir. A pensar! E se os atores se movimentassem em seus solos de modo nada convencional? Se cada ator e atriz tivesse uma sequência corporal para executar em seu solo? No próximo encontro apresentei a ideia para o elenco, alguns se mostraram ansiosos com a proposta, outros nem tanto, talvez tenham ficado confusos. Não me demorei muito em explicações, e uma vez que nosso trabalho seria prático, quis provocar o entendimento através da execução física, ao invés de ficar verbalizando até terem um entendimento claro.

O elenco já havia selecionado os textos que levariam para os seus solos, dei-lhes um tempo para lerem os textos e decorarem fragmentos da dramaturgia. Depois orientei que voltassem aos gestos cotidianos escolhidos no último encontro, e criassem uma sequência aleatória com eles. Pedi que fizessem a sequência mais uma vez! De novo! De novo! Repetir. Repetir. Repetir. Repetir. Repetir. “Agora executem a sequência dos gestos e falem os seus textos!”, eu disse a eles. Pedi que fizessem a sequência mais uma vez! De

novo! De novo! Repetir. Repetir. Repetir. Repetir. Repetir. Corpos, gestos, palavras inundando nosso espaço de trabalho. Observei que alguns atores e atrizes tiveram mais facilidade nesse experimento, enquanto outros, encontraram muita dificuldade, ao mesmo tempo em que pude constatar que era uma ideia exequível. No entanto, apenas os gestos cotidianos não seriam o suficiente, ao menos, foi o que senti naquele momento. Os gestos deram uma placitude às cenas que era bonito de olhar, movimentos constantes, algumas atrizes já imprimiram ao texto uma intenção vocal partindo do movimento do seu gesto cotidiano. Uma parcela estava muito preocupada em executar os gestos e falar o texto corretamente que não conseguiam explorar o texto vocalmente. Constatei que teríamos muito trabalho!

Nos próximos encontros continuamos a nos concentrar nas cenas individuais, o que para mim, estava se tornando difícil, mas para o elenco, estava sendo divertido. Estavam dispostos a testar, experimentar, logicamente que tinham aqueles que eram mais tímidos e se recusavam às vezes a mostrar suas criações. Uma pequena parte do elenco ainda não havia definido seu texto dramático, uma outra parte não estava satisfeita com os gestos cotidianos que escolheram. Fiquei atordoado! Em menos de uma semana tudo estava se mostrando mais complicado. Afinal, eu não podia me esquecer que eram estudantes do curso Livre das Artes do SESC. Nesse período, lembro-me que foi o momento em que estive mais perdido. Para mim foi caótico, porque todo aquele *frisson* de criação, de desejo de experimentar algo diferente estava se tornando uma tarefa árdua. No início da investigação, quando ainda não tínhamos definido qual seria a nossa dramaturgia, o processo estava um deleite, pois estávamos porosos aos experimentos que realizávamos. Agora, definindo como as cenas seriam, o que iríamos fazer com o texto e corpo em cena, se mostrou nebuloso, já que não queríamos realizar um espetáculo convencional a partir da nossa experiência.

Notei que a turma estava esfriando com a pesquisa, o que de certo modo é também natural, mas como a nossa apresentação seria em dezembro daquele ano, e estávamos no fim de abril, isso poderia complicar ainda mais o andamento do processo. Ou seguíamos com ele ou abortávamos e partíamos para uma outra proposta. Caso isso acontecesse, eu iria sugerir uma montagem a partir de um texto dramático de um autor. Mas nada disso foi necessário, pois no início de maio, como relatado no tópico anterior, em uma oficina que participei, experienciei o Exercício do Tambor, e a partir disso, acredito, pudemos avançar e amadurecer nosso processo.

O Exercício do Tambor possibilitou expandir a percepção do corpo, imagens diferentes surgiam a cada batida, exploramos com mais profundidade os termos “para fora” e “para dentro”, o que trouxe mais qualidade aos movimentos corporais. A prática era dinâmica, exaustiva, exigia atenção do elenco, o que trouxe um novo vigor para a nossa pesquisa. A atividade com o tambor se mostrou mais efetiva para o elenco do que os gestos cotidianos; no entanto, salientei que um não excluía o outro.

Esse exercício para mim, enquanto provocador e pesquisador no processo do *M(eu) Infinito*, foi um divisor de águas, pois me permitiu avançar a passos largos na proposta que eu havia lançado para o elenco. E a partir desse momento, comecei a usar o termo **partitura corporal**. Embora eu já conhecesse o termo de livros, artigos que mencionei no tópico Os Exercícios, eu ainda não havia ouvido ou encontrado sua usabilidade em outras práticas teatrais que vivenciei como ator e estudante até aquele momento na oficina ministrada por Thardelly Lima.



Fotografia: François Delsarte. Fonte: *internet*.

Talvez eu tenha associado o termo partitura corporal minimamente ao Sistema de Delsarte, pelo fato de ter escutado na oficina as expressões “para fora” e “para dentro”, e automaticamente associar ao conceito do autor, os termos **excêntrico e concêntrico**. No

período da minha graduação na UFG, onde realizei minha pesquisa, François Delsarte sempre foi um dos autores que mais me intrigava, por sua curiosidade, interesse em realizar descobertas principalmente sobre os gestos, movimentos e ações corpóreas do ser humano. Segundo Bonfitto (2011), Delsarte tinha a necessidade de descobrir como realmente as pessoas se movem, falam e os sentimentos que influem nessas ações. Passou anos a estudar e observar com minuciosa atenção, as mães nos parques, casais e amigos.

Delsarte ousou ver o que ninguém via com olhos sem preconceito, procurando nas minúcias o conhecimento sem receitas, o que estava à flor da pele numa escuta realmente reveladora do outro a quem observava: a origem motora dos gestos e atitudes, as formas corporais e sua expressividade, a fala do corpo e mais: a fala de alguém único, que desde o início entende e vê o ser humano enquanto unidade que deve procurar e existir em equilíbrio com o mundo natural, unindo pessoa, vida, espírito e alma (AZEVEDO, 2012, p. 355).

De acordo com Azevedo (2012), após a constatação de que corpo e alma vibram em harmonia, Delsarte começa a registrar como as pessoas se movem em diferentes ocasiões emocionais, nas quais se encontram; as pessoas que chamavam sua atenção eram indivíduos com faixas etárias diversas, classes sociais e perfis distintos, o que para época, era uma abordagem de estudo excepcional. Delsarte queria compreender como cada pessoa reagia a estímulos específicos, por meio de uma observação meticulosa e de um interesse genuíno em compreender mais profundamente, partindo do pressuposto de que tanto a visibilidade quanto a invisibilidade eram elementos essenciais a serem explorados (AZEVEDO, 2012).

Chegou a viajar para uma outra cidade em virtude de um acidente em uma mina de carvão para observar as atitudes dos amigos e parentes das vítimas durante as operações de resgate. Frequentou cursos de medicina para conhecer a anatomia humana. Dissecou cadáveres e observou doentes mentais nos manicômios. (BONFITTO, 2011, p.11)

Depois de anos de estudo, com esse material recolhido e a partir dos desenhos e anotações, formulou seu *Système*; para isso, Delsarte incorpora elementos do catolicismo, utilizando a tríplice divindade (Pai, Filho e Espírito Santo) como referência (SOUZA, 2012). A partir dessa referência, o autor então desenvolve com base em sua pesquisa e estudos de longa data, a Tríplice Natureza Divina, dividida em Três Componentes Constitutivos: vida, alma e espírito. Para Delsarte, “todas as qualidades espirituais invisíveis se tornam visíveis através do homem” (BONFITTO, 2011, p. 3).

Tríplice Natureza Divina

[Homem]

Três Componentes Construtivos

| | Vida | Alma | Espírito |
|--------------------------------|--------------------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| Estados interiores | Estado Sensível (sensações) | Estado Moral (sentimentos) | Estado Intelectual (pensamento) |
| Modalidade Expressiva Exterior | ↓ Voz | ↓ Gesto | ↓ Palavra |

Fonte: Autoria própria, baseada na tabela de Matteo Bonfitto, presente no livro *o Ator Compositor*, 2001, página 3.

Segundo Bonfitto (2011), é a partir desse quadro que Delsarte atribui um gênero a cada expressão:

Vital (vida), denominada de Excêntrica – refere-se ao (ou aquilo) que é voltado para o exterior.

Anímica (alma), denominada de Normal – refere-se ao equilíbrio entre exterior e interior.

Espiritual (espírito), denominada de Concêntrica – refere-se ao (ou aquilo) que é voltado para o interior.

Vale destacar que Delsarte é considerado um significativo nome na história das artes cênicas, não como executor de obras, mas sobretudo como transformador da percepção e das categorias utilizadas para pensar e realizar o trabalho artístico” (BONFITTO, 2011, p.2). Talvez por isso eu tenha me surpreendido quando me deparei com o **Exercício do Tambor**, pois na sua execução percebi um diálogo direto com os conceitos de Delsarte, uma vez que em minhas pesquisas anteriores, eu não havia encontrado nenhuma prática, exercício, dinâmica corporal elaborada pelo próprio autor.

No laboratório investigativo para a montagem, nomeamos esse exercício de Partitura Corporal, primeiro pela dinâmica de permitir trabalhar formas/posições/imagens corporais, e a possibilidade de explorar formas corporais **concêntricas** e posteriormente **excêntricas**. E a segunda maneira de trabalhar esse exercício foi pedir para que os atuantes/atrizes/atores do elenco mantivessem o braço direito **normal** (relaxado) e apenas o esquerdo se movimentaria com o estímulo do tambor, o que permitiu uma ampla investigação do corpo. Desse modo, as partituras corporais foram experimentadas com o corpo todo ou apenas por alguns membros, como mãos e braços, pernas e pés, quadril e coluna, cabeça, pescoço e rosto, com o intuito de levar ator e atriz a uma plena

investigação do corpo a partir dessa fragmentação, explorando novos movimentos e gestos.

Acredito que era isso que eu estava buscando naquele momento, sem necessariamente saber, principalmente para os solos. Era uma maneira de proporcionar ao elenco uma forma detonadora para criarmos juntos as cenas solos, em que as ações físicas dos atores também fossem como um texto, mas que fossem ditas através do corpo, enquanto o texto poderia estar em oposição ou não ao que é executado pelo corpo.

Nos encontros que se seguiram, fizemos a Partitura Corporal (Exercício do Tambor), criando inúmeras partituras corporais, que seriam selecionadas para compor as cenas solos de cada intérprete do elenco. Essa prática possibilitou aprofundar na pesquisa de corporeidades que os atores e atrizes poderiam selecionar posteriormente e que viessem compor a sua cena individual, como todo o trabalho que estávamos fazendo até aquele momento, sempre pelo propósito de levantar material que poderia ser levado ou não para o espetáculo. Mas a Partitura Corporal nos lançou em um território ainda mais frutífero, o que colaborou na criação dos intérpretes. A ideia, a princípio, era fornecer ao elenco material para criarem suas cenas solos: eu queria que eles fossem atores/compositores de suas cenas. “E o ator-compositor necessita de materiais para executar seu trabalho [...]” (BONFITTO, 2011, p. 19).

2.5 - A PRIMEIRA ESTREIA

Havia o desejo de apresentar ao público uma abordagem teatral diferente, desafiando a ideia tradicional de enredos baseados em conflitos entre personagens. Queríamos comunicar a ideia de que existem outras maneiras de fazer uma peça teatral. Nosso objetivo era criar algo que nos impactasse emocionalmente, que nos tirasse da nossa zona de conforto. Acreditávamos que se isso nos tocasse profundamente, também teria o potencial de mover o público. Buscávamos um espetáculo sensível, capaz de tocar os sentidos, os olhos, os ouvidos, a pele e a alma da plateia.

A primeira apresentação aconteceu sem muitos recursos, mas com um vigor inabalável dos seus fazedores. O espaço era um auditório do Sesc com um pouco mais de 188 lugares, e nesse dia em específico, tivemos a necessidade de colocar mais cadeiras nos corredores laterais, pois a capacidade do local foi extrapolada. O pé direito não tem altura suficiente para alocar uma estrutura grande de luz. O palco é pequeno, com nove metros de largura por seis de profundidade. Como cenário, duas estruturas grandes que simulam lousas, uma em cada extremidade do palco. Entre elas, 14 cadeiras ao fundo do

palco, uma do lado da outra. Os figurinos escolhidos eram os mais simples, o mais próximo do cotidiano.



Acervo pessoal: Foto de divulgação da peça em 2016.

No dia, elenco e provocador ansiosos, nervosos, se questionavam: "Como o público será afetado pela peça? Qual será a reação diante dessa proposta?" No palco, o espetáculo aconteceu. Corpos, gestos, interações, palavras, tudo de acordo com o experimentado no decorrer de um ano de processo. Uma luz precária iluminava a encenação, criando um aspecto ainda mais intimista. Momentos de silêncio absoluto. Ouvia-se apenas o ruído das poltronas, respirações, e o movimento dos corpos dos atores em cena.

Segundo Peter Brook, a falta de fascínio e centelha pode prejudicar um espetáculo. Mesmo um espetáculo simples, com tema banal e poucos recursos teatrais, pode ser um sucesso de público. Por outro lado, um espetáculo com todos os recursos e atores inspirados no teatro de Artaud e Brecht pode não atrair a audiência. "Quando nos deparamos com este tipo de espetáculo, geralmente passamos uma noite insípida vendo uma coisa em que tudo está presente - exceto a vida" (BROOK, 2010, p. 11).



Fotografia: O elenco em cena, enquanto o público entra no auditório, 2016. *Acervo pessoal.*

O [espetáculo M\(eu\) Infinito](#)³⁴ é composto de vários solos, em que, cada ator e atriz se apresenta com uma cena. A transição de uma cena para outra se dá nas relações de todo ou parte do elenco, que costumam o solo de cada integrante no decorrer do espetáculo. Vários “eus” se encontrando e desencontrando com os amores, medos, segredos, repulsas, ódios, uma miscelânea de sentimentos em cena.

No final, *blackout*. Silêncio. Os aplausos da plateia só vieram depois de um tempo. Também esperávamos que a audiência não aplaudisse, mas creio que devido à densidade da peça, e do que foi apresentado, a plateia talvez tenha precisado de um tempo para digerir o que acabou de acontecer naquele espaço. As luzes do palco e do público se acendem. Vejo o elenco ainda tomado pela emoção da cena final. Olho para a plateia, vejo que alguns estão enxugando as lágrimas. Outros aparentemente sem expressão alguma.

Foi uma noite linda. Uma noite mágica. Algo aconteceu naquele espaço. Mas fiquei com a sensação de oco. Assistindo tudo, vendo o empenho e a dedicação de cada ator e atriz ao apresentarem para o público um texto íntimo e sua dança do eu, tive a sensação de que por mais que tenha sido sensível e poético, faltava alguma coisa. Alguns integrantes do elenco tinham corpos cenicamente mais trabalhados e técnicos que outros. Algumas cenas estavam mais consolidadas que outras, talvez pelo cuidado que alguns atores tiveram com suas próprias cenas. Mas havia uma falta, não sei ao certo dizer ou

³⁴ Video filmado por Djalma Lima no auditório do SESC no dia 11 de dezembro de 2016.

nominar isso. O espetáculo estava ali, ele aconteceu, mas me parecia inacabado, ou que ainda não havíamos esgotado todas as possibilidades. Foi esse incômodo que me lançou na pesquisa das partituras corporais e, posteriormente, para a mimesis corpórea. Nas próximas seções, irei tratar mais especificamente disso.



Fotografia: O elenco em cena, 2016. *Acervo pessoal*

2.6 – POR QUE MÍMESIS CORPÓREA

Paralelo à montagem do espetáculo *M(eu) Infinito*, no segundo semestre, eu estava com a intenção de ampliar meus conhecimentos, de aprender novas práticas teatrais. Mais novo, antes da UFG, eu fiz Escola de Teatro de Anápolis (ETA), entre 2007 e 2009. Lembro-me que, nessa época, os professores que ministravam aulas de teatro na ETA falavam do Lume Teatro, que era um grupo consolidado no Brasil, que desenvolviam práticas corporais que levavam os atores ao limite da fisicalidade. Curioso, como a palavra mesmo com o mínimo de informação, nos leva a criar imagens em nossa mente. Imaginei tantas coisas, nessa imaginação eu via esse grupo tão distante da minha realidade teatral.

Em maio de 2016, foi a minha colação de grau, enfim me formei em Artes Cênicas, e no decorrer desse ano, eu soube dos cursos do Lume, que eram ofertados à comunidade artística duas vezes ao ano. Fiquei muito animado quando soube que as inscrições estavam abertas com uma variedade de cursos.



Fotografia: retirada da *internet*.



Fotografia: retirada da *internet*.

Escolhi o curso “DA MÍMESIS CORPÓREA À MÍMESIS DA PALAVRA”, que tinha a seguinte descrição:

Da Mimesis Corpórea à Mimesis da Palavra é uma metodologia de criação de ações físicas e vocais - desenvolvida pelo LUME Teatro - que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um atuator-observador e corpos/matérias/imagens. O pressuposto Da Mimesis Corpórea à Mimesis da Palavra é que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa. O curso busca introduzir o atuator no

universo dessa observação artística e poética, através de trabalhos que o instrumentalizem no "como" e "o que" observar e posteriormente na codificação do material, transformando-o em seu repertório expressivo e poético de trabalho. (LUME TEATRO)

Minha decisão em escolher esse curso foi fortemente influenciada pelo processo de montagem que eu estava conduzindo naquela época, após ler a descrição do curso fiquei fortemente intrigado sobre o que viria a ser a mimesis corpórea, ao mesmo tempo tive a intuição de que vinha ao encontro do que estávamos pesquisando no *M(eu) Infinito*: o corpo, a palavra e como o ator e atriz manuseiam esse material na construção cênica. Eu acreditei que as experiências que eu vivenciaria durante o curso poderiam enriquecer o desenvolvimento do projeto *M(eu) Infinito* no futuro, já que a nossa estreia aconteceu em dezembro de 2016 e o curso no Lume só aconteceria em fevereiro de 2017.

Pouco antes da estreia do espetáculo, recebi a confirmação através do site do Lume de que fora escolhido para participar do curso "Da Mimesis Corpórea à Mimesis da Palavra", o que me deixou muito contente pela oportunidade de ampliar meus conhecimentos práticos em teatro. Dias depois, após a minha confirmação de que participaria do curso, recebi uma mensagem que me deixou ainda mais curioso, principalmente pelo material solicitado:

[...]

Por enquanto, eu gostaria de solicitar um material que será fundamental para o nosso trabalho e do qual precisarei desde o primeiro dia de curso:

- 10 figuras impressas, estando cada uma impressa em papel de tamanho A4 aproximadamente. Em cores, quando forem coloridas. Procure diversificar entre imagens de pessoas (não somente posadas, mas também em movimento), animais, paisagens e figuras abstratas, podendo ser fotografias ou pinturas. Se você está participando de algum processo de pesquisa e criação ou tem algum desejo ou projeto em vista, pode trazer imagens que dialoguem com o tema do seu trabalho.

- Caderno ou caderneta, lápis ou caneta.

- Fone de ouvido para o celular.

Há outros pedidos:

- Se você vier de outra cidade, traga um par de tênis na bagagem.

- Se você gosta de canções, pense em pelo menos uma que gostaria de compartilhar e cantar com as pessoas da turma. (RAQUEL SCOTTI HIRSON)

Pouco depois da estreia do espetáculo *M(eu) Infinito*, enquanto eu me movimentava para participar do curso do Lume Teatro, mesmo a peça tendo superado minhas expectativas, eu estava reflexivo com a apresentação final. Percebi a existência de lacunas em nosso espetáculo, faltou um trabalho mais específico com a voz, um tratamento mais refinado em alguns textos dramaturgicos. Havia solos mais elaborados, enquanto outros, careciam de mais atenção, transições de cenas fragilizadas. Vendo o espetáculo na noite de estreia, fiquei com a sensação de que não conseguimos explorar a

máxima potência do material que levantamos no decorrer do processo. Ou talvez, eu não sei se eu soube mesmo conduzir os atores e atrizes a manusearem todo o material levantado na feitura de suas cenas solos. Provavelmente me faltou mais segurança e experiência nesta questão.

A perspectiva de fazer o curso me animava, pois esperava que algumas das minhas dúvidas e lacunas quanto ao espetáculo pudessem ser respondidas. Porém, alguns dos meus planos, tomariam rumos diferentes daquilo que eu havia pensado por ora. Em dezembro de 2016, após concluir todas as apresentações previstas, recebi a notícia de que seria dispensado do SESC, juntamente com os outros professores do setor da cultura. O que me levou a pensar que talvez, o processo do *M(eu) Infinito* não prosseguiria no ano seguinte. Mas segui adiante, no dia 01 de fevereiro de 2017, embarquei para Campinas-SP. Nos parágrafos a seguir, contextualizarei sobre o grupo e seu fundador.

O Lume Teatro tem como fundador e mestre Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello (1956–1995). Seu interesse pelo teatro começou ainda na adolescência, ao estudar mímica por conta própria. Aos 18 anos, foi aprovado em primeiro lugar no vestibular de artes dramáticas da Universidade de São Paulo e, como prêmio, recebeu uma bolsa de estudos para o Mime Mouvement Théâtre, na França. Burnier permaneceu oito anos no exterior, onde se graduou, tornou-se mestre e trabalhou com grandes teatrólogos do teatro ocidental e oriental. Em 1983, após anos de pesquisa e estudo, voltou ao Brasil para apresentar a peça *Macário* e, em meados de 1985, enfim, fundou o Lume (CAFIERO, 2005).

Burnier tinha o objetivo de aprofundar sua pesquisa e desenvolver a arte do ator. Pretendia estudar — e estudou em campo — a cultura brasileira, observando corporeidades e diversas manifestações religiosas, festas e tradições. No entanto, para ele, os atores do país não dispunham de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas; esse déficit impossibilitava uma busca técnica consistente a partir de elementos da cultura brasileira. Diante disso, julgava prudente dar um passo atrás (BURNIER, 2009).



Imagem: Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello: Fonte *Wikipedia*

Para Burnier (2009), seu trabalho poderia ser sintetizado em seu subtítulo: “[...]da técnica à representação”; que, para ele, seria a busca concreta pela construção de uma técnica para a arte do ator. Desde que se envolveu com o teatro, ele se dedicou incansavelmente a buscar parâmetros práticos e objetivos que possibilitasse à arte do ator alcançar todo o seu potencial. Para ele, isso não era apenas um projeto de doutorado, tão pouco um projeto de pesquisa, mas um projeto de vida (BURNIER, 2009).

Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. A arte de ator é uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator quanto para o espectador. (BURNIER, s/d. [Site do Lume](#))

Em 1985, Burnier juntamente com Carlos Simioni, fundaram o Lume Teatro. É possível afirmar que o núcleo de pesquisa criado por Burnier não apenas visava aprofundar sua pesquisa, mas também servir como um processo formativo para atores e atrizes. Hoje, o LUME Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, radicado em Barão Geraldo, distrito de Campinas-SP, é renomado internacionalmente pela sua pesquisa na arte do ator, estabeleceu-se como uma referência global. Com mais de 28 países visitados em quatro continentes, o grupo criou parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Além de vencer o Prêmio Shell em 2013 pela pesquisa continuada, o LUME possui um repertório diversificado que abrange teatro

físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal e intervenções ao ar livre comunitárias. Sua tradição de ensino é marcante, difundindo sua arte por meio de oficinas, intercâmbios de trabalho, palestras e projetos itinerantes. Como núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, o LUME celebra o teatro como a arte do encontro (LUME TEATRO).



Imagem: montagem realizada pelo próprio autor desta pesquisa, com fotografias coletadas da *internet*.

Foi em Barão Geraldo o meu ponto de chegada, mas é na Sede do Lume, mais precisamente na Sala Verde³⁵, que eu me experimentaria em um novo território, me lançaria em novas descobertas. Estar no Lume Teatro foi um misto de sensações. Fazia

³⁵ Sala de trabalho do Lume Teatro.

pouco tempo que eu havia sido desligado do Sesc, o que para mim, acarretou numa interrupção de processos e vínculos que foram construídos ao longo dos três anos que fui professor de teatro na instituição. Ao mesmo tempo, me questionava onde ou em que processo eu poderia desenvolver os novos conhecimentos que iria experienciar no curso com Raquel Scotti Hirson.

No primeiro dia de curso, pouco trabalhamos a prática corporal. Raquel³⁶ convidou-nos a sentar em círculo para nos apresentar e conhecer um pouco do trabalho que cada integrante desenvolve em sua trajetória artística. A diversidade de trabalhos presentes nas falas me encantou, muitos ali estavam em processo artístico, ou no meio, no início ou iriam retomar em algum momento. Atores, atrizes, dramaturgas, diretores e diretoras, pesquisadores da voz, do corpo, da palavra, palhaços etc. Logicamente, quando chegou a minha vez, falei da minha trajetória artística e do espetáculo *M(eu) Infinito*, que era um processo sensível, que queríamos conduzir o público a uma experiência em que ao assistir a peça, pudessem “sentir com a alma”. Raquel estava muito atenta às nossas falas, enquanto ouvia, fazia anotações. Após esse momento, nos disse para escolhermos “um cantinho” da parede para colocarmos as nossas imagens, com o auxílio da fita crepe.

Os dias seguintes foram de muito trabalho, de intensa pesquisa. No decorrer do curso, eu era a todo momento provocado a entrar em contato com tudo que estava em volta. Primeiramente, o ponto de partida, era entrar em contato comigo mesmo, com o meu corpo, atento aos pontos de tensão em mim mesmo. Em seguida, fomos convocados a perceber a presença do outro, olhar nos olhos, perceber sua respiração e até mesmo se há ansiedade no outro. Fomos conduzidos a olhar para a sala, olhar as paredes, o piso, o teto. Não um olhar vazio, perdido ou falso, mas olhar com atenção os detalhes daquele lugar. Percebi micro rachaduras, manchas, arranhões nas paredes. Observei que no piso, também havia escoriações, riscos grandes ou pequenos, partes da madeira do piso emitiam som quando pisado pelos pés.

Curioso perceber como o tempo risca não apenas a nossa face e corpo, mas também atravessa coisas, estruturas arquitetônicas, impondo sua vontade. Tempo. Ficamos um longo tempo observando tudo da Sala Verde. Observar. Olhar. Ver. Enxergar. Avistar. Mirar. Eu estava observando com delicada atenção, as marcas do tempo naquele lugar. Sem pressa, sem ansiedade, mas com tempo. Aos poucos fui me conectando com a

³⁶ Tomo a liberdade de, a partir de agora, tratar Raquel Scotti Hirson por seu primeiro nome, devido à proximidade que tivemos após alguns cursos realizados e por ela ser muitas vezes citada nesta dissertação

sala, me percebi como um agente do tempo, pois a minha presença ali também exercia desgaste em sua estrutura, mínimo, mas exercia. Calma. Silêncio interrompido pelos barulhos dos corpos dos transeuntes, sons do vento que irrompia por uma larga porta e janelas. Eu, a sala, os participantes, Raquel e o tempo.

Nos dias que se seguiram, Raquel nos conduziu a uma imersão física sensível, intensa e caótica, onde a palavra se tornou corpo e o corpo palavra. Eu estava em um território totalmente novo, diferente de tudo o que eu tinha experimentado até aquele momento com o teatro. Eu era um corpo que pula e um corpo que cai, eu fui palavra, eu imaginei caminhos e lugares, eu saltei tão alto que peguei o céu, vi estrelas de perto e lá do alto admirei as minúsculas casas. Animalizei meu corpo, me defendi e ataquei, eu criei raízes tão profundas que um furacão não me moveria do lugar. Eu escutava a palavra com todos os poros do meu corpo.

Esse estranho território, de puro caos criativo, me inquiria a olhar para dentro, ora para fora, e em várias circunstâncias olhar ao mesmo tempo. De acordo com Hirson *et. al.*, (2017), todo esse aparato teatral explorado tem como propósito lançar o ator em uma viagem, deslocando-o do seu conforto e literalmente, arremessando-o para fora de si. Nessa jornada, convém abandonar o seu lugar de conforto, sua cama quente, entes queridos e levar um repelente se possível.

De todo esse aparato, explorado, a relação com a imagem foi uma das experiências mais provocativas para mim, principalmente por permitir ao ator e atriz explorar a fisicalidade do olhar para fora (olhar a imagem) e para dentro (relacionar-se com a imagem corporalmente). Essa prática, me fez refletir mais profundamente no processo do *M(eu) Infinito* e como poderia enriquecê-lo.

Voltei para Anápolis com a bagagem cheia de conhecimentos, com mais perguntas que respostas e reflexivo também sobre a possibilidade de continuar com o processo, até então, sem saber como. O ano passou e outros trabalhos foram tomando lugar em minha agenda. Eu mantive contato com Patrícia Alexandre que era gestora cultural no Sesc, e Samera Almeida (Samy), que na época exercia a função de assistente cultural, e mais alguns atores e atrizes que fizeram parte da peça. A continuidade do *M(eu) Infinito* que havia se transformado em ideia, tornou-se uma ação; primeiro, porque em meados de novembro daquele ano, havia sido publicado o edital do Fundo Municipal de Cultura de Anápolis (FMC); segundo, pelo diálogo entre mim, Patrícia e Samera em que conversamos sobre a possibilidade de escrever um projeto; terceiro, quando nos reunimos

com a maioria do elenco (alguns não foram porque haviam se mudado para outra cidade, outros já comunicaram que não poderiam continuar).

A reunião com parte do elenco foi um momento nostálgico, por rever grande parte dos meus ex-alunos. A conversa foi bem animada e alegre. Todos os presentes manifestaram interesse em continuar no processo, caso o projeto fosse enviado e aprovado no FMC de Anápolis daquele ano.

Eu, Patrícia e Samy iniciamos a saga da escrita do projeto com justificativas, objetivos, planilha orçamentária, autorizações de espaços onde aconteceria o espetáculo, no entanto foi na junção das cartas de aceite dos atores e atrizes que muita coisa mudou. Metade deles nos comunicaram que não poderiam continuar no processo, pois afirmaram ter outras prioridades e que, infelizmente, não conseguiriam fazer parte dessa nova montagem. De certo modo, nós já esperávamos que isso pudesse acontecer e seguimos adiante com a inscrição para o FMC, agora com 5 integrantes no elenco.

O projeto fora aprovado, mas antes mesmo de iniciarmos sua execução, um dos atores decidiu deixar o projeto, que substituímos por uma atriz, Jessica Lins, que era recém-formada em Artes Cênicas na UFG. Sendo assim, é a partir desta nova formação, que retomamos o processo de pesquisa do *M(eu) Infinito*, em 2018, onde pudemos nos aprofundar nas Partituras Corporais e Mimesis Corpórea, que viriam a ser os caminhos criativos para essa nova retomada. A nova formação era composta por Rainan Pires, Jessica Lins, Ingrid Rabelo, Iara Caixeta e Lilian Martins.

3 - A ESCRITA DE SI

As experiências exploradas partindo de todo arsenal prático que fomos absorvendo, nos conduziu a uma intensa investigação corpórea para realizar a primeira montagem do espetáculo em 2016. É preciso destacar que a mimesis corpórea só veio a ser trabalhada em 2018, quando retomamos o processo naquele ano. Porém, antes de tudo isso, antes da estreia e da minha ida para Barão Geraldo-SP, eu e o elenco tivemos um dos maiores desafios que definiria, por assim dizer, todo o processo: a procura, a escrita e a investigação da palavra para a nossa peça. Para isso, é preciso retornar entre março e abril de 2016, meses que marcaram o início da nossa escrita, que viria a ser a nossa dramaturgia.

Vale salientar que da mesma maneira que estávamos sendo ricamente influenciados, participando de oficinas, cursos, cujo objetivo estava centrado no corpo e na voz, também participávamos de oficinas e discussões sobre a dramaturgia. Algumas ofertadas pelo SESC, onde grande maioria do elenco participava. Outras, abordadas em discussões nas aulas do curso de teatro da UFG, onde apenas eu estava presente. Todas essas referências influenciaram a minha percepção sobre a estrutura dramática e consequentemente, a do elenco. Não queríamos partir de um texto dramático já escrito – falarei mais sobre isso adiante – ou seja, havia um desejo de explorar novas formas da palavra.

A busca pela palavra, pela essência sobre a qual falaríamos em nosso espetáculo estava ali, bem diante de nós. A cada experimento realizado, lançávamos nosso olhar para o que estava por vir, na esperança de uma grande revelação, como se uma ideia grandiosa surgisse e tudo mais se revelasse diante de nossos olhos, até que finalmente pudéssemos exclamar “eureka!”. No entanto, estávamos desatentos ao não escutar o próprio processo, o que o corpo e as experiências individuais estavam nos dizendo. A ansiedade em relação ao futuro nos impediu de ouvir o que já estava presente. Foi a partir desse momento que o processo ganhou forma, contornos definidos.

Contudo, nessa seção, irei abordar estritamente essa investigação, expondo conceitos já muito debatidos sobre elementos que constituem uma dramaturgia, e também como analiso e percebo a dramaturgia do espetáculo *M(eu) Infinito*.

3.1- PONTO DE PARTIDA (BREVE VIVÊNCIA COM A DRAMATURGIA)

Conforme mencionado anteriormente, antes de montarmos *M(eu) Infinito*, vínhamos adaptando crônicas e contos literários, realizando leituras dramáticas e encenando textos teatrais. No ano de 2014, desenvolvi com a turma no primeiro semestre adaptações de alguns contos das obras de Luis Fernando Veríssimo, que intitulemos [Recortes da Vida Privada](#), apresentado como conclusão de um ciclo.

Mesmo que não sejam originalmente textos teatrais, eu e os alunos fizemos em conjunto a adaptação de algumas crônicas de Luis Fernando Veríssimo, que foi importante para compreendermos as limitações de um texto escrito para ser lido, e não para ser falado, pois nos deparamos com duas situações. A primeira foi que algumas crônicas se mostram mais propícias para serem estruturadas com diálogos entre personagens, como “Daphne e Pedro”, “Sexa”, “O Povo”, “O Lixo”, “Caiu o Wi-Fi” (adaptado da crônica “Estragou a Televisão”), sendo que partes da narração foram facilmente convertidas em falas e divididas entre dois atores. A segunda situação é que ao percebermos as crônicas como “Múltipla Escolha”, “Homem Que é Homem”, “O Ator” e “Maria no Espelho” são escritas através de uma voz narrativa, ou seja, nessas crônicas especificamente, o autor torna o narrador um personagem indireto.

Diante disso, optei por envolver mais de três atores/atrizes em cada crônica, posteriormente, dividi o texto entre eles de forma intercalada, para tornar a cena mais dinâmica ao invés de separar os textos em blocos completos para cada um. Assim, a proposta não era que ambos estivessem interpretando o mesmo personagem, mas que estivessem compartilhando uns com os outros particularidades sobre o mesmo assunto. Essa divisão não está presente no texto de *Recortes da Vida Privada*; ela foi feita posteriormente, no decorrer dos ensaios. Muitas ações durante esta montagem foram tomadas para solucionar questões que o texto não conseguia solucionar sozinho, afinal, não estávamos lidando com uma dramaturgia, mas dramatizando textos que foram escritos para serem [lidos](#).

No segundo semestre de 2014, adaptei sozinho o conto de Charles Dickens, *Os Fantasmas de Scrooge*. Não encontrei em meus arquivos o texto que adaptei, mas me lembro que demandou dias de estudo. Me lembro que durante esse trabalho solitário, o de adaptar sozinho um conto, me vi envolvido em uma batalha para limar as partes narrativas do conto, criar falas, cortar personagens e criar outros, na tentativa de transformá-lo em um texto minimamente dramático. Esse texto seria montado com a participação de todos os meus alunos de teatro, infantil e os adultos (o futuro elenco de

M(eu) Infinito), e também com a participação de todos os cursistas das outras modalidades artísticas que integravam o Núcleo Livre das Artes do Sesc (Ballet Infantil, Jazz Adulto, Dança de Salão, Dança do Ventre, Violão e Canto). Então, para isso, eu deveria elaborar uma adaptação para o teatro, prevendo a participação de todos esses cursistas no espetáculo. Tudo aconteceu conforme deveria, mas foi uma das experiências mais exaustivas que me defrontei em relação a uma adaptação textual.



Imagem: Folder do espetáculo “Os Fantasmas de Scrooge”, (2014). *Acervo pessoal.*

Em 2015, no primeiro semestre, trabalhei com a turma leituras de textos clássicos como *Sonho de Uma Noite de Verão* e *Macbeth* de William Shakespeare. Lemos “O Santo e a Porca”, de Ariano Suassuna e posteriormente os provoqueei a improvisar cenas a partir do texto. Uma das experiências significativas com a turma foi a de montarmos uma dramaturgia do anjo pornográfico, “[Viúva, porém honesta](#)” (texto adaptado por nós), de Nelson Rodrigues. Por sua vez, a experiência com tal dramaturgia foi uma relação bem distinta da que experienciamos no ano anterior. Também fizemos adaptações na obra de Nelson Rodrigues, cortando partes do texto que, na época, julgamos ser excessivo, buscando nos ater na parte central da dramaturgia.

No entanto, toda essa relação textual se mostrou mais fácil de fazer, se comparado à adaptação de “Recortes da Vida Privada”, afinal estávamos lidando com um texto dramático. Outra questão muito importante foi a demanda de leituras e ensaios que a dramaturgia de Nelson Rodrigues exigiu de nós, pois estávamos trabalhando com uma obra de maior complexidade, com personagens dúbios, e cada qual com interesses próprios que, juntos, teciam uma teia de ação dramática em torno da personagem Ivonete. O espetáculo foi apresentado ao final do primeiro e também no segundo semestre.

O contato com a dramaturgia era um processo constante, pois além de participarem das minhas aulas, grande parte da turma, inclusive eu, estávamos envolvidos com o projeto Sesc Dramaturgias³⁷. A unidade de Anápolis recebia uma vez por semestre, um oficinairo de outro Estado do país, para realizar a oficina e dialogar sobre os autores e textos dramáticos. Em 2014 o projeto deu enfoque ao período da ditadura civil militar: no primeiro semestre a oficinaira Márcia Zanellato³⁸ abordou autores como Gianfrancesco Guarnieri (*Eles Não Usam Black Tie*), Consuelo Castro (*Prova de Fogo*) e Plínio Marcos (*O Assassinato do Anão do Caralho Grande*). No segundo semestre

³⁷ O projeto promove espaços de formação, experimentação e intercâmbio artístico e cultural em todas as regiões do Brasil. São oficinas de Leitura Dramatizada, Escrita Dramática, Dramaturgia da Atuação, Dramaturgia da Dança, Dramaturgia do Circo, Dramaturgia da Luz, Dramaturgia da Produção e Encenação, ministradas por artistas e pesquisadores atuantes na cena nacional. O projeto é voltado para estudantes, artistas profissionais e amadores, e interessados em artes cênicas em geral. Em função deste caráter experimental e de formação, tomamos a liberdade de adaptar os textos, as oficinas e apresentações eram gratuitas.

³⁸ Vive e trabalha no Rio de Janeiro. É dramaturga, diretora de teatro, roteirista, poeta, libretista e biógrafa. Sua obra se concentra principalmente na escrita cênica dando destaque às protagonistas femininas. Sua obra aborda a tensão entre o indivíduo e o Estado ou o status quo.

daquele ano, veio Amarildo de Almeida³⁹ com dramaturgias goianas de Miguel Jorge (Os Visitantes/Os Angélicos) e Almir de Amorim (O Outro Pecado Capital).

Em 2015 Sesc Dramaturgias deu enfoque para autores latino-americanos: no primeiro semestre, Rafael Lorrán⁴⁰ nos apresentou os textos dos argentinos Daniel Veronese (Luiza, Líquido Tátil, Câmara Gesell, CIRCONEGRO, Mulheres Sonharam Cavalos, Ring Side) e César Brie (Só os Babacas Morrem de Amor). Os dramaturgos chilenos Juan Radrigán (Fatos Consumados) e Ramón Grifféro (Cinema Utopia). E a dramaturga boliviana Claudia Eid Asbún (Desaparecidos). No segundo semestre veio para Anápolis Fabiano Dadado de Freitas⁴¹ com dramaturgias do autor argentino Copi (Eva Perón, Loreta Strong).

A depender da quantidade de participantes nas oficinas, montava-se mais de três grupos com dramaturgias de autores diferentes da respectiva temática. Após o término do curso, os grupos tinham de 30 a 40 dias para ensaiar, oicineiro elegia dentre os grupos já divididos, um/uma diretor(a) em cada, que iriam conduzir os ensaios e montar as leituras dramáticas. O icineiro retornava à cidade na data marcada para assistir às leituras dramáticas junto à comunidade, que após a apresentação, conduzia um debate acerca da obra e do autor.

As dramaturgias nacionais lidas no Sesc Dramaturgias foram um verdadeiro celeiro para conhecermos autores, que buscaram nas entrelinhas da ação dramática, burlar a censura imposta pelo Regime Militar, criando um teatro de resistência e enfrentamento durante os anos de chumbo. Para isso, os autores teatrais e produtores de espetáculos adotavam estratégias para burlar os mecanismos censórios, valiam-se de episódios ou personagens históricos de obras de autores clássicos para discutir a situação atual do país naquela época, utilizavam-se de linguagem figurativa, títulos convincentes e até mesmo palavrões em excesso para desviar a análise da censura dos objetivos principais da dramaturgia teatral (GARCIA, 2008).

³⁹ Diretor Teatral e Professor de Teatro. Graduado em Licenciatura em História pela UNIVILLE - Universidade da Região de Joinville, com especialização em “Metodologia do Ensino das Técnicas Teatrais: A formação do ator”, pela UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁴⁰ Dramaturgo, diretor e professor. Diretor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Licenciado em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros- UNIMONTES (2012). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU e doutorando em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC (2019)

⁴¹ Fabiano de Freitas (Dadado) é diretor de teatro, ator e dramaturgo. Mestre em Artes pela UERJ, pesquisa performance, política e sexualidade a partir da obra de Copi. Diretor artístico de Teatro de Extremos, cia que completa 13 anos de trabalho continuado em 2019.

O contato com as dramaturgias latino-americanas também evidenciava as ditaduras, com abordagens que refletiam a realidade social e política de cada país Sul-Americano. A obra de Radrigán, por exemplo, foca na marginalidade e no desamparo do ser humano contemporâneo dentro de uma sociedade repressiva capitalista (ALEXANDRE, 2009). As obras de grande parte dos autores também buscavam por novas formas de expressão teatral que rompiam com os modelos tradicionais do teatro burguês, que pudessem questionar as utopias ideológicas, refletir as mudanças e rupturas nos paradigmas socialistas nas últimas décadas (ABDANUR, ROJO, 2009). O teatro da América Latina ecoa as lutas sociais, políticas e existenciais da região, explorando temas como marginalidade, memória, resistência e busca por formas autônomas de expressão artística em meio a contextos de repressão e mudanças ideológicas.

Fomos influenciados por todas essas dramaturgias aqui elencadas, principalmente pelas obras latino-americanas que nos permitiram enxergar a amplitude da escrita de uma peça teatral. Principalmente a obra *Desaparecidos* de Claudia Eid Asbún, onde quatro personagens (Esteban, Dita, Fre e Silvia) tentam compreender o sentido de suas vidas com os desaparecimentos da figura masculina, em um lugar que não é definido nem pelas rubricas ou nas falas dos personagens. A dramaturga constrói um texto, dando ênfase nas falas das personagens e à medida que os diálogos se desenvolvem a presença da autora é suprimida. Diante da confirmação dos desaparecimentos, a discussão se acentua nas revelações dos traumas e a perda da memória.

Dita: Se me perdió un recuerdo.

Silvia: Hay algo que no recuerdo.

Esteban: No recuerdo a alguien.

Dita: Hay cosas que no quiero recordar. (ASBÚN, s/d, , p. 3)

[...]

Silvia: ¿Sabes cómo se llama cuándo tu papá se va?

Dita: Abandono de hogar...

Silvia: No. Eso es cuando tu papá abandona tu hogar, pero ¿Cuándo tu papá se va?

Dita: No sé

Silvia: ¿Y nunca te lo preguntas?

Dita: ¿Qué?

Silvia: ¿Cuáles serán esos nombres? ¿Cómo se puede nombrar ese tipo de situaciones? Podemos decirle al encargado de nombrar cosas que nombre lo innombrable y tendría- mos un vocabulario más amplio. (ASBÚN, s/d, , p. 13)

Outra obra que muito nos influenciou foi a peça “Só os babacas morrem de amor”, do autor César Brie, que trata de questões existenciais e memórias pessoais em meio a um cenário marcado pela morte, explorando a história pessoal em diálogo com a história

coletiva. A peça em questão é um “texto muito pessoal que nos remete às ideias sobre a vida, a amizade, a arte e a morte através das experiências próprias [...]” (ABDANUR, ROJO, 2009, p. 15).

Ô véio' como era aquela música que a gente cantava no Natal? Lá no colégio, aquela marchinha. Hein, seu desafinado?

Você ia gostar de comandar seu enterro. Já pensou uma carruagem com cavalos brancos? Na frente o som de gaita tocando música alegre, atrás um bloco de amigos cantando em coro: é mentira, nosso véio não morreu, tantantan, nosso véio, tantantan, nosso véio, tantantan...

(BRIE, 2009, p. 19)

[...]

Não é nada pessoal não, dona, mas eu não acredito na extrema-unção. Como é que eu vou acreditar que duas gotinhas de óleo na testa de um moribundo vão ser o bastante para justificar sua existência? Se uma extrema-unção existe, é o óleo da nobreza com que realizamos os atos mais importantes de nossa vida.

(BRIE, 2009, p. 21)

E o exílio, véio, foi quase uma fortuna. Você, véio, conheceu outros países, outra gente, outras realidades, enquanto que os que ficaram tiveram que apertar o cinto e comer merda, sem poder reclamar, pra não ter que ir dessa pra pior de boca fechada com fita adesiva, arame no pulso e um buraco de bala na nuca.\

(BRIE, 2009, p. 24)

Esse breve panorama das nossas experiências com a dramaturgia intenta expor que, tanto as experimentações cênicas a partir de exercícios físicos propostos aos alunos por mim, quanto a dramaturgia, pulsavam em nossos corpos. Esse contato diverso permitiu-nos ampliar a nossa percepção do conceito de dramaturgia e sua estrutura, que só experienciaríamos na montagem do *M(eu) Infinito*, que irei discorrer nos parágrafos a seguir.

3.2 – COMO ESCREVER ?

Como exposto anteriormente, muito material físico havia sido levantado, no entanto queríamos trazer a palavra também para a cena. Qual palavra? O que dizer? Hoje, olhando para trás, eu provocaria o elenco a descobrir o que esse corpo quer dizer, mas percebo que estávamos tão envolvidos nessa perseguição da palavra, quanto a perseguição que tínhamos realizado com o corpo naquele momento (ainda realizando), que acredito que também havia a necessidade de pensar um exercício separado para a palavra. Essa prática se manifestou por meio da escrita.

Logicamente, toda construção artística parte de questões individuais que se somam ao coletivo, como falado anteriormente, nas discussões, o pronome eu era sempre verbalizado, e em grande maioria não se resumia a expor apenas as sensações que sentiram no experimento corporal, mas era carregada de uma partilha de particularidades íntimas, de percepções que extrapolavam as paredes da sala de trabalho. Expunham

percepções sensíveis desse eu em sala de trabalho e o eu do cotidiano que é limitado aos ditames da sociedade. Um eu sensível que quase nunca pode expor por completo os pensamentos, medos, anseios... um eu que guardamos/escondemos dentro de nós mesmos.

O trabalho físico, estava profícuo e intenso. Mas não havíamos encontrado a palavra, o texto, a dramaturgia autoral que queríamos levar para o palco. Talvez nem precisasse, mas tínhamos um desejo de perseguir isso. Então, foi a partir dessa escuta, do que eles sempre falavam, das discussões em coletivo, partilhando suas pessoalidades, que lhes provoquei a escreverem sobre o eu de cada um deles. Muitos ficaram me encarando sem compreender bem o que eu havia lhes dito. Repeti: “Escrevam sobre o eu de vocês.” Ainda lhes alertei para evitassem redigir um texto que se referisse a coisas que gostam, das que não gostam, como se sentem quando algo bom ou ruim acontece, mas expor o íntimo, para evitarem filtros julgadores sobre a própria escrita de si mesmos, mas dar voz ao eu que sempre calamos em nosso âmago. “É aquilo que está guardado, o que seu eu pensa, o que você nunca contou, partilhou pra ninguém”. Ressaltei que escrevessem como se estivessem conversando consigo mesmos, num fluxo sem nexos, se assim acontecer.

Nesse momento, é importante que eu contextualize, brevemente, o termo fluxo do pensamento, que de acordo com a história é um conceito originalmente formulado por William James, presente no capítulo IX de seu livro *Questões de Psicologia*, lançado no final do século XIX. O autor postulou cinco princípios fundamentais sobre o curso do pensamento.

CINCO CARACTERÍSTICAS DO PENSAMENTO

Somos imediatamente apresentados a cinco características importantes do processo, das quais este capítulo tratará de forma geral:

- 1) Todo pensamento tende a fazer parte de uma consciência pessoal.
- 2) Na consciência de cada pessoa, o pensamento está mudando continuamente.
- 3) Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
- 4) Parece sempre lidar com objetos independentes de si mesmo.
- 5) Ele se interessa por uma parte desses objetos e exclui outros, e a todo momento aceita ou rejeita, enfim, ele escolhe. (JAMES, 1989, p. 181)

O conceito é usado para descrever como a mente funciona ao processar pensamentos, diante disso, é estabelecido um padrão individual de variação e seleção. O fluxo de consciência para James é o processo da atividade consciente que ordena as informações de maneira contínua. Se tal atividade consciente é interrompida por algum motivo, quando retomada, o curso do pensamento continua a partir do ponto anterior à interrupção, sem ocorrer qualquer ruptura qualitativa significativa (OLIVEIRA, 2009).

No entanto, vale ressaltar, que James aborda esses cinco aspectos do fluxo empregando o termo “pensamento” de diferentes formas. O autor, em alguns momentos, o menciona para representar uma parte do fluxo, em outros casos, como um fluxo completo, em outras situações, relacionado à concepção de algo, e em determinados momentos, semelhante a consciência ou algo diferente dela. Ou seja, James nos informa que o fluxo pode ser chamado por fluxo do pensamento, da consciência ou da vida subjetiva, sendo que qualquer um desses três termos, neste contexto, assume a mesma definição ao referir-se à integralidade do fluxo (HONORATO, 2017).

Muitos artistas se apropriaram do conceito para explorarem em suas criações artísticas, principalmente na literatura, em que os escritores encontraram no fluxo do pensamento um método estético para desenvolverem seus trabalhos. Se no campo da psicologia, o fluxo da consciência está intimamente relacionado aos sentimentos, pensamentos, percepções e das relações do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, na literatura, o fluxo da consciência tornou-se técnica narrativa, ao representar os pensamentos e sentimentos dos personagens de maneira fluida, sem a organização tradicional de parágrafos.

A concepção da teoria literária subverteu o conceito ao elaborá-lo como sinônimo de *psique*. Se a psicologia construiu o entendimento de que os aspectos inconscientes também fazem parte de nossa ação no mundo (mesmo que de forma difusa), há, na literatura, uma mudança na forma de encarar a palavra consciência, que gradualmente se hiperdimensiona até abarcar estados oníricos e alterados da mente – abrangendo o inconsciente e tudo o mais que escapa à razão (OLIVEIRA, 2009, p. 4).

Dois fundamentais autores que prenunciaram as transformações da narrativa literária foram Henry James e Marcel Proust (ARAÚJO, 2015). No entanto, outros importantes escritores também adotaram o fluxo do pensamento em seus romances, como Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, Thomas Mann e Robert Musil, que posteriormente, seriam conhecidos por trazerem técnicas e formas a literatura de ficção, por transformarem o fluxo de consciência em matéria discursiva e estética, expondo com

minúcia a subjetividade dos personagens. Essas questões estéticas tornaram-se as principais tendências das narrativas do século XX. No Brasil, os principais autores que adotaram esse método narrativo são Guimarães Rosa, Telmo Vergara, Graciliano Ramos, Hilda Hilst e principalmente Clarice Lispector.

No teatro esse fluxo possui nuances e formas expressivas muito mais diversificadas. Além de manifestar a palavra em forma de fala, a cena também é constituída de imagens visuais e sons; no palco, o espectador está diante das palavras materializadas em ações e adereços – cenários, figurinos, luz. Diferente do texto literário que “é produzido para, em si, ser capaz de veicular a criação do autor e contatar o leitor, que pode solitariamente desfrutar da experiência estética em questão” (OLIVEIRA, 2009, p, 5). Um texto dramaturgico é composto por matrizes textuais para representatividade, ou seja, não são apenas uma sequência de palavras endereçadas a um indivíduo que somente lê, mas possui elementos de caráter dramático que expressam emoções, realidades e personalidades que são/serão exploradas através da representação cênica. Esta reflexão parte do princípio de que a essência do teatro está muito além do que está escrito.

Diante disso, o fluxo da consciência no teatro se materializa no corpo do ator, quando este expõe em falas tudo o que está se passando com a personagem – medos, angústias, dúvidas, tomadas de decisões, alegrias – de modo que a plateia tome consciência. No entanto, o ator impõe/coloca a sua impressão ao falar o que se passa com a personagem, e para a plateia, a leitura que prevalecerá é a concebida pelo ator e das demais circunstâncias em que ele – personagem – está envolvido.

[...] ao olhar para o fluxo no teatro, contamos com outros pressupostos aos quais o fluxo de consciência acaba por se conformar. O texto verbal, quando em cena, está diante de toda a complexidade multidisciplinar e da concretude da experiência vivida que o teatro proporciona e também de uma forma específica de construção – a representação e a contracenação condicionam a palavra escrita em um texto para teatro. É importante ressaltar que as ferramentas para a literatura construir o fluxo também se encontram no teatro, mas o discurso teatral é dado com a encenação como pressuposto básico. De fato, o texto verbal deve necessariamente ser considerado apenas parte do todo que caracteriza a encenação [...] (OLIVEIRA, 2009., p, 6)

No teatro o fluxo do pensamento geralmente se evidencia nos solilóquios das personagens ou em monólogos. Apesar das duas palavras serem compreendidas com a mesma semântica, na prática, elas são distintas. Etimologicamente, monólogo é de raiz grega, sendo formada pela junção de *monos* que é equivalente a único e/ou sozinho, e

pela palavra *logos* que significa discurso ou palavra. “Assim, é possível aferir monólogo como um discurso sozinho’ ou discurso para si. [...]. Solilóquio se origina do latim e sua etimologia é formada pela junção do termo *solus* (sozinho) e *loqui* (falar)” (MAUCH, 2014, p. 88). As duas palavras, são termos comumente usados no teatro, mas ambas possuem características próprias.

O monólogo é um discurso feito por um único personagem, podendo ser dirigido a outros personagens ou diretamente para o público, embora logre da interação com outros personagens, estes por sua vez não falam durante o monólogo. O personagem que fala está expressando emoções ou trazendo à tona situações e revelações que afetam a cena, cujo objetivo é fazer a trama avançar. Contudo, para alguns estudiosos a terminologia do monólogo é constantemente usada para designar as peças com uma única personagem. Sobre isso, o pesquisador Mauch (2014, p.91) “explana que há divergências de estudo e conceito, que surgem quando nas peças há diálogos, mas a personagem fala sozinha, em algum momento”.

CENA VII

Um aposento no Castelo

Oboés. Tochas. Entram um Copeiro e diversos Criados com pratos e comida servida e atravessam o palco. Depois entra Macbeth.

MACBETH - Se estivesse terminado assim que fosse feito, então seria bom que fosse feito num zás. Se o assassinato pudesse manear suas consequências e agarrar, com o próprio fim, seu sucesso! Se esse um golpe pudesse ser o tudo necessário para o fim de tudo! Aqui, e somente aqui, nesta vida, um tempo que não é mais que um banco de areia nos mares da eternidade, abriríamos mão da próxima vida. Mas, para esses casos, ainda temos julgamentos aqui, com os quais damos sanguissedentas instruções, que, recém-apreendidas, acham o caminho de volta, para atormentar seu próprio inventor. Essa Justiça equilibrada, imparcial, prescreve e recomenda para nossos lábios os ingredientes do osso cálice envenenado. Ele aqui se encontra sob dupla salvaguarda: primeiro, sou dele parente e súdito, duas fortes razões contra tal ato; depois, como seu anfitrião, devo fechar meus portões a seu assassino, e não empunhar eu mesmo a adaga. Além do que, esse Duncan sempre vestiu seu manto real com tanta humildade, sempre foi tão honrado em suas decisões de governante, que suas virtudes passarão a defendê-lo como anjos, com o alarido de trompetes, contra a abismal danação de seu assassinio. E Piedade, como uma criança recém-parida e ainda nua, transporá o som dos metais, ou então o querubim do Paraíso, montado sobre as invisíveis correntes de ar,

soprará o horrendo ato dentro de cada olho, até que as lágrimas tenham afogado os ventos. Não tenho esporas com que ferir os flancos de minha intenção, e minha única montaria é esta Ambição exagerada, desejosa de saltar por cima de si mesma, só para tropeçar no outro lado.

[Entra Lady Macbeth]. (SHAKESPEARE, 2015, p. 32, 33)

O solilóquio é um tipo específico de discurso, onde a personagem fala sozinha, expressando seus sentimentos e pensamentos diretamente para a audiência, de maneira que as outras personagens não a ouçam ou interajam com ela. O solilóquio é um discurso onde a personagem revela seu estado interno, conflitos e reflexões, para que o público tenha uma visão mais íntima da psique da personagem. Para Pavis (2007), é um discurso em que uma pessoa ou personagem faz consigo mesma, o francês chega a afirmar que o solilóquio se trata de uma técnica que “revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo” (PAVIS, 2007, p. 366, 367) .

Cena VIII

Emília, Ambrósio e Florencia

EMÍLIA, *à parte*. - Carlos, Carlos, o que será de ti e de mim?

AMBRÓSIO, *à parte*. - Se ela agora aparece! Se Florência desconfia... Estou metido em boas! Como evitar, como? Oh, decididamente estou perdido. Se a pudesse encontrar... Talvez súplicas, ameaças, quem sabe? Já não tenho cabeça. Que farei? De uma hora para outra aparece-me ela... (*Florência bate-lhe no ombro.*) Ei-la! (*Assustando-se.*) Agora nós. (*Para Emília:*) Menina, vai para dentro. (*Vai-se Emília.*)

(PENA, 2012, p. 69) (*Grifo meu*)

Pavis (2007) enfatiza a revelação do inconsciente no desenvolvimento do solilóquio. É possível deduzir que essa revelação ocorre sem o controle da personagem, que não escolhe previamente aquilo que deseja dizer. “Um fluxo interminável de palavras/ações envolveria e misturaria suas sensações, emoções e seus sentidos — talvez desordenadamente” (MAUCH, 2014, p. 90). Desse modo, compreendo o solilóquio como um discurso íntimo que a personagem faz endereçado ao outro, o espectador. Por tanto, para Pavis (2007), o discurso da personagem tem a si mesma como destinatário e não o outro.

Diante desse exposto, identifico que tanto no monólogo quanto no solilóquio, mesmo tendo conceitos aparentemente semelhantes na prática teatral, é possível identificar vestígios do monólogo interior – no solilóquio isso fica mais evidente. Pois, o

monólogo interior é uma forma narrativa, e frequentemente apresenta um contínuo fluxo do pensamento, sendo uma representação da perspectiva interna personagem.

O monólogo interior é um termo que aparece com o desenvolvimento de um mundo moderno, que explora as questões psicológicas e tem como base uma cadeia de pensamentos. Nesse caminho, faz-nos necessário perceber a maneira que se estrutura o pensamento como um reflexo do convívio social. Também, precisamos entender as possíveis relações geradas para o ator que, ao construir sua personagem, parte do como ela observa as relações do mundo, mas não do como ele-ator as percebe. (MAUCH, 2014, p. 115)

Entretanto, Pavis (2007) equipara o monólogo interior ao fluxo de pensamentos, para ele, “o recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado” (PAVIS, 2007, p. 248).

No teatro, um dos dramaturgos mais conhecidos por utilizar esta técnica é Samuel Becket, sua obra é conhecida por provocar desconforto e incerteza, com uma escrita pautada por uma linguagem repleta de estranhamento, reflexo de um tempo obscuro, causado pelos horrores da guerra que ecoaram na mais densa indiferença do homem em relação à própria existência. A proposta do autor é materializar a impossibilidade de ordenação calculada e linear, desse modo, ele constrói pontes sobre o abismo do incerto, e a própria linguagem revela essa precariedade (MACIEL, 2016).

Porém, na contemporaneidade do teatro, o fluxo do pensamento não é somente utilizado em determinadas partes do espetáculo ou em algumas falas do personagem. Há obras dramáticas elaboradas sob a perspectiva do fluxo contínuo da consciência, onde o indivíduo em cena se revela sem filtros, como ocorre na obra dramática Fluxorama (2018) de Jô Bilac. A dramaturgia em questão trata da fluência mental do sujeito contemporâneo e as dificuldades de compreensão vivenciadas no mundo, composta por cinco monólogos que posicionam o espectador/leitor dentro da mente das personagens. “Nos cinco monólogos escritos por Jô Bilac, tem-se a captura da consciência em estado primitivo e sem a preocupação com o olhar exterior nem do espectador e tampouco do leitor”(AMARAL *at. al.*, 2023, p. 110).

Os monólogos são em sua essência líricos, pois cada personagem fala, revelando seus pensamentos e sentimentos de forma íntima e particular. Essa estrutura se dá através da materialidade visual e textual, ou seja, na maneira em como as palavras são colocadas na página, pois Jô Bilac explora elementos visuais como formatação, tipografia e imagens

Fluxorama

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

Vai acabar/Tá acabando/Tudo acaba/O dia acaba todo
dia/O ano acaba hoje/Eu tô acabada agora/

/Pensa no mar/

numa onda grande

Crescente

Vindo

(Daquele filme do mundo se acabando com uma onda
enorme...)

Dramaturgia Negra

Isso.

Quantos dedos tem aqui.

Trinta e três.

Respira.

Respira.

45 dividido por 14.

Pensa.

Quanto dá?

Isadora

volta aqui

meu pai

minha mãe

minha avó

natália, César

respira

respira

Isadora

Cada personagem tenta lidar com as situações limites de seus sentimentos e com a sua falta de controle através do fluxo do pensamento. Jô Bilac também explora a intertextualidade em sua obra *Fluxorama* - principalmente a personagem Medusa -, onde há um trecho da música de *Índio*, do cantor brasileiro Caetano Veloso. Ao fazer isso, o autor-escritor pode se valer desses elementos (música, imagens, símbolos), “que colaboram para o acesso do espectador e do leitor ao fluxo de consciência das personagens” (AMARAL *at. al.*, 2023, p. 120).

Na dramaturgia do *M(eu) Infinito*, também há textos, em que os autores trouxeram fragmentos de músicas em meio ao fluxo de pensamentos.

Texto 17

Outro disco. Engenheiros. "Você me faz correr demais Os riscos desta highway Você me faz correr atrás Do horizonte desta highway...". Vou seguindo. Além do Norte ou do Sul. Além. Sem rumo e sem rota. "Caminhando contra o vento Sem lenço, sem documento...". Eu vou. Eu sou. E a partir de agora será somente presente e futuro. Sem pretéritos perfeitos ou imperfeitos. Nem mais que perfeitos. Eu vou costurando minhas asas, vou compondo a minha beleza, vou sendo eu. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016) (grifo meu)

No primeiro trecho, o narrador expõe parte de sua identidade e uma reflexão poética sobre a vida e o anseio por liberdade. As músicas, aparecem como elementos que compõem a narrativa, enquanto a música dos [Engenheiros do Hawaii - Infinita Highway](#), me remete à sensação de caminhos abertos, com inúmeras possibilidades; ‘**correr**’ indica a urgência em experimentar a vida. Por sua vez, no segundo trecho, que pertence à música [Alegria, Alegria, de Caetano Veloso](#), “caminhar contra o vento, sem lenço”, evidencia o espírito de rebeldia e uma busca por autenticidade e ruptura com as amarras sociais. Em resumo, a intertextualidade no experimento do fluxo do pensamento sugere múltiplas camadas de significados da própria personalidade do indivíduo.

Adiante, no processo do *M(eu) Infinito*, a proposta era trazer à luz da escrita as fragilidades, os medos, as angústias, o fracasso e a decadência do eu, submetido a uma sociedade voraz, concreta e vil, que a todo instante, nos despersonaliza e cauteriza a nossa subjetividade. E através desse exercício, da escrita no fluxo da consciência, o *eu* poderia nos revelar as sensações, sentimentos, reflexões adormecidas.

Nesta parte da pesquisa, eu orientei que os intérpretes fizessem em casa. Acreditei que iriam se sentir mais à vontade em escrever seus textos na individuação da criação, afinal, isso requereria deles uma reflexão sobre si mesmos, e como expressar o *eu* em palavras. Ressaltei que não se preocupassem em querer dar sequência, sentido, coesão ao

que iriam escrever, mas que escrevessem, apenas... Eu não disse que iríamos usar os textos em cena, penso que eles acreditaram se tratar somente de um exercício, que provavelmente o que fosse escrito, iria compor nosso repertório de criação e não necessariamente, estaria no espetáculo. Como estávamos no fim da aula de sábado, disse para enviarem por *e-mail* até a nossa próxima aula.

Ao longo da semana, fui recebendo os textos. Me vi envolto num mar de palavras que me contavam desabafos da alma:

Diria que consegue lidar com tudo, quando não consegue nem segurar lágrimas. Tenta segurar e construir um mundo, uma vida, uma realidade, um sonho, ou só algo que fosse suficiente pra respirar em paz de acordo com o que gosta e quem é, mas não sabe o que está fazendo. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

Outro texto iniciou contando-me como descobriu o mundo ao redor:

Movido pela curiosidade muita coisa descobri, entre elas foi o jeito que eu nasci. Quando foi dado o tiro de largada não sabia o que fazer, pela curiosidade um caminho resolvi escolher. Ali descobri que se eu quisesse ser alguém na vida, muitas batalhas teria que vencer. Na barriga de uma estranha eu cresci. O lugar era escuro, pequeno, e quente, e o amor recebido ali era fora do normal. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

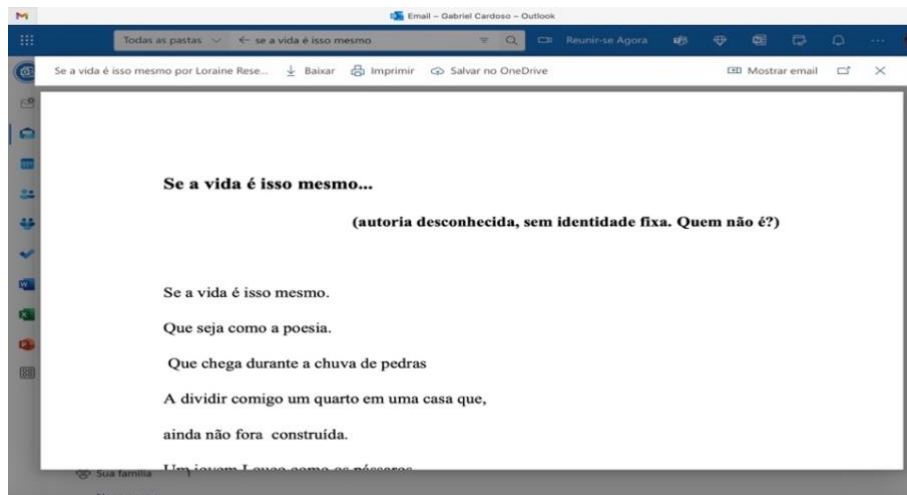
Um texto me confessou sua perda:

A sombra da perda mais uma vez, me derrubou, e dessa vez me derrubou com gosto; 20 anos de convivência, de companheirismo e amor. Puta que pariu, fui abandonada, fui largada sozinha num mar de escuridão, numa tempestade sem fim. O medo da loucura rondava o meu ser, por alguns instantes achei que fosse surtar, e acho que seria até mais fácil de lidar com a situação, se eu ficasse mesmo louca, mas o pavor de ficar louca me assustava, a dor era na verdade ainda é tão forte e intensa. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

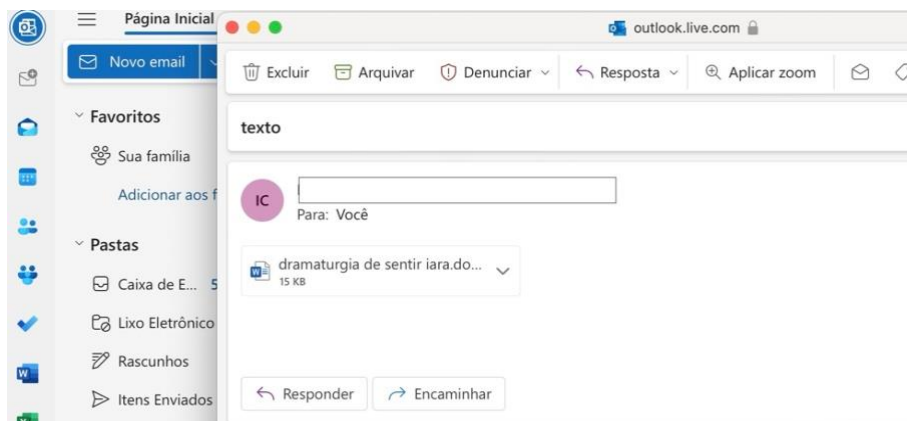
Outro texto que me lançou diretamente rumo a confusão:

Peripécia, imprescritível, balbúrdia, pândega, veneta, tênue, efêmero, absurdo, lapso, poético, teatro, fotografia, chapéu, feminista, friorenta, calorenta também. Minha mente é parecida com as obras de Kandinsky, confiança, auto-estima lá em cima, disposta quando quer, quando não quer também. Ovelha colorida da família, amigável, humana, defensora do movimento lgbt, dos negros, dos animais, e das plantinhas também. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

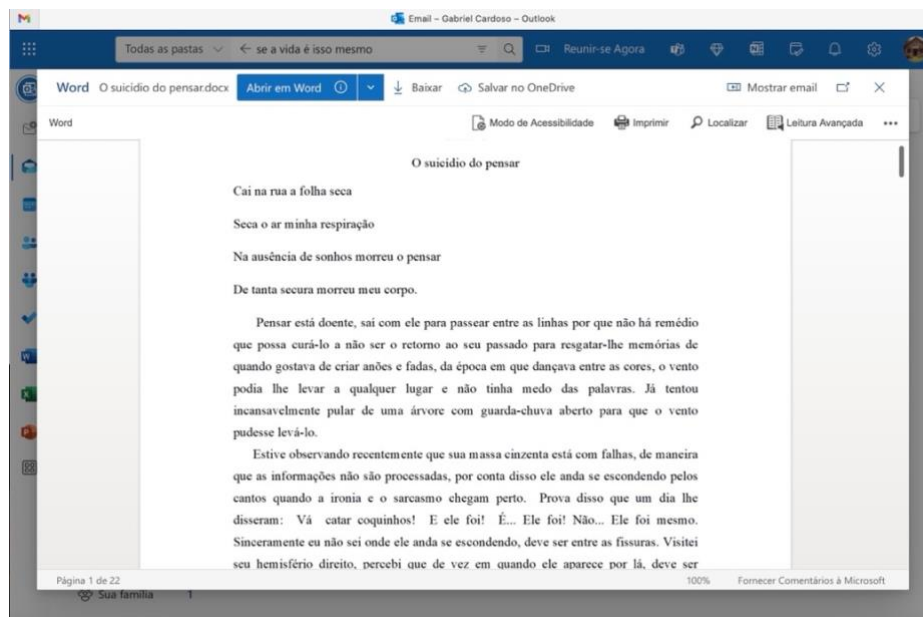
Os dias foram passando, e mais textos estavam em minha caixa de *e-mail*, alguns sem títulos, outros por sua vez, nomeavam as suas obras.



E-mail enviado por uma atriz: “Se a vida é isso mesmo...”, 2016. *Print da tela.*



Email enviado por uma atriz: “Dramaturgia do sentir”, 2016. *Print da tela.*



Email enviado por um ator: “Suicídio do pensar”, 2016. *Print da tela.*

Na aula seguinte, nem todos haviam conseguido enviar seus textos por e-mail. Combinamos, então, que aqueles que não entregaram teriam até a semana seguinte para produzir e encaminhar seus escritos. Alguns alunos compartilharam a dificuldade de escrever sem se preocupar com a coesão, mas ainda assim se permitiram experimentar. Expliquei que a escrita em fluxo de pensamento não significa ausência de lógica ou conexão, e sim permitir que a vida subjetiva encontre espaço para se expressar no texto. Também refleti com o grupo que, ao propor um tema, o “eu” de cada um já começa a estruturar pensamentos de forma consciente ou inconsciente: acessamos memórias, palavras que já ouvimos, situações do cotidiano, desejos... Nosso “eu” viveu e vive tudo isso.

No entanto, o exercício não consiste em descrever essas situações diretamente, mas em registrar como o fluxo do pensamento se expressa diante das afetações que elas provocam no “eu” de cada um. Nesse processo, podem emergir interrupções, fragmentos ou instantes que desviam a atenção — e esses elementos também fazem parte da escrita.

Na época, me indaguei se não estava condicionando muito essa parte do processo, que deveria ser mais subjetiva e menos objetiva. Contudo, a autora Ramaldes (2022) alerta que “o processo criativo envolve sempre subjetividade e objetividade numa troca constante entre criador e o que é criado, nunca sabemos ao certo aonde vamos chegar, mas a meta de chegar precisa ser estabelecida” (p. 46). Afinal, mesmo se tratando de um processo sensível de criação autoral, nossa pesquisa precisava avançar, estávamos em pesquisa para montar um produto, um espetáculo. Mas, como chegaríamos a esse objetivo, é que estávamos descobrindo no percurso do nosso caminho.

Na semana seguinte, mais textos chegaram em minha caixa de *e-mail*.

Acordei com um sentimento tão diferente, quero dizer diferente do sentimento que senti nos outros dias. Uma coisa que não queria me levantar nem abrir meus olhos, não há mágoas apenas um vazio, um cheiro de tristeza, mas a felicidade de estar ali não traz a paz. Olhares sorrisos não completam o dia nem a falta, com calma, com calma, com calma, muita. Liberdade? (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

Me vi novamente envolto em uma tempestade de palavras...Azul!

Azul, azul como olhos pelos quais nunca me apaixonei. Não há necessidade, nunca houve. O azul que há em mim já basta, por ele já sou apaixonada. Cor talvez clichê, mas sublime, que transborda de cada poro meu. Transborda como a saudade, o medo, o desejo, o rancor e o amor. Transborda como a beleza daqueles fins de tarde da minha infância. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

Um texto me contou suas peripécias de aplicativos de relacionamentos... próximo.

Quarto escuro. Deitada na cama. Esperando sua mensagem. 1 notificação. Calma. Foi só um boa noite. Conversa. Conversa. Risada. Conversa. Conversa. Encontro. Encontros. Namoro? Acabou. Não terminou bem. Esquece. Próximo. Esperando sua mens...1 notificação. Foi rápido. Calma. Conversa. Conversa. Nude. NUDE?! Espera aí, nude não. Próximo. Espreeeeraandooooo suuuuaaaaaa meeeenssaaaaageemmm...1 notificação. Hum. Conversa. Conversa. Chato. Conversa. Conversa. Encontro. Sem graça. Próximo. Esper...3 notificações. Nossa. Calma. Conversa. Conversa. Se acha o fodão gostoso machistão. PRÓXIMO. Esperando...esperando...esperando... Mas o quê eu estou esperando?...Quem?...Eu preciso de alguém pra ser feliz?...Para me sentir completa?...Realizada?...Parei de esperar...EU quero acontecer. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

O diálogo que tivemos na aula anterior foi essencial para aprofundarmos o entendimento em relação ao exercício da escrita do fluxo da vida subjetiva. À medida que eu me envolvia com cada um daqueles textos, eu também estava ampliando meu entendimento sobre tal proposta. Por exemplo, eu havia sugerido que evitassem descrever situações, no entanto, na última citação acima, a autora iniciou sua escrita nos contando um fato de sua vida. Nesse fragmento do texto, percebemos ansiedade, excitação, expectativa, frustração e questionamentos sobre a realização de ser feliz. A verdade é que a autora nos faz poucas descrições, mas nos revela ações, permeadas de desejos e frustrações.

Porém, outros autores apresentaram dificuldades na execução do experimento do exercício. Desenvolveram textos completamente narrativos, onde descreveram momentos de suas vidas, partilhando partes do passado, presente e o que poderá ser o futuro. Apreciei a leitura como um exercício de conhecer mais sobre este autor/aluno, do que uma realização efetiva da proposta.

Era um garoto comum como qualquer outro. Nasceu em uma família humilde e deste cedo aprendeu que nada cai do céu, que pra alcançar algum objetivo é necessário batalhar, correr atrás e acreditar no que faz. Morava em um barracão no fundo da casa de seus avós e por isso passou boa parte da sua infância dividido entre casa de avó e casa de mãe, só que no caso dele, ele encontrava refúgio na casa da mãe, e repreensão na casa da avó. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO, 2016)

Mas abro aqui uma reflexão, não para discutir a qualidade do que foi escrito, mas como foi escrito. Não consegui me envolver com esse texto como nos outros, na

perspectiva de adentrar nas sensações. A voz do narrador é de alguém que narra de fora, e não está dentro, não nos apresenta as afetações em saber que nada cai do céu, as percepções de morar em lugar humilde, as contradições emocionais de se dividir entre a casa da avó e da mãe. Em resumo, é um texto que apresenta fragmentos da vida no campo de uma narrativa distante, como uma defesa e (inconscientemente) não quer se envolver com o que está escrevendo, ou, simplesmente teve dificuldade em entender o exercício.

O texto abaixo é de outro autor, e também apresenta as mesmas características que mencionei logo acima.

Goiânia, foi nessa cidade em que nasci e vivi por onze anos, até mudar para Anápolis. No começo ao chegar na cidade, até então desconhecida por mim, não me adaptei tão facilmente, contudo fui aos poucos vivendo minha adolescência, me autodescobrindo e conhecendo pessoas novas. Vivendo e aprendendo com os erros que cometi. No começo foi bastante difícil para mim migrar para Anápolis, devido a dificuldades de adaptação e por ter deixado tudo aquilo que em havia tido em Goiânia, meus amigos, minha escola e vários outros. Contudo com o tempo tudo foi acontecendo de forma natural (M(eu) Infinito, 2016).

Darei um breve salto de quase dois anos à frente. Durante o processo de remontagem em 2018, o autor do texto acima manifestou o desejo em “reescrever” o seu texto. Ele afirmou que na montagem anterior não havia entendido direito, e queria construir um novo, dizendo que: “O meu eu de agora, não é mais o mesmo que daquela época” (se referindo ao processo de 2016). Acolhi o pedido, e ele escreveu ...

Palavra confusa, circunstancial, tem sede de pensar, existe sentido.
As respostas exprimiam tamanha paixão que transcendiam as palavras e se expressavam pelos gestos do jovem, por um brilho no olhar de quem é fascinado pelo poder de algo, pela exaltação e entusiasmo ao se propagar uma nova esperança. [...] Eu sei quem sou, sei aonde vou, até aonde vou, conheço-me, desconheço, eu sei o meu antenome.
Tornei-me o quadro do desgovernado, do bagunçado, da adversidade, da vivência, a agonia que me molda e põem-me na quadrela. A minha compreensão não fugiu de mim. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO)

Se comparados os dois textos, realmente, parecem se referir a duas pessoas diferentes. No segundo, porém, há profundidade, sentimos as afetações, há a presença de um “eu” intenso que transborda em excessos nas palavras ... Recordo-me do que ele falou na época... “O meu eu de agora, não é mais o mesmo daquela época”. Muita coisa deve ter transbordado em sua vida entre os anos de 2016 e 2018. Ele não era mais o mesmo... não éramos os mesmos. Eu não era mais o mesmo. E, nesse exato momento, eu já não sou o mesmo no percurso desse processo.

Em sua tese de doutorado intitulada *Performance e Fotografia: um estudo sobre memória, signo e escritura na obra “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust*, o professor Saulo Dallago discorre sobre o exercício de rememoração, no qual o passado “não é retomado ‘exatamente’ como acontecera, mas na medida de sua relação com os acontecimentos posteriores (como as reconstruções) até o momento presente da evocação” (DALLAGO, 2012, p. 37). O episódio anteriormente descrito demonstra exatamente isso, ou seja, como a identidade do “eu” se modificou ao longo dos anos, e como a narrativa e escrita de si, conseqüentemente, trazem novas perspectivas a partir de um novo presente.

Retornemos a 2016. Os alunos que ainda faltavam escrever me enviaram os seus textos, aqueles que se dispuseram, ou seja, nem todos produziram seus textos. Embora eu tenha me colocado à disposição para auxiliar nesse processo, preferiram mesmo assim não escrever. Acolhi a decisão, mas fiz ressalvas, uma vez que a maioria do elenco estava se expondo, contribuindo com particularidades do íntimo, eles escolheram não partilhar e que tal decisão é muito séria. Enfim, não me demorei nessa questão.

Após ler todos os textos, e do meu “eu” se identificar com o “eu” da maioria dos alunos autores, reuni os textos em um único arquivo *Word*. Apaguei os nomes daqueles que se identificaram, pois eu tinha uma provocação em mente a fazer. Enumerei o texto de um (1) ao texto dez (10), criei uma capa e intitulei como Cardápio Dramatúrgico.

3.3 – A ESCRITA DE SI

Nesta pesquisa, faço uma reflexão separada entre “como escrever?” e a “escrita de si”, entendendo-as como objetos de análise distintas, porém, para elaboração da dramaturgia do *M(eu) Infinito*, enquanto exercício prático, a escrita no fluxo da consciência fluiu por meio da escrita de si/do eu. Diante disso, irei me ater nesse momento, no(s) conceito(s) da escrita de si e dos seus desdobramentos.

A priori, recorri a essa nomenclatura pois acredito que, ao escrever sobre o próprio “eu”, estávamos tecendo em palavras vivências particulares, dando tônica a nossa subjetividade. Ou seja, minha escrita para esse momento, nesta pesquisa, é para relatar as afetações da experiência e expressar em verbos nossas intimidades e como elas propiciaram a feitura da nossa dramaturgia. Pensei que não haveria necessidade em ancorar ao termo “escrita de si” a algum autor, por acreditar que o termo por si só, já seria autoexplicativo. Assim, eu estaria intitulando poeticamente uma parte do nosso processo. Não! Não, não me coloco na posição ingênua de pensar que eu estaria inaugurando um

termo, um conceito inovador. Afinal, dentro da literatura a “escrita de si” carrega significados e nuances próprias, com diferentes termos para se referir a esse estilo de escrita, que podem ser “memórias, diários, escrita íntima, escrita confessional” (ARAÚJO, 2011, p. 12), e, especialmente, as tensões conceituais das terminologias: autobiografia e autoficção.

Mas afinal, o que vem a ser a escrita de si? Para essa reflexão, trago o pensador francês Michel Foucault, que tece suas análises e reflexões a respeito da escrita de si, a partir dos textos *Vita Antonii*, de Atanásio:

Eis uma coisa a observar para se ter a certeza de não pecar. Que cada um de nós note e escreva as ações e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar mutuamente a conhecer e que estejamos certos que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar e de trazer no coração o que quer que seja de perverso. [...] Do mesmo modo, escrevendo os nossos pensamentos como se os tivéssemos de comunicar mutuamente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido. Que a escrita tome o lugar dos companheiros de ascese: de tanto enrubescermos por escrever como por sermos vistos, abstenhamo-nos de todo o mau pensamento. (SANTO ATANÁSIO, apud., FOUCAULT, 2002, p.130)

Para o autor, a escrita de si está presente no texto de Santo Atanásio, numa relação complementar à anacorese, que vem a ser um processo de isolar-se da vida social e de si mesmo para depuração do próprio pensamento e do próprio ser. Para Foucault (2002), tal ato atenua os riscos da solidão; pois aquilo que observamos e pensamos, ao obrigarmos a escrever com potencial análise, ameniza da mesma maneira quando falamos com um companheiro. Essa ação suscita o respeito humano e a vergonha. A partir disso, o pensador francês estabelece duas analogias. A primeira compara o papel do caderno de notas para o indivíduo solitário ao papel dos ascetas — aqueles que se dedicam às práticas espirituais — dentro de uma comunidade. Já a segunda está ligada à ascese do pensamento: assim como a presença do outro exerce um constrangimento sobre a conduta externa, a escrita exerce esse mesmo efeito sobre os movimentos internos da alma, aproximando-se de uma prática de confissão (FOUCAULT, 2002).

Contudo, a escrita de si tem uma função transformadora para o indivíduo, principalmente na tradição cristã, observada por Foucault, que em seu sentido principal visa atenuar os perigos da solidão e realizar um trabalho não somente sobre os atos, mas, mais diretamente, sobre o pensamento (BASTOS, 2017). Para Klinger (2006), a escrita se mostra como um exercício individual, e uma vez associada a diligência do pensamento

sobre o próprio “eu”, constitui uma fase essencial da *áskesis*⁴² (ascese), onde o indivíduo organiza e articula suas ideias e discursos reconhecidos nas premissas racionais da ação (KLINGER, 2006).

Foucault (2002) ainda afirma que Atanásio dedicou boa parte da “*Vita Antonii* na escrita dos movimentos interiores como arma no combate espiritual, “uma vez que o demônio é um poder que engana e que faz com que nos enganemos sobre nós mesmos” (FOUCAULT, 2002, p. 131). A escrita opera como um critério de avaliação, pois ao trazer a luz as reais intenções desses pensamentos, as sombras internas onde as estratégias do inimigo estavam entrelaçadas, são dissipadas. Os escritos de Atanásio são um dos mais antigos da literatura ao abordar o assunto da cristandade e da escrita espiritual, mas essa prática ao longo do tempo pode esgotar todas as formas e as significações, uma vez que esse formato de escrita está subordinado a um único propósito.

Foucault (2002) também discorre sobre autopoietica, que segundo ele é um operador que transforma a verdade em *ethos*, que surge através dos escritos chamados de *hypomnemata*, dos séculos I e II. Os *hypomnemata* podiam ser interpretados como livros de contabilidade, registros, cadernos pessoais que serviam de agenda. “Os gregos anotavam casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se guiarem ao longo da vida” (BOURRIAUD, 2011, p. 17). Para Foucault, esse material se tornou uma espécie de livro de vida, sendo visto como um guia de conduta que o público cultivou ao longo do tempo. Nesses escritos, foram anotadas citações, trechos de obras, exemplos, ações que haviam sido testemunhas, ou relatos que foram lidos, reflexões, debates ouvidos que tivessem vindo à memória. Em resumo, os *hypomnemata* são indicados pelo autor, como um tesouro acumulado das anotações e leituras, ouvidas ou pensadas para releituras posteriores.

A escrita dos *hypomnemata* é um veículo importante desta subjectivação do discurso. Por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem porém ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. (FOUCAULT, 2002, p. 136)

Embora esse material contenha importantes reflexões acerca da conduta humana, Foucault (2002) ressalta que não os consideremos como “narrativas de si mesmo”, pois não revelam segredos da consciência que poderiam ser confessados oralmente. Foucault

⁴² A *askesis* é um conjunto de práticas pelas quais o indivíduo pode adquirir, assimilar a verdade e transformá-la em um princípio de ação permanente. (FOUCAULT, 2014, p. 282).

também nos adverte que os *hypomnemata* não podem ser vistos como um mero recurso de memória, ou algo que consultemos ocasionalmente quando surja alguma necessidade. Pois, com o tempo, esses escritos se mostraram como base para práticas que podem ser realizadas no dia a dia. Sendo necessário ler, reler, meditar e refletir, seja sozinho ou na companhia de outras pessoas.

Segundo a pesquisadora Klinger (2006), os *hypomnemata* não podem ser entendidos como os diários que apareceram posteriormente na literatura cristã, que possuem o valor da purificação. Para os que recorrem aos *hypomnemata*, o movimento é o inverso, pois esses escritos não revelam o oculto, não dizem o não-dito, mas ao contrário, dizem o já dito, com a finalidade da *constituição* de si.

Inseridos em uma cultura fortemente marcada pelo valor reconhecido à tradição, à recorrência do discurso, à prática da citação, o objetivo dos *hypomnemata* é recolher o *logos* fragmentário transmitido pelo ensino e fazer dele um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo. (KLINGER, 2006, p., 26, 27)

Mesmo os *hypomnemata* não sendo considerados como narrativas de si, podem ser compreendidos como material de ensinamento que conduz o leitor a entrar em contato consigo mesmo, pela prática da meditação e da repetição da leitura dessas anotações. Até mesmo, ao escrever determinadas reflexões e experiências que já foram expressos/lidos/ouvidos, a pessoa trilha o caminho do desenvolvimento e da autorreflexão, organizando suas ideias e experiências. Essa ação pode conduzir o indivíduo a se reexaminar e reinterpretar sua própria história, seus pensamentos, na formação de sua identidade.

Ademais, compreendo a escrita de si, a partir do raciocínio de Foucault, como uma forma de percepção e cuidado de si, em que o indivíduo venha a se conhecer e moldar sua vida de acordo com princípios éticos e estéticos. Para isso, é necessário buscar reconhecer/analisar suas emoções, experiências e relações pessoais, o que requer a ação da autognose e reflexão crítica na apreensão da própria identidade. Vejo na escrita de si também uma tentativa de resistência às normas sociais que insistem em moldar a nossa subjetividade.

Ao escrever sobre si, na intimidade do nosso ser, podemos confessar o nosso íntimo expondo em palavras tudo o que não é dito: nos declaramos em amores, em dores, em ódio, nos perdemos em ideias confusas que entendemos ou não, expomos nossas vergonhas e prazeres. Questionamos verdades, as normas sociais que são impostas como

aceitáveis, encontramos no exercício da escrita a liberdade em registrar a vida. “A escrita transforma a coisa vista ou vida em forças e em sangue. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional” (FOUCAULT, 2002, p. 143). A ação de registrar a própria vida é uma prática insistente que temos em fixar o efêmero, e isso abrange, também, a identidade mutável do indivíduo (ARAÚJO, 2011).

Em nosso processo de criação dramaturgica, a escrita de si está intrinsecamente ligada à exploração do próprio “eu”, das vivências pessoais de cada integrante do espetáculo. Naquela época, essa escrita sobre si representava a construção de uma dramaturgia que não se ativesse somente na elaboração da narratividade superficial dos eventos, mas que viesse a adentrar nas entranhas da subjetividade, na perseguição em revelar o íntimo, os costumes que moldam cada um de nós. Assim, ao levarmos para o palco, permitimos que a plateia não apenas assista, mas também se conecte com as emoções e os dilemas apresentados desse coletivo de “eus”.

Porém, diante das minhas reflexões acerca da escrita pessoal, me vi questionando se os textos que produzimos são autobiográficos ou autoficção, pois a escrita no fluxo da consciência possivelmente pode ter conduzido os autores a escreverem situações que nunca viveram, projetando em palavras um “eu” que não é, mas que poderia ser. Ou simplesmente se esconderam entre vocábulos e conotações, modificaram ou criaram situações diferentes das que viveram na vida. A proposição aqui não é discutir se os textos são genuinamente verdadeiros ou não, mas se o que escrevemos parte de uma relação sincera e biográfica consigo mesmo, ou de uma relação ficcional partindo de si para a escrita. Nos parágrafos a seguir, buscarei trazer as definições das terminologias autoficção e autobiografia, uma vez que, enquanto formas de escrita, elas podem ser encontradas nos textos dramaturgicos do *M(eu) Infinito*. É importante destacar, que no campo da literatura, existem inúmeras divergências a respeito desses conceitos, bem como às fundamentações estilísticas que os distinguem. Além disso, abordarei em como essas terminologias se inter-relacionam e influenciam na percepção do eu narrativo, presentes nos textos-dramaturgias do espetáculo.

A autoficção foi inventada pelo escritor francês Serge Doubrovsky, em 1971, que nesse período, dizia que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional”. Esse gênero literário (se assim for classificado), gerou inúmeros debates entres os escritores da época. No entanto, as discussões se intensificaram quando Doubrovsky relançou a quarta edição do seu livro *Fils* no ano de 1977, ao colocar na capa “*autofiction*”. “O debate perdura nebuloso até hoje, quarenta anos depois, e o seu embrião

talvez consista nos diferentes conceitos de literatura que cada teórico tem” (FAEDRICH, 2016, p. 31). Não irei me debruçar sobre esta discussão, mas nos possíveis conceitos da terminologia em si.

Para a pesquisadora Martins (2014), a autoficção não é um relato retrospectivo, diferente do que autobiografia pretende. Ao contrário, é uma escrita do tempo presente, que induz diretamente o leitor nas obsessões do autor. Partindo disso, a autoficção não se atém à recapitulação da história e muito menos o autor escreve, necessariamente, sobre a sua vida seguindo uma ordem cronológica. Ou seja, a escrita não se obriga em ter “início-meio-fim.nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido” (MARTINS, 2014, p. 24). Do mesmo modo, o escritor não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade, mas parte de fragmentos.

Por sua vez, Collona teceu alguns conceitos sobre a autoficção e os dividiu em subcategorias para uma melhor compreensão. Na *autoficção autobiográfica*, o escritor permanece sendo o herói da própria história, é o pivô do qual a matéria narrativa se ordena, porém constrói sua existência a partir de dados reais, continua mais próximo da verossimilhança e concede a seu texto uma verdade um pouco mais subjetiva ou até mesmo, mais que isso (COLONNA, 2014).

Já na *autoficção fantástica* o escritor é o herói e está no centro do enredo, da mesma forma que em uma autobiografia, mas a sua existência e identidade se modificam em uma história completamente inexistente, não se aproximando em nada do verossímil. “Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão impossível, a ficção de si total” (COLONNA, 2014, p. 39).

Por sua vez, a *autoficção especular* baseia-se em um reflexo do autor, ou do livro dentro do livro, essa tendência da (re)criação de si se aproxima muito da metáfora do espelho. “O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta” (COLONNA, 2014, p. 53). Ou seja, o significativo é se inserir em um canto da história, que reflita a sua presença como se fosse um espelho.

Em contrapartida, a *autoficção intrusiva (autoral)*, para mim, foi uma das mais complexas na compreensão prática para tal escrita. Nela, a transformação do autor não se dá através de um personagem, seu papel não pertence à intriga de fato. “O avatar do

escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (COLONNA, 2014, p. 56).

Vale destacar que os elementos da autoficção não são uma exclusividade da escrita literária. Os aspectos ficcionais também podem estar presentes em um relato oral ou na descrição de um acontecimento cotidiano. Afinal, quando narramos um fato que vimos ou vivenciamos, evocamos da memória imagens; algumas – talvez - poderão se corresponder exatamente da forma como lembramos, enquanto outras, são imagens criadas pela imaginação, partindo da sensação despertada em nós diante de um determinado fato. Ao narrar algo, mesmo que discorrendo/descrevendo detalhadamente toda a circunstância ocorrida, inevitavelmente iremos recorrer a elementos da ficção, pois estamos relatando uma situação que, agora, pertence à memória e ao imaginário. Diante do exposto, é possível analisarmos alguns aspectos da psicologia por essa ótica também, principalmente na psicanálise, que de acordo com Hillman (2010), são narrações imaginativas, mas que se encontram no contexto da poiesis, o que significa no entendimento simples, serem uma fabricação – algo que é fabricado pela imaginação em palavras.

A descoberta crucial de Freud de que as histórias que lhe eram contadas eram acontecimentos psicológicos revestidos de histórias e experimentados como eventos lembrados foi o primeiro reconhecimento, na psicologia moderna, da realidade psíquica como independente de outras realidades. Foi, além disso, um reconhecimento da independência da memória da história e da história da memória. Há história que não é lembrada - esquecida, distorcida, negada, reprimida; há também memória que não é histórica - memórias imagéticas, confabulações e aqueles contos que lhe contaram de traumas sexuais na infância e cenas primordiais que não ocorreram no passado histórico literal. (HILLMAN, 2010. p. 66)

Adiante, percebo que a autoficção é um terreno movediço uma vez que a construção narrativa pode gerar incertezas quanto aos fatos apresentados, mas que encontra na figura do autor o elemento principal ou secundário para o seu desenvolvimento. O autor pode se utilizar de fatos reais na re-criação/re-invenção/re-construção de sua narrativa, ou até mesmo se colocar como uma presença intrusiva, um reflexo tênue de si mesmo dentro do enredo. É evidente que a escrita sempre irá remeter a ele; é o eu do autor o elemento fulcral que conduz a criação, atuando como o fio condutor na trama, independentemente do grau de sua interferência na história.

Por sua vez, a autobiografia também se encontra em um terreno pantanoso para sua definição. Historicamente, Santo Agostinho é considerado como um dos primeiros,

senão o primeiro, a escrever de maneira autobiográfica da história. Ele acreditava que uma das maneiras de trilhar um caminho em direção a Deus, seria com a constante autorreflexão da própria subjetividade, pois conhecer-se a si mesmo o aproximará de Deus (ARAÚJO, 2011). Na tradição do cristianismo, a categoria da subjetividade - atravessada pelos valores da culpa e do pecado - possui correlação com a ordem da verdade, pois só por meio do ato da confissão será possível “a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina” (KLINGER, 2006, p.28).

No entanto, quanto à definição, ou tentativa de defini-la como conceito, o primeiro a se debruçar sobre isso foi o ensaísta francês Philippe Lejeune, que é autor do livro *Lé Pacte autobiographique*, lançado em 1975. Lejeune (2014) questionava se “seria possível definir a autobiografia”. Ele mesmo tentou fazer escrevendo que autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p.16). Portanto, sua definição deixava em suspenso um certo número de questões teóricas, e o autor se viu em uma encruzilhada.

Ao fazê-lo, deparei-me fatalmente com as discussões clássicas sempre suscitadas pelo gênero autobiográfico: relações entre biografia e autobiografia, relações entre romance e autobiografia. Problemas irritantes pela repetição dos argumentos, pela imprecisão do vocabulário utilizado e pela confusão de problemáticas tomadas de empréstimo a campos sem comunicação entre si. (LEJEUNE, 2014, p.15)

Decorridos alguns anos, o ensaísta francês retornou de forma crítica à definição que ele mesmo havia feito, mas não devido às objeções que lhe foram dirigidas ou das aprovações que lhe causaram mal-estar. Para ele, essa definição seria um ponto de partida para se realizar uma desconstrução analítica dos fatores que influenciam na percepção desse gênero. Ou seja, ao propor essa definição, o seu ponto de partida havia se transformado em um ponto de chegada. “Eu me tornara um novo dicionário *Larousse* ou *La Palice*”(LEJEUNE, 2014, p.58).

Mas o que torna uma obra autobiográfica e não autoficção? Para Lejeune (2014), isso ocorre por meio do pacto estabelecido entre autor e o leitor, pois o personagem não tem nome na narrativa, assim, o autor declara explicitamente ter o mesmo nome que o narrador, uma vez que a narrativa é autodiegética. “Esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa

será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção” (LEJEUNE, 2014, p.35).

Diante do exposto, a autora Klinger (2006) afirma que o pacto autobiográfico de Lejeune pressupõe um compromisso duplo do autor em relação ao leitor. Em primeiro lugar, ele alega a referencialidade externa do que é exposto no texto, ou seja, aquilo que é narrado se mostra como um fato verdadeiramente acontecido e mensurável, que Lejeune chama de “pacto de referencialidade”. Em segundo lugar, o autor tem de convencer o leitor que a voz que diz “eu” na diegese é o mesmo que assina a capa, assumindo total responsabilidade pelo que é escrito, o que afirma o "princípio de identidade" em que o autor, narrador e protagonista são o mesmo (KLINGER, 2006).

Confesso que reconhecer a autobiografia como obra que se afasta da autoficção ou da ficção repousa fragilmente numa linha tênue, afinal, sua compreensão se ancora na ordem/forma/escolhas com que o autor/escritor se organiza/se orienta na elaboração de sua diegese. “O movimento da autobiografia é da VIDA para o TEXTO, enquanto o da autoficção é do TEXTO, da literatura, para a VIDA” (MARTINS, 2014, p. 23).

Na autobiografia a autora transforma suas experiências e vivências reais na elaboração textual narrativa. Ela transforma sua vida em literatura. Na autoficção, o movimento é inverso, para a criação de sua narrativa, a autora se utiliza de elementos técnicos literários na diegese, para refletir sobre si, a própria vida, e em como a literatura exerce influência na reinterpretação da realidade. Somos seres-narrativos. “A ficção significa inventar algo diferente dessa vida. [...] Não, a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos particulares de construção de narrativa” (LEJEUNE, 2014, p.86)

Após expor brevemente os conceitos dos termos autobiográficos e autoficções, me vejo agora refletindo: “Onde os textos dramáticos do *M(eu) Infinito* se encontram? A escrita de si nos conduziu à criação de textos autobiográficos ou autoficcionais ?”

Olho para trás, principalmente para os anos de 2016 e a remontagem em 2018, quando o elenco escreveu seus textos, e ninguém tinha conhecimento da reflexão de Foucault em relação à escrita de si, muito menos que esse termo se desdobrava em outros dois - autobiografia e autoficção, e as discussões que ambas suscitam. Naquela época, pouco se sabia sobre o conceito referente a escrita da consciência também. A escrita de nossa dramaturgia se deu no âmbito do experimento, impulsionado pelo desejo individual em sermos autores da própria criação.

Sendo assim, responder a essas perguntas irá partir de elucubrações, pois em 2016 dez autores escreveram os textos dramáticos; no processo de 2018, três autores compuseram suas dramaturgias, e no novo processo de 2021, dois escreveram. Contudo, é *sine qua non* entender que as dramaturgias escritas foram compostas individualmente por cada um dos autores, ou seja, não estavam na companhia uns dos outros. Embora o *start* para a escrita tenha sido o “eu” a partir do fluxo da consciência, como cada um elaborou e se relacionou com essa prática, não posso dizer com clareza. Mas os textos podem nos dar pistas.

Se a autobiografia pressupõe a escrita de si, partindo da VIDA para se transformar em narrativa literária, onde o nome do autor coincide com o do personagem narrador, ousou afirmar que todos os textos podem ser considerados como autobiográficos. Contudo, há uma exceção: os textos presentes no Cardápio Dramático se mostram como anônimos, então o leitor não reconhecerá o autor na voz do personagem narrador. Mas o efeito disso provavelmente será a identificação ou não do leitor/espectador com os fragmentos dos “eus” narrados pelos autores. Aproveito para destacar alguns trechos onde se é possível identificar vestígios de uma escrita autobiográfica.

Texto 01

“É porque minha tia me diz que o que minha prima faz é muito melhor do que com que eu gasto meu tempo. Ela é de ouro.

Texto 03

A mudança me assusta, pois nela existe a possibilidade do fracasso. Mesmo assim eu sigo, me entrego por completo. Caso o resultado seja positivo, coloco um sorriso largo no rosto e deixo minha alma descansar. Se eu me fracassar, é lição que a vida dá. Sonho grande!

Texto 06

As palavras me machucavam sem eu mesmo entender, mas eu sei que machucava, pois quem as proferiam colocava toda sua mágoa e raiva. A entonação da voz, os olhos debochados.... risos...

Texto 07

Sempre fui movida a emoções, independente de quais eram... Na minha infância a felicidade, a timidez e o medo era os meus companheiros, então sempre vivi sobre a proteção de alguém, meus pais cuidam de mim até hoje na verdade, mas a cada lugar que ia tinha amigos para cuidar de mim, para falar por mim e até para agir por mim, era como se eles pensassem por mim.

Texto 10

A princípio eu diria que me vejo como uma pessoa comum, como a maioria das pessoas nesse mundo. Porém pensando um pouco, acredito que há algo que me diferencia de algumas dessas pessoas, que é o fato de ser artista.

Texto 15

Eu me sinto lisonjeada quando alguém vem desabafar comigo, ou simplesmente faz questão da minha presença, pelo fato de eu me sentir um

pouco especial, e tudo que é feito pra mim é devolvido com o dobro de sentimentos. Eu não me conheço muito bem e acho que é o maior desafio da minha vida é escrever esse texto. Sou um pouco pra frente em relação a minha idade, eu não digo por mim, digo pelo que escuto das pessoas dizendo pra mim, e isso me deixa contente, por que não é minha intenção e minha personalidade foi desenvolvida a partir das pessoas que convivo junto com o teatro que me influenciou muito psicologicamente, socialmente, moralmente e espiritualmente.

Texto 16

Eu nunca entendi a preocupação e a dificuldade de as pessoas me aceitarem do jeito que eu era, meus irmãos diziam que eu era um mistério e eu gostava de ser um mistério. De tanto escutar que eu precisava parar de viver no mundo da lua e me comportar como uma menina normal, eu passei a tentar ser o que eles chamavam de normal.

Texto 18

Eu não consigo definir quem sou, porque é demasiado complicado. Eu sou intenso e profundo em tudo o que eu consigo agir e sentir, mas, no mesmo momento que a intensidade pulsa em mim, deixa de pulsar, deixa de existir. Então vamos lá, sou intenso, efêmero, apoteótico e passageiro, sou caminhante. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO)

Nesses excertos, é evidente como os autores revelam partes de si mesmos e se mostram através da ótica do outro. Grande parte dos integrantes do elenco trouxe a percepção desse olhar na elaboração da escrita de si. Ao escreverem sua narrativa pessoal evidenciando em como o olhar do outro os enxerga, os autores são conduzidos a interpretar/reinterpretar o olhar alheio sob a luz de suas próprias vivências, podendo analisar e criticar ao mesmo tempo que também avaliavam e criticavam a própria identidade.

A interação entre o “eu” e o outro não só potencializa a narrativa de si, mas desencadeia perguntas sobre como os comportamentos e concepções exteriores a nós influenciam em nossa autoimagem e o entendimento de quem somos. Nesse processo, a escrita se torna um espaço de reflexão narrativa de tudo ao redor, transformando-se em um diálogo que se retroalimenta entre o individual e o coletivo, expondo a complexidade das relações dos indivíduos e a influência mútua entre o autor e suas relações.

Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: “eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural.”. No entanto, cada *narrativa de si* se posiciona de diferente maneira segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva. (KLINGER, 2006, p.24)

Durante a escrita de si, buscamos escrever uma ideia de um olhar interno, porém conforme avançamos a escrita, estamos na verdade nos observando de fora. A escrita

peçoal, é na verdade uma imaginação desse “eu”. “Por mais que se tente ser sincero, verossímil, nosso olhar para o eu, é de um eu que nos vemos de fora, projetamos uma imagem desse eu para escrever sobre ele” (ARAÚJO, 2011, p. 21).

Se a narrativa pessoal é criada com base na ideia de um eu, cabe refletir sobre a veracidade do que é revelado nos textos. Nos parágrafos acima, eu afirmei que podemos dizer outras coisas que não correspondem de fato ao eu, ou simplesmente escolher em não dizer tudo; nesse contexto a omissão, a negação e o desvio não descaracterizam a autobiografia, pois são também traços genuínos que compõem a narrativa, e nem por isso os textos deixam de ser sinceros.

A escolha de como dizem e por que dizem está associada às motivações particulares que os motivaram a escrever, cada um tem sua verdade, seja ela oculta pela confusão da escrita, negação ou omissão, mas existe a presença da sinceridade. A proposta nunca foi criar uma escrita onde se idealiza um “eu” ilibado, muitos menos que se revelassem segredos para serem verdadeiros. “Falar de si é, portanto, algo fugidio, sinuoso, abrangente demais para ser reduzido à linguagem que, ao mesmo tempo em que revela, esconde” (ARAÚJO, 2011, p. 21).

Adiante, percebo que a escrita de si no exercício do fluxo da consciência, também deixou inúmeros lampejos de autoficção nos textos dramatúrgicos. Criar uma escrita íntima, dando vazão ao fluxo é capturar os pensamentos e transbordá-los em palavras, o que pode gerar em determinadas partes dos textos uma sequência lógica e ordenada, principalmente nos excertos que evidenciei logo acima. Mas o fluxo tende a ser imprevisível, podendo conduzi-los para o território ficcional, onde as metáforas pulsam na narração de si.

Texto 06

Gostava de me deitar na cama e observar as nuvens pela janela, me imaginava solto, feliz, brincando com as nuvens que provavelmente eram feitas de algodão. Minha infância só não foi roubada, pois havia em mim muitos sonhos e imaginação, meu escapismo, meu refúgio. [...]As águas correntes me molham, barulhentas, ali me sinto solto. O desejo me toma, sinto meu corpo pulsar e meu corpo desagua, respiração forte, músculos retorcidos e o instante já se foi.

Texto 07

Tornei-me o quadro do desgovernado, do bagunçado, da adversidade, da vivência, a agonia que me molda e põem-me na quadrela. A minha compreensão não fugiu de mim. O meu pensamento é o meu aparato, que foi gasto devidamente e inutilmente

Texto 20

Se a vida é isso mesmo.
 Que seja uma dramaturgia.
 Que seja o canto da dor.
 Que soe como a batida do tambor.
 Iludo – me por não pensar que este quarto
 Não será imerso em pesadelos,
 E serei livre como os mortos
 Ou cavalgarei os oceanos imaginários do pavilhão dos humanos.

Texto 04

Ontem o sol bateu na minha cara, o nervo subiu, antes que eu explodisse, apareceu uma mulher de olhos claros, não deu nem tempo, tudo sumiu – fiquei com medo do escuro- e já era tarde, dava para saber que era só abraçar o cheiro da memória, meu cérebro me traiu e me puniu, resisti e insisti mais uma vez olhando para você mulher, seu beijo surgiu e me atrevi dessa vez o meu cérebro eu trai – não eu não gosto de homens -

Texto 09

Colheita do plantio
 Onde é que eu tô agora?
 O que estão olhando?
 Ah, minha aparência?! ... Ela é o que você pensa que eu sou. Não o que realmente eu sou.
 Kakkakakakakakakakaka
 Acham mesmo que eu sou só isso? Acham mesmo que conseguem decifrar as minhas cicatrizes, saber quem as fez?
 Não. Nem eu sei quem as fez, e se foi alguém que não eu mesma.
 Tudo bem.

Texto 12

Na ausência de sonhos morreu o pensar
 De tanta secura morreu meu corpo.
 Pensar está doente, saí com ele para passear entre as linhas porque não há remédio que possa curá-lo a não ser o retorno ao seu passado para resgatar-lhe memórias de quando gostava de criar anões e fadas, da época em que dançava entre as cores, o vento podia lhe levar a qualquer lugar e não tinha medo das palavras. Já tentou incansavelmente pular de uma árvore com guarda-chuva aberto para que o vento pudesse levá-lo.

Texto 14

A infância... Que o Azul viveu, que o Azul voou, e o Azul sentiu. A infância, que hoje morta, ainda é capaz de ferir através de imagens que revelam a segurança extinta, as responsabilidades outrora inexistentes, as dores infantis que não revelavam corações partidos. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO)

A autoficção também parte das experiências vividas do autor, mas, ao escrevê-las, o autor já não possui mais o controle do que é escrito, nem daquilo “que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido” (MARTINS, 2014, p. 30). A autoficção oferece ao escritor a oportunidade de reinventar sua vida, transformando a sua própria realidade. À primeira vista, pode parecer um mero exercício de fuga, mas na verdade, é também uma maneira de narrar a si por meio dos elementos da ficção. Quando o autor mescla o real com o imaginário, ele explora suas vivências e emoções no campo da criatividade, revelando nuances multifacetadas da

sua personalidade na escrita do “eu”. A escrita autoficcional tem por “objetivo preencher os vazios da existência: a linguagem se sobrepõe ao vivido, somente por meio dela é possível construir e difundir alguma verdade, por mais paradoxal que pareça, sobre o sujeito que escreve” (ARAÚJO, 2011, p. 67).

Sobre isso, identifico que o sujeito da autoficção está à procura de si mesmo e busca através do jogo de palavras, escrever os enredos do inconsciente, para curar-se das neuroses escrevendo verdades sobre si mesmo na ficção (MARTINS, 2011). Para Ilha (2005, p.s/d), “a ficção nos aproxima muito mais *da verdade* do que o mero relato sincero do que aconteceu”. Por essa ótica, a ficção poderia ser considerada superior à narrativa autobiográfica, “pois o romancista (ou o contista) não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual sua vida é uma matéria contingente” (KLINGER, 2006, p.42). Me oponho a perspectiva de que autoficção se mostra superior por se utilizar de elementos da ficção para se aproximar mais da verdade do que a autobiografia. Ambas, a meu ver, lidam com a matéria da ‘verdade’ à sua maneira. Para mim, na autoficção o autor se posiciona mais conscientemente e concretamente no ‘através’, no ‘entre’ da escrita da sua diegese. “Entre a narração de acontecimentos de sua própria vida (camada autobiográfica), mantendo a tríade de identidade autor-narrador - personagem” (SEGUNDO, 2023, p.13).

A pesquisadora Martins (2011), ressalta que não se pode confundir a autoficção como uma narrativa prosaica, uma vez que é possível misturar os gêneros, modificar a estrutura, arriscar, testar, escrever um texto de estrutura heterogênea. Essa intersecção nos conduz a questionar não apenas o que é real, mas também como as narrativas que construímos moldam nossa compreensão de nós mesmos e do mundo que nos cerca.

É preciso salientar que a personalidade dos autores narradores não é explicitamente revelada, nem mesmo seus aspectos físicos constam diretamente na narração, mas à medida que se lê os textos, é possível identificar características de suas personalidades, temperamentos e gostos. Essa lacuna pode ser preenchida ou não pelo imaginário de quem lê o Cardápio Dramatúrgico.

Portanto, percebo que todas essas reflexões em volta da autoficção e autobiografia repousam com maior propriedade no extenso território literário. Iniciei esse diálogo com o objetivo de apreender a escrita no processo do *M(eu) Infinito*, para analisar os textos elaborados para o espetáculo e tencioná-los no intrincamento entre as narrativas autobiográficas e autoficcionais. Mas essa reflexão se mostra estritamente relevante tanto na análise quanto na escrita da obra material, porém no campo da ação dramatúrgica no

teatro, a proposição é outra. Constatamos que os textos se encontram num entre lugar dessas formas de escrita de si, sendo uma espécie de **autobioficção**. Chego a esse neologismo não como uma resposta definitiva, muito menos na intenção de inaugurar uma terminologia, mas como um jogo com todas as significâncias dos conceitos aqui debatidos.

A autobioficção = auto, de origem grega, significa “*si próprio, a si mesmo* + bio, também de origem etimológica grega, significa “*vida*” + ficção, do latim, *fictio-onis*, que é um substantivo que deriva de *fictum*, que significa “*modelar, representar ou inventar*”.

Essas três camadas compõem a escrita de nossas narrativas no *M(eu) Infinito*, transitam entre si, auto+bio+ficção = e vice-versa. Pois a composição textual se encontra “no limite da verdade e da mentira, da vida e da arte, da teoria e da ficção” (TENÓRIO, 2018, p. 90). Nessa forma de escrita, os autores do processo experimental do *M(eu) Infinito* provavelmente transitaram nas memórias, nas emoções, nos eventos e experiências particulares, incorporando aspectos fictícios, gerando uma narração que não estritamente venha a ser verdadeira ou falsa, mas nem por isso deixa de capturar a subjetividade do autor. Contudo, urge a necessidade de afirmar que, não se trata de textos escritos para serem somente lidos, mas que foram intuitivamente criados para se corresponderem com o outro na cena teatral.

O autor na sua escrita autobiográfica está primeiramente narrando suas crises pessoais para corresponder-se consigo mesmo. Em nosso processo de pesquisa, quando propus a escrita de si para o elenco, intuitivamente a ordem da proposta seria a da correspondência, em primeiro plano consigo mesmo, e posteriormente ao outro. Abordo o termo correspondência não com o intuito de enterrar os textos dos autores como se fossem cartas, mas entendendo que aquilo que foi escrito nesse processo é de alguma forma endereçado a alguém.

Verifico, no percurso da narrativa do “eu”, que os autores estavam buscando recuperar e gravar a imagem, fugidia e fragmentada, tentando quem sabe, encontrar um eu coeso, uno (ARAÚJO, 2011). O que pode suscitar no outro – espectador/leitor - a identificação e o mais importante um olhar para si mesmo. “A reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame” (FOUCAULT, 2002, p. 151). Esse eu que busca na escrita corresponder-se e (re)conhecer-se nos fragmentos de si. Em suma, só posso chegar ao outro à medida que eu também me conheço, e foi através desse exercício, o da correspondência com o próprio si, onde o eu do autor irá corresponder-se com o eu do espectador-leitor. “Escrever é pois

‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 2002, p. 150).

Recordo que estávamos em processo de pesquisa corporal tentando encontrar as palavras que talvez iríamos levar para a cena, mas o que conseguimos com aqueles experimentos desdobrou-se em estruturas cênicas e pouco nos evocava a necessidade da palavra. Logicamente, textos poderiam surgir desses exercícios físicos, mas não tínhamos maturidade na época para perseguir e desenvolver uma dramaturgia textual coletiva daqueles experimentos. Nossa relação com a palavra se deu no domínio da individuação autoral, e cada um escreveria seu texto: fluxo da consciência + escrita de si + (autobiografia ÷ autoficção) = autobioficção + correspondência + eu + outro + teatro = **biodramaturgia** ou **dramaturgia do eu**.

Concebo o termo biodramaturgia como uma abordagem do drama, centrada exclusivamente em explorar a vida, a identidade e a experiência humana. Essa perspectiva se concentra em elementos autobiográficos e narrativas pessoais a partir de relatos, memórias e emoções do artista. Diante disso, busca refletir a complexidade da condição humana e de suas relações intra+interpessoal com as pessoas e o mundo ao redor. A biodramaturgia geralmente se utiliza de experiências íntimas e particulares dos artistas envolvidos no processo, ou elege/convida um dramaturgo que venha a participar ativamente da investigação do coletivo ou grupo, para construir em conjunto com elenco e direção. Além disso, compreendo o biodrama daquilo que emerge do experimento prático e vivo no ambiente de laboratório teatral, e que permite também desenvolver cenas que podem compor a dramaturgia final. Vale destacar que a biodramaturgia transcende o conceito de biografia e, do mesmo modo, não repousa nos elementos do drama tradicional presentes na dramaturgia clássica e moderna.

Iniciada por Strindberg, a chamada “dramaturgia do eu” viria mais tarde a definir, por muitos anos, o panorama da literatura dramática (SZONDI, 2001). Essa dramaturgia evidencia a subjetividade da experiência, pois os conflitos se desenvolvem no campo psicológico, demonstrando que o drama de um único indivíduo pode refletir o drama de muitos outros. Além disso, revela traços do alter ego do próprio dramaturgo. “A dramaturgia do eu nasce de uma necessidade de autoconhecimento e de, principalmente, do desejo de se criar uma realidade além da que conhecemos: uma realidade psíquica, oculta, pessoal. Onírica” (LIMA, 2017, p. 156).

Tudo o que venho refletindo e expondo até aqui tem se concentrado especificamente na escrita, na composição das palavras em uma dramaturgia textual; no entanto, lidar com esse material na construção das cenas, requer outra ação, pois no teatro não se conta uma história estritamente por meio da diegese, mas pela ação, pelo corpo, pela voz, pela ficção e pela representação cênica. Sobretudo é um ato de fazer-se presente por meio da presença. Sobre isso, me aprofundarei na seção quatro desta pesquisa, e no tópico a seguir, explicitarei mais profundamente sobre a dramaturgia do eu e a nossa relação com a nossa dramaturgia, que posteriormente, ao reuni-los os nomeei de Cardápio Dramatúrgico.

3.4 – CARDÁPIO DRAMATÚRGICO

Há alguns anos venho refletindo sobre a dramaturgia do *M(eu) Infinito*. Recordo-me de quando comecei a fazer teatro em Anápolis e das dramaturgias que li e encenei. Entre os autores que conheci estão Shakespeare, Molière, Tennessee Williams, Augusto Boal, Qorpo Santo, Maria Clara Machado e Martins Pena. Naquele período, eu me encantava com a forma como esses escritores conseguiam criar histórias para a cena. Foi também então que aprendi a etimologia da palavra dramaturgia, de origem grega: **dramatourgós**, derivada de **drama**, que significa peça, ação ou feito (RAMALDES, 2022). Em uma análise mais detalhada, **dran**, no grego, remete a fazer, realizar ou representar; já **ergos** significa “trabalhador”, no sentido de produtor. Assim, “o dramaturgo, neste sentido, é quem escreve as peças de teatro (trabalhador), já a dramaturgia é a peça teatral escrita, indicando a ação a ser encenada (produto)” (RAMALDES, 2022, p. 19).

Na faculdade, estudei os conceitos de Aristóteles em relação à tragédia grega, que posteriormente iriam influenciar, por anos, muitos outros autores na criação de suas dramaturgias. Aristóteles (2005) considera o autor de tragédias como um poeta, e o chama de imitador: “o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser” (ARISTÓTELES, 2005, p. 48). Quando escreve, o poeta não se atém ao que aconteceu, mas às possíveis coisas que poderiam acontecer “no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Outro importante conceito definido pelo pensador grego é que toda tragédia deve possuir um enredo e um desfecho. O enredo são fatos passados fora da peça e outros ocorridos dentro, que são relevantes e de ordem do enredo. Aristóteles (2005) entende por enredo o que vai desde

o início até a última parte antes da mudança para a aventura ou desventura. Já o desfecho é o que sucede no momento da mudança até o final. Para o pensador grego, “o enredo é a alma do texto teatral, o enredo é a imitação de uma ação e sem ação não há texto dramático” (RAMALDES, 2022, p. 18).

Ao longo dos anos, o gênero dramático foi definido por esses elementos que a constituíam, que, para ser considerado um drama (uma obra teatral), sua estrutura deveria estar de acordo com os princípios oriundos tanto da tragédia quanto da comédia grega. Esses elementos influenciaram por séculos as dramaturgias, principalmente no Renascimento, quando os autores estudavam, liam e traduziram os textos de Eurípedes, Ésquilo, Sófocles, Plauto, Sêneca e Terêncio, tendo as obras da Antiguidade greco-latina como referência. Os renascentistas incorporaram modelos que tornaram a “obra dotada de valor estético e que giram em torno de três quesitos: real, possível e verossímil, cujo teor serviu de base para as reflexões sobre a obra de arte e suas leis internas de constituição” (DEL CASTILLO, 2018, p. 202).

No entanto, de todas as regras para a dramaturgia trazidas por Aristóteles, as mais incômoda para mim são as **unidades de ação, tempo e lugar**. A **unidade de ação**: Aristóteles diz que a peça deve se concentrar em uma única ação principal, o autor deve evitar subtramas que possam desviar a atenção da audiência e se dedicar ao evento principal. A **unidade de tempo** consiste em desenvolver a ação da peça em um período relativamente curto - geralmente em um dia -, pois, de acordo com Aristóteles, mantém a credibilidade e a intensidade da obra. A **unidade de lugar**, a história deve se desenrolar em um único cenário, e evitar mudanças de local para não causar desorientação no público, interrompendo a continuidade da ação. “Em geral, porém, os poetas compõem em torno dum só herói ou um só tempo, ou duma só ação de muitas partes” (ARISTÓTELES, 2005, p. 46).

Essas três unidades visam proporcionar uma experiência concentrada e harmônica, envolvendo a audiência numa vivência profunda com a narrativa. E toda obra teatral deve respeitar essas três regras, o que a meu ver, exerce uma força restritiva na criatividade dos autores, principalmente dos escritores no período do Renascimento. Essa obediência à regra, para Guinsburg (2012, p. 147), “fez da tragédia clássica um gênero teatral em que a narração tem uma importância extraordinária: ela traz para o palco, em forma de palavras, os fatos que, mostrados, poderiam chocar o espectador”, ou ainda, aqueles que não podiam ser representados no palco devido às próprias limitações técnicas do teatro. Outra questão importante é que a exigência da narração reduz o espaço e o

tempo para se desenvolver a ação física da representação, o que torna a tragédia clássica um exercício de linguagem (GUINSBURG, 2012).

Diante dessas limitações estilísticas, advindas da tragédia e comédia grega, a mudança do drama clássico para o drama moderno dá os seus primeiros passos ainda no Renascimento. A transição desse panorama do drama clássico começou e se estendeu até o fim do século XIX (DEL CASTILLO, 2018, p. 204). Para Szondi (2011, p. 29):

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar.

Szondi explica que os dramaturgos renascentistas foram os responsáveis por desvincular as noções clássicas do drama ao eliminarem componentes estruturais como prólogo, epílogo e o coro que são elementos constitutivos do teatro grego (DEL CASTILLO, 2018). Os diálogos passaram a ser o centro da dramaturgia, dando enfoque ao universo das relações interpessoais, investindo na complexidade entre os indivíduos. “O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera”(SZONDI, 2011, p.30). Para Szondi (2011, p.30), isto é o que distingue “o drama moderno do drama clássico, tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare”. Vale destacar que, a partir disso, outras vertentes literárias também surgiram, “no intuito de reinventar o teatro, no transcorrer dos séculos até o XIX, como o realismo e o naturalismo” (DEL CASTILLO, 2018, p. 204, 205).

Naquela época, na condição de acadêmico do curso de graduação em teatro da UFG, quanto mais aprendia/conhecia sobre as transformações do drama, ficava evidente para mim a complexidade do assunto, até me deparar com o famigerado termo “crise do drama”. O final do século XIX e o início do Século XX são marcados por profundas mudanças sociais, políticas, culturais e tecnológicas. Os movimentos Realismo e Naturalismo dão início a questionamentos referentes as convenções do drama desenvolvido no passado (um passado recente naquele período), passando a desenvolver dramaturgias com maior foco em temas sociais e psicológicos. A complexidade da vida cotidiana passou a ser matéria-prima para os autores, afastando-os das narrativas românticas e idealizadas.

O Realismo e o Naturalismo se destacaram como importantes expoentes de inovação dramaturgica até o ponto em que começaram a perder sua “legitimidade de representar as formas de expressão dramáticas” (DEL CASTILLO, 2018, p. 205). De acordo com Rosenfeld (1993), as novas ideias e desafios conduziram a um rompimento das formas tradicionais do teatro. Os limites estreitos do realismo e do naturalismo não conseguiram abarcar as novas práticas, sendo necessário superar a cena convencional, que se mostrava sufocada e comprimida diante das regras impostas pela verossimilhança, “pelo encadeamento rigoroso, lógico-casual, da ação linear, pelas unidades do classicismo e da peça bem-feita, pelo ilusionismo – esforço de criar no palco a ilusão da realidade empírica, tal como concebida pelo senso comum” (ROSENFELD, 1993, p. 200).

No Brasil, no início do século XX, a dramaturgia não se encontrava em crise, mas evidenciava a necessidade em desenvolver um teatro nacional. Segundo Nosella *at al.* (2017), é perceptível nas obras feitas nesse período, principalmente nas primeiras décadas do século XX, um dilema sobre o que seria possível considerar moderno – tendo em vista a modernização europeia –, diante do que era produzido costumeiramente, e paradoxalmente, a urgência de se fortalecer enquanto dramaturgia brasileira. Pois nesse período, os teatros brasileiros eram continuamente visitados por companhias estrangeiras.

A Semana de Arte Moderna, que ocorreu em São Paulo em 1922, é associada ao início da modernidade nas artes do Brasil. A Semana é vista como uma ruptura com a arte imperialista estrangeira, dando início a um conceito de “brasilidade”, ou seja, com aspecto cultural nacional (FERREIRA, 2008). Apesar das artes plásticas e da literatura terem significativa progressão, o teatro brasileiro só se desenvolveu em meados de 1940, de uma comédia de costumes para uma dramaturgia que refletisse as profundas questões do Brasil contemporâneo. A comédia de costumes consistia em personagens e situações-tipo, e os dramaturgos que já se opunham à estética europeia, mas com o intuito de afetar um maior número de pessoas, mergulharam fundo na própria estética popular nacional (NOSELLA *at., al.*, 2017). De acordo com a pesquisadora Ferreira (2008), a comédia de costumes era tão popular que, nos anos de 1930 a 1932, foram apresentados em torno de 103 comédias no Rio de Janeiro, e, aproximadamente, 69 revistas e dois dramas.

Devido às mudanças políticas ao longo dos anos 30, decorridas das consequências do *Estado Novo* de Getúlio Vargas, que buscava industrializar o país à força – de forma nada democrática –, “já eram notáveis as primeiras tentativas de modernizar a dramaturgia brasileira [...]” e os dramaturgos “[...] começaram a introduzir fenômenos psicológicos e problemas sociais nas suas peças de teatro” (FERREIRA, 2008, p. 132, 133). Contudo,

na década de 40, inúmeros grupos e companhias surgiram, contribuindo para transformar o panorama do teatro nacional, desde as questões estéticas das peças até o contexto ideológico do texto. Dos grupos mais importantes, nesse período, destacam-se o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD), e posteriormente, o Teatro de Arena (GARCIA, 2008).

Lembro-me que nesse percurso do meu conhecimento sobre o drama, me foi quase impossível não contrapor as perspectivas da dramaturgia que acontecia na Europa com as que começaram a surgir em solo brasileiro, o que para mim, evidenciava uma imensa defasagem. Não que os dramaturgos nacionais devessem desenvolver peças nos moldes constitutivos do europeu, mas me refiro ao atraso em propor uma dramaturgia com elementos estéticos que refletissem verdadeiramente a nacionalidade do Brasil.

Retorno ao motivo que me levou a iniciar este breve estudo, agora partindo dos elementos do teatro grego que, posteriormente, foram difundidos por Aristóteles em sua *Poética*, pois pude perceber que todas as formas de dramaturgia ao longo dos anos, em maior ou menor medida - em oposição ou não -, se distanciam ou se aproximam dele. O teatro clássico, moderno, o realismo naturalista, a comédia de costumes, teatro de revistas... encontram suas bases nos conceitos constitutivos defendidos por Aristóteles, que as definem como dramaturgias.

No entanto, nosso Cardápio Dramatúrgico está muito distante dos moldes estéticos oriundos da tragédia e comédia gregas, pois nem mesmo a sua estrutura tangencia esses elementos. Nossa dramaturgia não tem tensão dramática, não desenvolve um enredo, nem mesmo apresenta as unidades de tempo, ação e lugar, e não conta com início, meio e fim. *Meu infinito* é um encontro particular de cada integrante com a sua palavra, movida por uma crise artística coletiva *in locu* – Anápolis, SESC-, mas sendo desenvolvida individualmente.

Nomeei como *Cardápio Dramatúrgico*, pois a proposta, após todos escreverem suas dramaturgias, seria lermos em conjunto. Ao reuni-los em um único arquivo retirei os nomes dos autores de todos os textos. Esse anonimato seria para provocar a identificação de si com o eu do outro, não pelo nome de sua autoria, mas pelo conteúdo expresso no texto: expondo uns aos outros suas franquezas dialógicas, e as dramaturgias do eu, assumem a função de representar os eventos psíquicos ocultos (SZONDI, 2011).

A dramaturgia do eu, iniciada pelo sueco Johan August Strindberg ainda no século XIX, definiria por décadas o panorama da literatura dramática, principalmente no século XX. Em sua obra, o solo em que ele se debruça é o da autobiografia, propondo uma teoria

do “drama subjetivo”, que se assemelha à teoria do romance psicológico - que explora a história da evolução da própria alma (SZONDI, 2011). Porém, as obras de Strindberg desenvolvem a dramaturgia do eu a partir de personagens “sonhadores e sonhados, que, uma vez expulsos da cena por desejarem revelar suas esferas privadas, são aqui acolhidos a fim de terem sua psique analisadas, sendo essa a base na busca de um teatro mais verdadeiro” (LIMA, 2017, p. 167). Strindberg concebe personagens que podem ser vistos de duas maneiras simultâneas: primeiro, como sujeito que possui pensamentos e emoções que o evidenciam como um indivíduo multidimensional; segundo, como objeto a ser analisado e observado por outros personagens e até mesmo ser avaliado pela audiência. Ou seja, enquanto personagens, possuem suas próprias motivações e histórias, e existem num contexto amplo, podendo ser analisadas como figuras dramáticas.

Sob essa ótica, Lima (2017) pega emprestado termos como sujeito dramático e sujeito épico, de Sarrazac e Szondi, que se referem às diferentes formas de representarem personagens. O que nos permite analisar os personagens de Strindberg de duas formas complementares: o **sujeito dramático** vivencia diretamente/sente as emoções e os conflitos da narrativa enquanto o **sujeito épico** se apresenta mais distante, podendo ser analisado como uma representação ou uma ideia. Strindberg não estabelece uma separação rígida entre essas duas formas, mas concebe em seu drama personagens com maior complexidade e dualidade.

Contudo, o *Cardápio Dramatúrgico* é composto por textos que monologam sobre o eu, e não contam especificamente com personagens, se opondo drasticamente às convenções estilísticas do drama. Em um romance, a personagem é um elemento importante dentre vários outros, mesmo que o personagem em questão seja o protagonista. No teatro é diferente, o dramaturgo se concentra em desenvolver a ação dramática a partir do diálogo entre as personagens, e alguns teóricos definem o teatro como a arte do conflito, pois “somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente” (CANDIDO *at. al.*, 2009, p. 92).

Já o monólogo é composto para que um(a) intérprete o faça em cena, mesmo não contando com outra personagem, o solo se desenvolve em torno de um enredo em que o indivíduo se abra revelando segredos, onde a ação dramática se alimenta do conflito da personagem diante da audiência. Vale refletir que a ‘ação’ sob a ótica dramática se

direciona para qualquer decisão ou transformação que a personagem experimenta no percurso da narrativa. E o intérprete desenvolve os aspectos físicos da personagem - ações físicas - a partir de três abordagens: o que os outros dizem sobre ele, o que ele diz sobre si mesmo e suas ações (CANDIDO *et al.*, 2009).

A dramaturgia do *M(eu) Infinito* não se baseia nesses aspectos. A ausência de indicações em que os atores e atrizes possam se agarrar no texto os coloca em um limbo artístico para suas atuações. Afinal, nossa dramaturgia não evidencia personagens, mas o que se poderia criar a partir dela, talvez uma persona. Para entendermos melhor, é importante traçarmos breves aspectos que demonstrem as diferenças entre esses termos.

Um personagem é uma figura fictícia e exerce um importante papel no teatro, na arte literária, nos quadrinhos, no cinema e nas demais formas narrativas. Para Candido *et al.*, (2009, p.100, 101), a personagem se constitui como um paradoxo, “porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino”. Ou seja, mesmo partindo do universo fictício, os autores lhes atribuem características que aos nossos olhos - espectadores, leitores -, não sejam compreendidos como criação da imaginação de alguém, mas vistos como seres críveis com autonomia para tomar as próprias decisões.

Por sua vez, o termo persona possui aspectos de caráter social, afinal, podemos compreendê-la como um conceito que se refere a uma imagem que o sujeito desenvolve para se apresentar perante a sociedade, mas é completamente distinta de sua real essência e identidade. Jung descreve a persona como algo dual, pois o indivíduo “deve relacionar-se com objetos e proteger o sujeito” (STEIN, 2006, p. 109). A persona permite que o indivíduo possa desempenhar um papel que se molde/se adapte a diferentes contextos sociais, o que pode levar a conflitos consigo mesmo, caso exista uma imensa ruptura com verdadeira identidade do sujeito. Em síntese, a persona é uma elaboração social que nos ajuda a transitar nas complexas interações com o outro e com o mundo, e pode tanto revelar quanto ocultar aspectos da nossa personalidade/identidade.

A construção de uma persona em nosso processo se inicia com a nossa relação com a dramaturgia, com a seguinte provocação: em sala de trabalho, já com o *Cardápio Dramatúrgico* em mãos, fizemos a leitura, mas como relatei, retirei os nomes de todos os autores das dramaturgias. A leitura proporcionou uma intensa identificação e o eu de cada um deles se encontrou com o eu do outro em determinados momentos da leitura. A discussão foi calorosa e profícua. Uma parte do elenco acreditava que levariam para a

cena o texto que compuseram, e nesse momento, solicitei a todos que lessem novamente toda a dramaturgia – do texto um (1) ao dez (10) -, selecionando as partes que mais se aproximavam deles mesmos. Isso tomou a maior parte do tempo do ensaio naquele dia, sendo um dos momentos mais singulares de nosso processo.

Posteriormente, pedi para que lessem apenas os trechos que selecionaram, e a impressão que tivemos é que outros textos surgiram... Fragmentos retirados do Cardápio Dramatúrgico, fizeram surgir textos ainda mais profundos, poéticos... A frase de um texto parecia se conectar com a frase seguinte que havia sido retirado de outro texto.

Texto 03

Movido pela curiosidade muita coisa descobri, entre elas foi o jeito que eu nasci. Quando foi dado o tiro de largada não sabia o que fazer pela curiosidade, um caminho resolvi escolher. Nasci no dia errado, na hora errada e nesse mundo cheio de leis. Das muitas coisas que já aprendi poucas delas eu gostei.

Texto 06

A infância que se seguiu, foi marcada por alegrias, sorrisos e dor. Trago em minha alma os abusos que vivi, um corpo molestado pelas palavras ofensivas, numa tentativa de me diminuir. E diminuí, ofendeu e machucou.

Texto 16

“Essa menina é estranha” sempre diziam e de fato nunca fui uma criança normal. Podia passar horas sentada olhando para o nada enquanto meus irmãos corriam sem destino e sem descanso. (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO)

Outros textos, não tinha nenhum nexos, coesão, mas nem por isso, deixavam de ter sentido, profundidade. O que torna ainda mais evidente a proposta de fluxo do pensamento.

Texto 19

Na sua adolescência já não morava mais no fundo da casa de seus avós, a distância deixou saudade e serviu pra aumentar ainda mais o carinho que sentia pelos velhinhos.

Texto 14

Qual é o seu mês favorito?
O meu é junho... E eu nem gosto tanto assim de gêmeos.
Abraços são sagrados, o calor do corpo de alguém junto ao teu.
Abraços que envolvem alma.

Texto 08

Como saciar um espírito que ainda pulsa com bravura e entusiasmo em um corpo que precisa de mais descanso, uma mente que pede mais e mais conhecimento e desafios com neurônios saturados de muitas sinapses. Saco!!!! (CARDÁPIO DRAMATÚRGICO)

Cada integrante do elenco tinha liberdade sobre o próprio texto, desde que dialogasse com os princípios propostos pelo provocador (eu). Eles poderiam reorganizar os fragmentos escolhidos da maneira que quisessem, cortar partes que achassem necessário fazê-lo, acrescentar mais fragmentos. A relação do texto, apesar de uma

experiência coletiva, se deu no âmbito da individualidade, mas dialogando com todo o grupo ao mesmo tempo.

Provocá-los a não interpretar o próprio texto partiu de uma sensação de experienciar junto ao elenco outras direções e dimensões da nossa dramaturgia. Eu acreditava que talvez alguns atores tivessem escrito sua dramaturgia pensando em como seria “eu falando o meu próprio texto no palco”, já idealizando uma forma de atuação, mesmo que àquela altura ainda não tivéssemos definido como seria feito. Contudo, movê-los para essa outra camada de pensar a sua dramaturgia seria tirá-los da ideia que tiveram – caso tenham tido -, provocando-os a compor outra dramaturgia a partir de textos existentes, colocando-os em um terreno ainda mais estranho. Mesmo que os fragmentos escolhidos tenham sido feitos pela íntima identificação através da leitura, estariam lidando com um texto que não foi escrito por eles e incorporando textualmente fragmentos do eu do outro. Porém, esse jogo me colocou em uma situação intrincada.

Faço uma analogia com a nossa própria experiência. Em montagens anteriores, quando trabalhamos com as dramaturgias “Viúva Porém Honesta” ou o “Balcão”, mesmo sem que eu dirigisse a montagem para a convencionalidade das rubricas, das indicações de cenário, ambas as obras ‘ditam’ para o encenador uma materialização de cenário que orienta o público aos ‘lugares’ onde se passam as cenas. Devido a estrutura dramática desses textos, o encenador pode encontrar com mais facilidade, ou não, formas para ambientalizar a sua montagem, mesmo em oposição às indicações do autor. Com a dramaturgia do *M(eu) Infinito*, nunca pensamos em geolocalizar a nossa encenação com algum cenário no palco. A insuficiência descritiva e dos demais elementos dramaturgicos que me eram muito comuns em outras obras que aqui eu afirmo serem tradicionais quanto a estrutura constitutiva dramaturgica, me encurralou, me fazendo pensar: “O que iremos desenvolver no palco? E como iremos levar o texto para o palco?”. Talvez a pergunta mais importante que eu tenha me feito foi: “Realmente estamos fazendo teatro?”.

Retomo novamente as reflexões do meu estudo sobre as transformações da dramaturgia, que elaborei no início desse texto, que evidencia as mudanças nas normativas do drama. Essas modificações iniciadas no teatro moderno (crise do drama) não apenas questionaram as convenções, mas permitiram abrir espaço para novas formas de explorar a dramaturgia, com o passar do tempo. No entanto, o drama moderno, na tentativa de se desvencilhar da rigidez do drama clássico, acabou por construir novas convenções estilísticas que, para muitos artistas, acabavam por engessar a relação texto e teatro.

O teatro no Pós-Modernismo surge com uma proposta disruptiva, com uma série de abordagens experimentais em relação ao conteúdo e à forma da representação cênica: quebrando as narrativas lineares em determinados momentos, na fragmentação da história, e na sobreposição de espaço e tempo. Desse modo, o teatro pós-moderno é fragmentado, descentrado e polimorfo, sendo um objeto perfeito para estudo de uma teoria que questiona qualquer forma de identidade fixa e única, e de toda concepção de tempo e espaço lineares (COIMBRA, 2007).

Nesta nova proposição, o drama que emerge do texto passa a ficar em segundo plano, para dar maior espaço aos experimentos estéticos da cena. Para Lehmann (2007), esse processo de decompor o drama no campo do texto corresponde ao desenvolvimento de um teatro que não mais se alicerça de forma alguma no “drama”, seja ele (nas definições da teoria do drama) “aberto ou fechado, de tipo piramidal ou como um carrossel, épico ou lírico, mais centrado no caráter ou na ação” (LEHMANN, 2007, p.47).

Para Yazbek (2007), com essas novas ideias que despontavam mundo a fora, advindas do “Pós-Modernismo”, o teatro, principalmente o brasileiro, abandonou, ou no mínimo, passou a não dar importância ao uso da palavra como importante elemento de comunicação e expressão, principalmente a palavra a serviço da *mimesis* aristotélica, fazendo com que a dramaturgia perdesse a intensidade e a importância adquirida ao longo dos anos. Sobre isso, Lehmann (2007) afirma que há teatro sem drama. A questão, no entanto, é que surge como um novo desenvolvimento do teatro, e para isso é necessário compreender as consequências de quando a ideia do teatro como interpretação de um sistema fictício foi de fato rompida ou mesmo esquecida – um sistema que era garantido pelo drama e pela estética teatral correspondente a ele. “O problema é que, hoje em dia, ao tentar ampliar ao máximo o conceito de teatro, corre-se o risco de perder a sua essência: o texto. Um dos aspectos mais terríveis do teatro contemporâneo é a sua obsessão pela atualidade” (YAZBEK, 2017, p. 43).

Retomo a pergunta: “Realmente estamos fazendo teatro?”. Eu acreditava que estávamos fazendo um teatro genuíno. Um teatro sincero..., mas dentro da nossa realidade anapolina e INTERIORANA (COMO A ACADEMIA INSISTE EM NOMEAR ESPETÁCULOS/PESQUISAS QUE NÃO SÃO ORIUNDAS DA CAPITAL), enquanto estudantes e pesquisadores do Núcleo Livre das Artes (SESC). Estávamos subvertendo tudo – ou quase tudo – o que vínhamos aprendendo com o teatro até aquele momento. Queríamos criar um teatro explorando uma linguagem autoral, íntima e particular. Mas como já foi relatado, nós estávamos em processo de experimentação corporal, na busca

do texto. Era quase como se nós quiséssemos que tanto a palavra quanto o texto se revelassem diante das experimentações... o que não aconteceu. Esses experimentos nos conduziram a uma ideia – o próprio eu -, mas somente quando nos sentamos na nossa individuação é que as palavras se transformaram em texto. *M(eu) Infinito* não é um mero experimento que subverte o sistema do drama – clássico ou moderno – ele é sobretudo, nosso encontro com a palavra. Um encontro com a nossa dramaturgia. Nosso texto.

Para a construção da montagem, também tínhamos que encontrar um caminho para a encenação, porém, esse percurso, diante do texto se evidenciou vasto, com inúmeras, infinitas possibilidades para nós. Qualquer caminho poderia ser possível. E o material físico/corporal/microcenas que já tínhamos, naquele momento, já se mostrava insuficiente e, em alguns momentos, quando experimentamos verbalizando os textos, nos pareceu até descartável. Isso nos mostrou que tínhamos que investigar novos caminhos para lidarmos com a dramaturgia, foi quando decidimos pesquisar a partitura corporal e posteriormente a mimesis corpórea. Nesse sentido, era como se a palavra enquanto texto nos pedisse algo inédito fisicamente, uma ‘coisa’ que ainda não tivéssemos feito. A partir desse momento eu compreendi que a palavra não direciona o contexto da cena, mas se torna pretexto, nos forçando/tensionando a lidar com as lacunas para desenvolver a cena.

O primeiro passo é preencher tais brechas, que a meu ver, seria descobrir como teatralizar a nossa a dramaturgia. Para Jolly e Plana (2012), a teatralidade é um conceito que permite vincular o “*teatral e o não teatral*”, permitindo experimentar um desejo de teatro ao concretizá-lo, na construção de um elo entre texto e representação. Desse modo, a busca por uma teatralidade nos permitiu alcançar uma linguagem, com base na voz da escrita, suscitando a fala e as ações físicas. A dramaturgia nos inquiriu a desenvolver uma teatralidade corporal, de modo que um não se sobreponha ao outro, mas conduz o atuante – ator, atriz – a desenvolver uma persona que manipula/joga/dança/fala ou move-se falando texto, construindo significados singulares aos olhos da audiência.

Eu estava imerso nas perspectivas de como montar o espetáculo com uma dramaturgia tão subjetiva e particular, pois, a princípio a proposta não seria “representar” esse eu íntimo. Afinal, hoje com mais consciência, eu não estava desenvolvendo uma dramaturgia com base na imitação, feita com personagens em diálogo nem mesmo uma imitação que se baseasse em ações “da vida, da felicidade, da desventura” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Para mim, a intenção era revelar, por meio da palavra e do corpo – em uma dança pessoal - os movimentos e pensamentos mais profundos do nosso eu secreto, gerando a sensação de identificação e de correspondência com o outro

– plateia. Estávamos em uma relação de devir com o nosso espetáculo, não focados somente nas várias possibilidades que o texto poderia ter ao longo do tempo, nem mesmo obstinados pelos conjuntos de encenações possíveis da obra dramática. Percebo hoje que o nosso foco estava na tentativa de levar para o palco uma obra que evocasse novas interpretações e possibilidades não se limitando a interpretações concretas (SARRAZAC, 2012)

Além disso, continua a ser demasiado restritivo falar em “recriação” e não em uma criação específica para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da “realização” de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [mise en scène] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma mise en jeu, de uma mise en scène concorrencial e polifônica do texto (considerado ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação: cenários, luzes, sons etc. (SARRAZAC, 2012, s/p)

Durante as nossas investigações com a dramaturgia e as experimentações com a partitura corporal e mimesis corpórea (a respeito do que tratarei na próxima seção), me deparei com a imprevisibilidade do texto enquanto organização e estrutura no palco. Afinal, não havia uma sequência prévia estabelecida e direcionada pela própria dramaturgia; isso caberia a mim decidir à medida que os solos fossem sendo construídos. O [Cardápio Dramatúrgico](#) não era nosso texto principal, mas nossa obra referencial, porque os fragmentos escolhidos para levar para o palco seriam o texto da cena. Ao menos era isso o que acreditávamos, mas nosso processo sempre se mostrou maleável, flexível. A cada apresentação que fazíamos, eu tinha a sensação de sempre estarmos apresentando uma obra inacabada.

Isso mostra que estamos aqui diante de uma nova concepção do texto dramático. Não mais uma "obra", mas aquilo que os anglo-saxões chamam de *work in progress*, um material aberto, transformável. Uma novidade que talvez seja apenas a restauração de uma tradição esquecida: basta lembrar os roteiros da *commedia dell'arte* que os elencos utilizavam, nas suas peregrinações, com a maior das liberdades. Adaptando-os às possibilidades e aos recursos dos comediantes. Adaptando-os ao contexto político e social do momento e do lugar de representação. Texto múltiplo, portanto, suscetível de infinitas modificações, inseparável da sua representação. E, por isso mesmo, impublicável. (ROUBINE, 1982, p. 69)

No processo de 2016, a estruturação das cenas para o palco foi se construindo ao passo que as experimentações foram se fixando e fui compreendendo o fio condutor de um solo para o outro. O mote, inicialmente, era sempre partir de uma cena coletiva, ou em pequenos grupos, costuradas a um solo seguinte. Porém, nesse ano (2016), eu não

organizei a sequência das costuras e dos solos como em uma dramaturgia (tínhamos material suficiente). Ao invés disso, eu anotava as sequências com orientações para as conexões entre os solos.

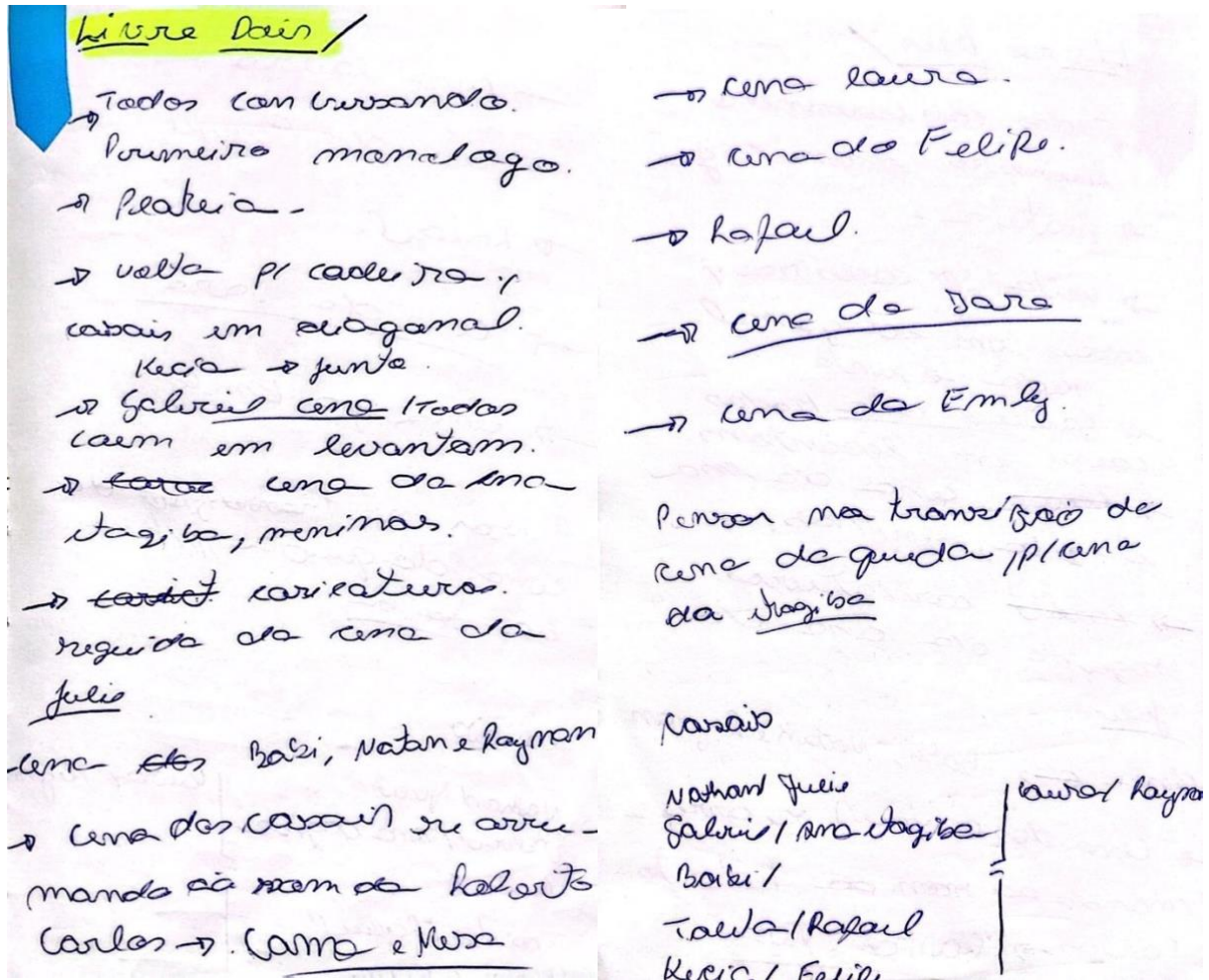


Imagem: anotações do meu diário de bordo.

Nessa montagem, especificamente, fui trabalhando solo por solo para depois planejar as costuras. Algumas dessas conexões já estavam preparadas e outras foram elaboradas com os jogos de experimentações que relatei na seção um. Esse processo de criação pouco ou quase nada se relacionava com a dramaturgia textual do *M(eu) Infinito*, mas ao mesmo tempo, integrava todo o trabalho, tornando-se uma dramaturgia baseada em ações corporais dos atores. Esse caminho de criação permitiu uma investigação mais profunda das potencialidades, resultando em uma construção mais rica e coesa. A disposição final, da evolução do trabalho, ficou dessa maneira:

Ordem das cenas ->
3º 2º 1º e 4º 3º fimite.

1º Todos sentados conversando
Laraime relevante quando
fatos estão fazendo movi-
mentos de juízo ->

Todos do elenco caminham
p/ a plateia

2º -> voltam p/ a cadeira, ra-
zais em diagonal.

Jara e Rayman cena de rejei-
ção =

Kicia monólogo ->

3º Cena do galvão, todas as
mulheres do palco se levam-
dam para passar a mão no
galvão, (preparação da cena e
a história, do teatro as me-
lhoras brincando com ele)
caem 5 fe vezes Kicia e a
quem cont monólogo da
galvão.

4º Cena das ~~causas~~ da 1ª
grã, o pio de mil ca-
rucas.

5º Cena das caricaturas,
discussão entre Nathan e Juli

6º Todos deitam p/ Juli, cada
me respeitam Juli e respeitam.

monólogo da Juli.

7º Cena de Nathan e Juli
Rayman.

8º Cena Rasias se aproximando
monólogo p/ o encontro (duas
músicas - Roberto Carlos)

9º Cena da Talita, Nathan
monólogo da Talita

(palco vazio)
10º monólogo da Emuly

continuação da cena Emuly
(trabalhar as abrigos) Juli / Laura e
Laraime.

11º Cena de Rafael

12º Laura - mudam as posições
das cadeiras, (diagonal).

(blockout)

13º Cena de Jara (erravam
no ar).

14º Cena de Jara, canetas
caem.

Todos sentam no palco.
(preparação p/ sair em ambigüidade)
15º intervenções do Yama

Ki.

16º Cena da laucura Antes
ferrugem a cena do Rafa
de comédia
el.

Na versão de 2018, não encontrei os arquivos, nem mesmo a dramaturgia selecionada que usamos para a montagem. Lembro-me que não foi muito diferente da experiência de 2016. Em umas das últimas versões, 2021, a nossa interação com o texto foi mais estruturada e coesa. Após selecionarmos nossos fragmentos textuais para compor a dramaturgia para encenação, pedi para que todos me enviassem, para que eu organizasse todos em um único arquivo; desse modo, poderíamos visualizar textualmente as sequências das cenas e possivelmente a estrutura do espetáculo

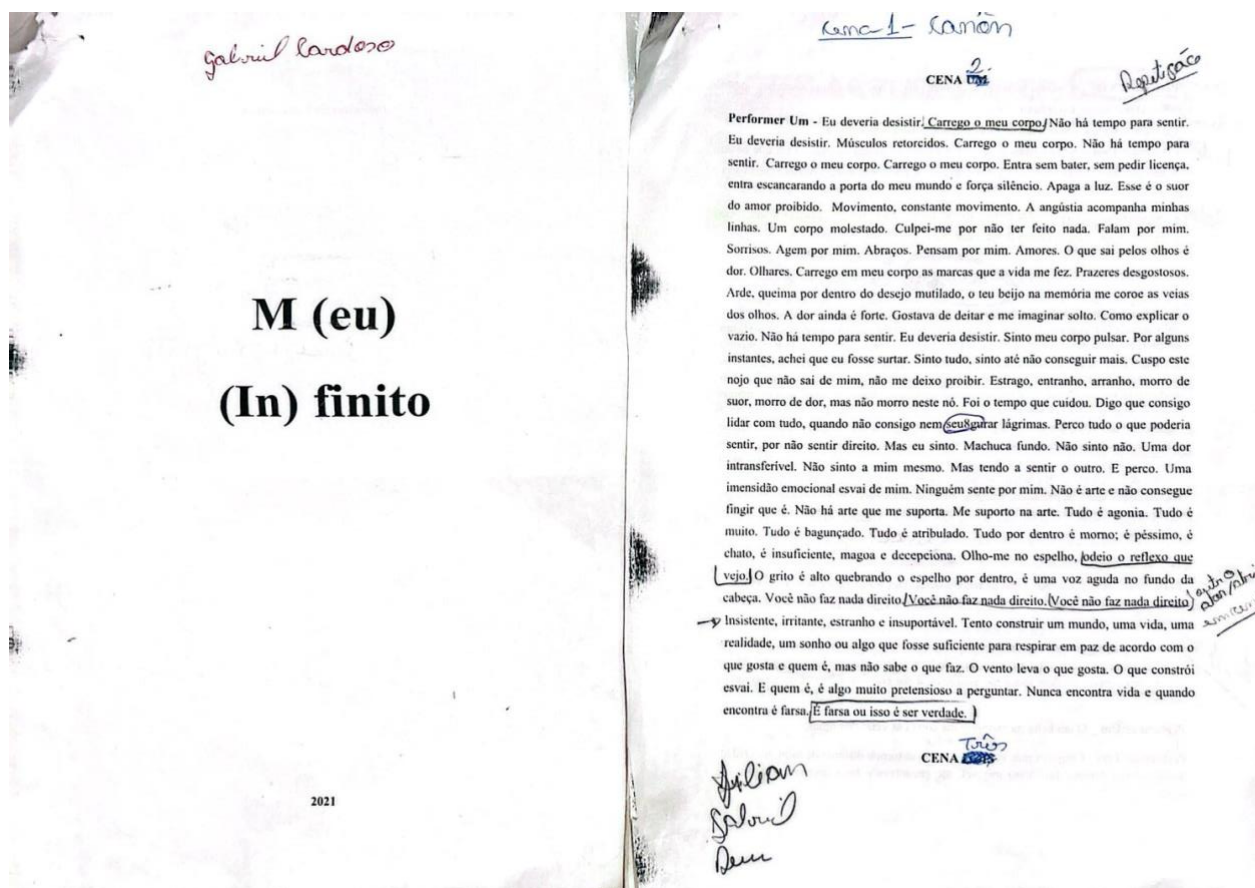


Imagem: Roteiro dramaturgico M(eu) Infinito 2021. *Acervo pessoal.*

Nessa versão de 2021, optamos também por experimentar construir diálogos a partir de fragmentos dos próprios textos já selecionados. Porém, essa tentativa de comunicação surge como uma proposta em aprofundar as experimentações textuais em nossa dramaturgia. A construção da cena em si não se concentrou em configurar uma encenação em que os atores estivessem conversando entre si, mas propondo uma cena onde os diálogos estão em completa oposição, seja textualmente, ou na própria interação física.

Performer Dois _ Vocês, alunos, devem estudar todos os dias porque o que garante o melhor é seu esforço em querer ser rico pra se encaixar em um padrão digno de vida definido por rotuladores.

Performer Quatro _ É porque minha tia me diz que o que a minha prima faz é muito melhor do que com eu gasto o meu tempo.

Performer Dois _ Me sinto bem hoje.

Performer Quatro _ SENTE É? Fraca.

Performer Dois - É mulher, é assim. Pulemos cinco mil piadinhas necessariamente diárias que ofendem, mas que supostamente é ~~somente~~ para rir e ficar quieta.

Performer Quatro _ Ei! Não te pago pra ser machista, ~~me~~! Passou! Ninguém se importa.

Performers Dois e Quatro _ Há muita pretensão em ser.

Imagem: Roteiro dramaturgico do M(eu) Infinito 2021. *Acervo pessoal.*

Como não interpretávamos personagens, optei por referenciar o autor de cada fala como *performer*; lembro-me que na época relutei muito em usar esse termo, pois há inúmeras interpretações e estudos sobre ele e, a meu ver, nós não dialogávamos diretamente com os conceitos que o abarcam. Para Patrice Pavis, performer é :

1. Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (to perform) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator.
2. Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem em finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2007, p. 284).

Ainda é muito frequente a diferenciação entre ator e *performer*, afinal, cada um desses termos possuem conceitos distintos, mesmo com pesquisas que buscam tangenciá-los, ou até mesmo dissolver a semântica de ambos na pesquisa. Contudo, ator é aquele que desenvolve sua criação com base em um texto dramaturgico tradicional, com tensão dramática, com ações bem definidas. Por outro lado, o *performer* não se apoia em uma dramaturgia, seu trabalho não requer sua transformação plena em uma personagem, pois ele busca explorar outras linguagens artísticas para suas criações. Embora no teatro

contemporâneo essa busca por novas linguagens na criação cênica seja frequente, o teatro se alicerça fundamentalmente na dramaturgia com ou sem ação dramática, ao contrário da performance.

No percurso dessa pesquisa, desenvolvemos e apresentamos em 2024, o “*M(eu) Infinito Pela Cidade*⁴³”, pelo edital da Paulo Gustavo. Saliento que essa versão não irá pertencer diretamente ao objeto desta pesquisa, mas a evidencio aqui para propor uma reflexão. Fizemos o mesmo processo de organizar os textos selecionados em um arquivo, como em um roteiro.

ATUADOR 1

Movido pela curiosidade muita coisa descobri, entre elas foi o jeito que eu nasci. Quando foi dado o tiro de largada não sabia o que fazer, pela curiosidade um caminho resolvi escolher. **MEMÓRIA.**

Nasci no dia errado, na hora errada e nesse mundo cheio de leis. Das muitas coisas que já aprendi poucas delas eu gostei [...]

ATUADOR 2

IMUNDA.

Como eu me vejo? Eu não costumo pensar muito nisso. E você?

Bom, eu poderia dizer que sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco, mas estaria copiando o Belchior, apesar de ser verdade.

A princípio eu diria que me vejo como uma pessoa comum, como a maioria das pessoas [...]

ATUADORA 3

Em minhas histórias me permito ser o que quero ser.

“Essa menina é estranha” sempre diziam e de fato nunca fui uma criança normal. **ANGÚSTIA.** Podia passar horas sentada olhando para o nada enquanto meus irmãos corriam sem destino e sem descanso. “Isso é porque ela é menina, menina não tem tanta energia” “ela deve ser doente, algum problema ela tem [...]” (MEU INFINITO PELA CIDADE, 2024)

Nesta versão, optamos por identificar cada um como *atuador*, dialogando com a perspectiva de Burnier (2009), que sempre se refere ao ator e atriz como atuante. Podemos compreender por essa ótica que o sujeito-ator, enquanto atuante, não se coloca na condição de um intérprete que representa um personagem, ao contrário disso, o atuante, - o atuador-, é uma força pungente que vivifica a ação tanto em sua própria essência quanto na compreensão do público. Sob essa perspectiva do sujeito atuante na dramaturgia teatral, das relações em cena e da dança pessoal, – mimesis e partitura corporal – construímos as nossas personas, que transbordam no palco as particularidades do “eu”.

⁴³ *M(eu) Infinito Pela Cidade* é uma nova montagem elaborada por um novo elenco, Ingrid Rabelo, Gabriel Cardoso e Gustavo Rafael. Nesse novo trabalho, o foco é levar a apresentação para espaços alternativos da cidade (praças, parques, ruas, galerias etc)

4 – CAMINHOS CRIATIVOS NA ESTRUTURAÇÃO DO ESPETÁCULO *M(EU) INFINITO: PARTITURA CORPORAL E MÍMESIS CORPÓREA*

Neste texto, concentro-me nas minhas descobertas com a partitura corporal e com as percepções advindas da mimesis corpórea. Considero esses dois caminhos como territórios poéticos de criação física para o ator/atriz. Ao explorá-los por meio de experimentações corpóreas — utilizando fotografias e outros elementos constitutivos do trabalho do ator, como movimento, improvisação, voz, emoção e relação espacial — pude alcançar descobertas estéticas que resultaram na criação dos solos e, sobretudo, na dança do “eu”.

Cada caminho, mimesis corpórea e partitura corporal, foi explorado com o intuito de encontrar novas possibilidades de expressão, experimentando livremente sem nos restringirmos às regras ou normas rígidas. Nesse trajeto, embora juntos coletivamente, cada um vivenciava o percurso na sua individualidade, e a cada descoberta havia troca de ideias e influências que enriqueceram o trabalho como um todo, onde o ator-atriz é criador(a) e compositor(a).

Nos parágrafos a seguir, busco expor, quase de forma autobiográfica, como as descobertas e as afetações nos ajudaram na criação e estruturação do espetáculo *M(eu) Infinito*.

4.1 - TRILHANDO O NOSSO CAMINHO DA PARTITURA CORPORAL

Como exposto na segunda seção, o nosso conhecimento referente à partitura corporal se alicerçou no conceito de François Delsarte. A prática em que nos aprofundamos para isso se deu com o **Exercício do Tambor**, experienciado em 2016, e que se estendeu nos processos dos anos seguintes: 2018 e 2021/2022. Vale ressaltar que há significativas diferenças em como a partitura foi explorada em cada processo.

Mas antes é necessário compreender a terminologia partitura corporal. De acordo com a Dicionário *Online* de Português, partitura significa “disposição gráfica das diversas partes que formam uma peça musical, particularmente sinfônica”. A partitura é um material utilizado por músicos para se orientarem acerca de uma composição musical: com notas a serem tocadas, e outras informações como ritmo, dinâmica, tempo e indicações de interpretação. Para o teatro, a partitura está voltada para ações corporais, gestos e movimentações cênicas de maneira que lhes são atribuídos significados e possam ser executadas de forma coordenada e organizada. A partitura corporal no teatro pode ser estruturada e armazenada para que atores, atrizes e diretores(as) possam reproduzi-los,

sempre que necessário, em alguma cena. Ou seja, também funciona como material de referência e pesquisa. Diferentemente da música e dependendo da proposta cênica, a partitura corporal pode ser o ponto de partida para a construção de uma obra, e não o fim.

No **processo de 2016**, estávamos mergulhados em um grande contingente de práticas teatrais trazidas por diversos atores/atrizes, diretores/as e pesquisadores/as do teatro naquele ano. Nesse período, eu não me preocupava muito em registrar o que fazíamos. Lembro-me do elenco produzir uma quantidade gigantesca de material com a prática do tambor. Eu solicitava que eles registrassem algumas posições realizadas, e, em determinados momentos, dirigia-me individualmente a um ator ou atriz ou, às vezes, coletivamente, para indicar que registrassem aquela partitura (pose). Outras partituras corporais eles mesmos escolhiam. Depois eu pedia para que eles reproduzissem aquelas que eu indiquei e as que eles mesmos escolheram. Contávamos com a nossa memória para lembrar aquilo que o nosso corpo havia feito com um estímulo sonoro: uma parte do elenco conseguia lembrar quase todas as partituras corporais selecionadas, outros lembravam apenas de duas ou três.

Para não se esquecerem de todo o trabalho vivenciado, principalmente as partituras escolhidas, eu solicitei a eles que escrevessem como era a partitura ou que as desenhassem do jeito que pudessem entender e reproduzir corporalmente depois. Havia muita fragilidade em nossa pesquisa naquele período, pois eu contava muito com a memória e organização deles para a construção dos solos de cada um. O que posso dizer é que esse momento foi um tanto caótico, mas profícuo: caótico porque tivemos que pesquisar novas partituras de alguns integrantes do elenco, e isso nos deixava confusos e perdidos; profícuo porque alguns intérpretes tiveram a oportunidade de compreender melhor a dimensão do exercício para reestruturarem suas partituras. Dessa vez, para não se esquecerem, fiz um trabalho exaustivo de repetição de todo aquele material corporal levantado. Desde os 5 movimentos cotidianos, a relação de amor e repulsa, o exercício da cadeira até as partituras corporais oriundas da batida do tambor. Repetir, repetir, repetir. Solicitei que anotassem tudo novamente. Entrei em contato com boa parte do elenco de 2016, procurando saber se eles ainda tinham os desenhos, as anotações, porém todos falaram que se desfizeram desse material.

Nos ensaios seguintes, orientei a eles que diante de todo aquele material físico levantado, organizassem uma sequência, e que poderiam descartar o material e também criar micro conexões de uma ação física para outra. Esse momento foi bem individual, mas depois de um tempo acompanhei um por um, dialogando e tecendo provocações. Foi

uma parte bem rica e particular, ao menos para mim, que estava atuando como provocador, pois pude ouvir atentamente cada um deles em suas dúvidas, facilidades e dificuldades. Uma delas era como criar uma conexão de uma partitura corporal para outra. Alguns me disseram que estavam achando as transições muito duras, secas e se essas conexões não poderiam descaracterizar as partituras corporais já criadas. Eu os orientei a prestar atenção ao que o corpo solicitava para essa conexão, que talvez não necessitasse de uma elaboração complexa, mas de um movimento, um gesto ou uma ação simples.

Contudo, havia movimentações de uma ação para outra em que era necessário criar uma conexão corporal mais complexa, principalmente, aquelas em que eles/as estavam no plano alto ou médio e em seguida, se deslocavam para o plano baixo (chão). Aos poucos, diante dos meus olhos, o elenco foi criando uma dança individual, cada qual com suas particularidades, potências e limitações; alguns corpos mais preparados e mais dispostos fisicamente que outros. Na época, eu acreditava que isso fragilizava o todo da proposta; hoje, ao contrário, percebi que isso demonstrava a diversidade dos corpos e dos 'eus' de cada um no espetáculo.

Uma das questões levantadas por todos os atores e atrizes foi a percepção de que, ao criarem as sequências, sentiram a necessidade de compreender com mais consciência e atenção o que executavam com seus próprios corpos. Relataram que as frequentes repetições da disposição das partituras corporais pareciam esvaziar o propósito que buscavam. Se sentiram mecanizados. Compartilhei com eles que essa mecanização não era um problema em si, mas que era de extrema importância dançar a sua própria dança com atenta percepção: "O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele" (BROOK, 2010, p. 63).

O texto foi outra problemática que surgiu, posteriormente. Nesse período, entre setembro e outubro, todos já haviam escrito e montado seus textos a partir dos trechos que selecionaram no *Cardápio Dramatúrgico*. Portanto, eu os conduzi em um caminho onde experimentaram as partituras separadas do texto e, ao juntá-los, para compor em conjunto ou propositalmente em oposição a dança particular, os atores tiveram muitas dificuldades. Isso demandou de nós mais um tempo de trabalho e pesquisa, percebendo o quanto o texto influenciava no fluxo do corpo e o corpo afetava o fluxo do texto. Isso mostrou a necessidade de se realizar mais ajustes em cada solo, e adaptações tanto nos textos do elenco quanto na sequência corporal que haviam elaborado. Na época, me senti preocupado, acreditando que estávamos perdendo tempo. No entanto, hoje avalio essa

situação por outra ótica: estava diante de um processo vivo, maleável, onde qualquer situação encontrada fazia parte do próprio desenvolvimento. Por fim, avançamos na construção do espetáculo, na organização e ordem das cenas, já exposto na Seção Três, *Cardápio Dramatúrgico*, na página 130.



Imagem: Elenco na apresentação de 2016. *Acervo pessoal*.

No entanto, foi no **processo de 2018**, pouco depois de termos aprovados no Fundo Municipal de Anápolis (FMC), que iniciamos nossos trabalhos. Os ensaios começaram em abril, no SESC, que gentilmente nos cedeu o espaço para os encontros. Devido aos outros compromissos do elenco fora do teatro, conseguíamos ensaiar apenas uma vez por semana.

Nessa fase de remontagem, tínhamos um elenco bem menor, cinco ao todo (Jessica Lins, Rainan Pires, Ingrid Rabelo, Iara Caixeta e Lilian Martins). Renunciamos a algumas práticas corporais que fizeram parte no ano de 2016, como o **exercício dos 5 gestos**, **relação de amor e repulsa**, e em momentos bem pontuais, nesta nova etapa da investigação, trabalhávamos o **exercício da cadeira**. Mas antes de iniciarmos a prática com as partituras e mímesis, passamos um breve tempo lendo os textos e selecionando os trechos que iriam compor a dramaturgia final, para montarmos os solos de cada um do elenco.

Nosso caminho estava se estreitando: quando propus abandonar esses exercícios, acreditava estar ampliando-o; na verdade, o percurso encolhia, pois o processo exigiria um mergulho ainda mais profundo nas possibilidades das partituras. Nesta fase, eu propus muito trabalho físico, a fim de condicionar o corpo dos atores e atrizes para o que viria.

Jessica Lins, uma das atrizes, nesta época tinha uma pesquisa voltada para o trabalho de corpo para o ator, então, eu propus a ela ser nossa preparadora corporal. Ela conduziu o trabalho por quase todo o processo, desde abril até setembro daquele ano. Em alguns encontros, após o alongamento, ela preparava um material de experimentação física; às vezes consistia na escuta sensível do corpo, em outros encontros focava na relação corpo e chão, e dinâmicas de contato e improvisação. Nosso cronograma se resumia da seguinte forma:

Alongamento - Jessica Lins
 Improvisação corporal - Jessica
 aquecimento - Correr em volta
 do Sesc - Gabriel
 Partitura Corporal - Tamar
 → Gabriel
 Mímicas Corporais - Fotografia
 - Gabriel

Fonte: Diário de bordo, 2018. *Acervo pessoal*.

Nesse novo momento, pude aprofundar mais no conceito de Delsarte, propondo variações bem específicas com o exercício do tambor. Durante um período de nossos encontros, trabalhei essa prática com eles, onde todo o corpo viesse a reagir ao estímulo do tambor, de forma que a cada batida uma nova partitura corporal fosse criada. Depois, ainda com o corpo todo, trabalhei especificamente com os dois gêneros delsartianos: em determinados momentos, apenas partituras concêntricas, em outros, apenas excêntricas. Os atores dessa nova etapa relataram que acharam o exercício um tanto exaustivo em sua execução, mas nem por isso, menos provocador e instigante.

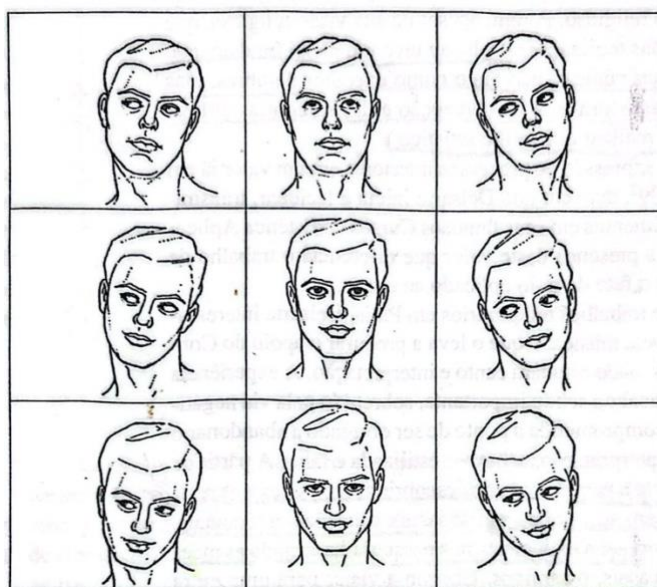
No entanto, influenciado pela tabela *Criterium Geral*, construída por François Delsarte, que consiste no cruzamento dos três gêneros com três espécies de expressão, formando nove células, no qual todos os movimentos ou modalidades expressivas são definíveis (BONFITTO, 2011). A tabela a seguir é retirada do livro *O ator compositor*, de Matteo Bonfitto (2011, p. 4):

Tabela do CRITERIUM GERAL
(Gêneros e Espécies da Expressão)

| | | |
|---------------------------|-----------------------|----------------------------|
| EXCÊNTRICA Excêntrica | NORMAL Excêntrica | CONCÊNTRICA Excêntrica |
| EXCÊNTRICA Normal | NORMAL Normal | CONCÊNTRICA Normal |
| EXCÊNTRICA Concêntrica | NORMAL Concêntrica | CONCÊNTRICA Concêntrica |

As palavras escritas em letras maiúsculas, referem-se aos gêneros, e elas têm prioridade sobre aquelas em letras minúsculas, que simbolizam as espécies. Para termos um exemplo, poderíamos incluir nesse quadro nove diferentes atitudes da mão. Essa mesma abordagem poderia ser aplicada a todas as partes do nosso corpo (BONFITTO, 2011).

Cabeça Nove Posições



Fonte: Quadro retirado do livro de Matteo Bonfitto, 2011, p. 5.

Porém, vale ressaltar que não nos debruçamos literalmente na tabela proposta por Delsarte, pois cada uma das posições da cabeça apresentada nos quadros da tabela é dotada de um significado como pode ser visto na imagem a seguir:

| | | |
|--|--|--|
| <p>Atitude EX-ex Cabeça levantada e virada no sentido oposto em relação ao objeto ou pessoa. <i>Orgulho ou Afastamento</i></p> | <p>Atitude NOR-ex Cabeça levantada e centralizada. <i>Exaltação Êxtase</i></p> | <p>Atitude CON-ex Cabeça levantada e virada na direção do objeto ou pessoa. <i>Abandono ou Vulgar Familiaridade</i></p> |
| <p>Atitude EX-nor Cabeça virada no sentido oposto em relação ao objeto ou pessoa. <i>Crítica contrária ou exame sensual</i></p> | <p>Atitude NOR-nor Cabeça de frente para a pessoa ou objeto. <i>Estado normal</i></p> | <p>Atitude CON-nor Cabeça virada na direção do objeto ou pessoa. <i>Crítica favorável ou ternura</i></p> |
| <p>Atitude EX-con Cabeça abaixada na direção oposta em relação ao objeto ou pessoa. <i>Suspeita</i></p> | <p>Atitude NOR-con Cabeça abaixada mas de frente para pessoa ou objeto. <i>Reflexão Meditação</i></p> | <p>Atitude CON-con Cabeça abaixada na direção do objeto ou pessoa. <i>Veneração ou ternura maternal</i></p> |

Fonte: Retirado do livro de Matteo Bonfitto, 2011, p. 5.

A partitura corporal, segundo o pesquisador Delsarte, se refere à expressão e à representação dos sentimentos humanos por meio dos movimentos do corpo. Ele estava convencido de que cada emoção tem uma expressão física correspondente, e uma vez conhecidas e dominadas, o artista poderia transmitir com um método mais eficaz as emoções e intenções das coreografias e personagens para o público. Afinal, Delsarte não acreditava apenas no desenvolvimento da arte através da pura inspiração, uma vez que este estado de epifania criativa, poderia se esgotar.

A inspiração é uma febre sobre a qual não nos é dado o poder de prolongar o estado e, pela espontaneidade dos ânimos que ele determina, é possível que o artista venha a se ultrapassar um dia. Mas como esse estado não é permanente, nem submisso à nossa vontade, assim como não o são as circunstâncias que o suscitaram, ele nada mais é do que uma destas exaltações da alma que passam como um raio e que não se sente mais do que duas vezes na vida. Nós podemos, então, concluir que os que esperam que o talento venha da inspiração serão, por terem sido sublimes um instante, cem vezes detestáveis [...]. (DELSARTE, 2012, p. 472)

Delsarte dedicou anos de sua vida à observação dos fenômenos e dos significados das ações cotidianas do indivíduo, desenvolvendo um vocabulário fonético e gestual na intenção de codificar os estados e emoções humanas por meio das expressões corporais. O autor acreditava que determinados gestos e ações corporais poderiam ter significados

universais capazes de expressar sentimentos de forma autêntica e pura. Para isso, Delsarte desenvolveu um dicionário onde associa gestos e entonações verbais a emoções precisas, com um vocabulário destinado a ajudar os atores a expressarem as emoções dos personagens de forma mais profunda do que simplesmente falar o texto decorado.

No entanto, isso gerou uma interpretação errônea sobre o estudo de Delsarte, pois pesquisadores passaram a acreditar que o autor visava uma linha de atuação naturalista. Por sua vez, a pesquisadora Randi (2012) afirma que o autor francês não se limitava apenas à reprodução de meros gestos do cotidiano. Ele estava em busca de gestos puros e não pretendia “transcrever qualquer gesto observado no cotidiano, mas escolher aquelas posições e aqueles movimentos do corpo que acreditava ser o sigilo da perfeita linguagem primordial” (RANDI, 2012, p. 338). Sua ideia era criar um vocábulo gestual e fonético que remetesse a uma linguagem original e pura, desprovida das distorções e maneirismos do cotidiano. Diante disso, o dicionário criado por Delsarte era para servir ao ator na elaboração da sequência de gestos e movimentos e das entonações vocais do personagem que seria interpretado, pois, no palco, deveria ser apresentado para o público uma *tranche de Éden* – **uma representação idealizada pura e perfeita de emoções** - e não *tranche de vie* - **que é uma representação da vida cotidiana, mais natural e comum**- conforme as regras do realismo (RANDI, 2012).

Em resumo, diante do exposto, a partitura corporal de Delsarte é uma abordagem que busca conectar emoção e movimento, permitindo uma representação mais intensa e significativa no teatro. Seu trabalho continua a influenciar práticas de atuação e expressão corporal até os dias de hoje. Porém, eu não estava interessado em buscar um significado para cada partitura/posição/matriz corporal que os atores encontrassem ou de encontrar formas gestuais puras e primordiais para dar um significado ideal para cada cena, muito menos na fonética e nas entonações específicas que correspondam a semântica dos textos a serem falados pelos atuantes. Embora esse estudo tenha me permitido ver as várias possibilidades que poderíamos alcançar ao dialogar com essa proposição. Meu interesse estava em jogar com as categorias propostas por Delsarte, com o estímulo do tambor (excêntrica, concêntrica, normal), e nas formas corporais que os corpos dos atores iriam criar com essa possibilidade. Ao tomar conhecimento de que o autor investigava partes específicas do corpo humano, percebi que poderíamos adotar o mesmo método na prática da nossa pesquisa. Diante disso, passei a trabalhar, pontualmente, partes do corpo com o exercício do tambor.

Iniciei pela cabeça. O corpo todo deveria permanecer normal, e apenas a cabeça iria reagir ao estímulo do som do tambor. A princípio, trabalhei com eles de maneira livre, sem acrescentar nenhuma categoria delstariana para as partituras que surgiriam com a cabeça. Nessa nova experimentação, observei que o elenco fazia um esforço grande para manter o restante do corpo na posição normal, e se concentrar apenas na parte que foi orientada a se mover. Uma batida do tambor, a cabeça fazia uma nova posição, e às vezes um braço, um ombro, o peito acabava por se mover junto; nesses momentos, eu alertava a importância de focar apenas na cabeça. Era como se o corpo todo quisesse pulsar junto. Eu dava breves intervalos entre uma batida e outra do tambor *tum...tum...tum...tum...tum...* Em outras ocasiões, eu mantinha a batida constante *tumtumtumtumtumtumtum*. E, às vezes, entre uma partitura e outra, eu dava intervalos maiores *tum tum tum*. O ritmo e a frequência, ao mesmo tempo que propunham possibilidades criadoras, também geravam um estado de alerta para mover-se de maneira quase espontânea.

Dependendo da posição que eles assumiam, acabavam me vendo caminhando entre eles com o tambor e a baqueta em mãos, e muitas vezes olhavam para baqueta, ou seja, pareciam estar mais atentos ao movimento da minha mão do que ao som do tambor. Em muitos momentos, eu fingia que ia bater no tambor com a baqueta e eles mudavam de partitura sem o som do tambor. Eu os provoquei a se atentarem ao que eles ouviam, não ao que viam!

Adiante, eu acrescentei as categorias de Delsarte, começando pela excêntrica, “voltada para o exterior”, que se afasta do centro do corpo, e aqui estou me referindo, anatomicamente, ao abdômen. A cada batida no tambor, criariam posições excêntricas com a cabeça, e assim segui com eles, por um médio período de tempo. Nessa etapa do exercício, pude perceber que os movimentos da cabeça estavam condicionados a musculatura e condições físicas do pescoço. Os atores se esforçaram em encontrar diferentes maneiras de criarem partituras excêntricas com a cabeça, mas muito me interessou a maneira como eles estavam perseguindo tais possibilidades.

Em seguida, partimos para a categoria concêntrica, “voltada para o interior”, que se aproxima do centro, e aqui estou me referindo anatomicamente ao abdômen. A cada batida no tambor, criariam posições concêntricas com a cabeça, e assim segui com eles, por um breve período de tempo, na tentativa de expressar formas concêntricas.

Trabalhar nessas três formas: livre – sem categorias -, depois com excêntricas e concêntricas, conduz o ator e atriz em uma investigação de esgotamentos de perspectivas. A forma livre permitiu que o elenco jogasse de maneira livre, deixando a batida do tambor

reverberar pela cabeça e criando novas partituras. Por sua vez, ao trazer as categorias de Delsarte, mantendo a mesma perspectiva do exercício, existia uma qualidade que tencionava a intenção; em cada batida do tambor, devia-se deixar “fluir” partituras físicas correspondentes à qualidade sugerida - excêntrica ou concêntrica.

Nos ensaios seguintes, fomos nos aprofundando nessa investigação, praticando o exercício do tambor com o corpo todo e trabalhando com as demais partes do corpo, mantendo a mesma linha: livre, depois com as categorias concêntrica, excêntrica e normal; este último, principalmente, quando trabalhamos partes específicas do corpo. Mas durante o nosso percurso com a partitura corporal, senti que o elenco estava inseguro em como iríamos tratar/processar/organizar esse material para a cena posteriormente. Eles queriam todas as respostas, queriam visualizar todo o ponto de chegada e os resultados de tudo.

Como artistas, docentes, pesquisadoras, diretoras e intérpretes temos perseguido muitas questões que atravessam nossa profissão, quando nos deparamos com a sala de ensaio e com os dançarinos e atores que anseiam encontrar respostas para as frequentes dúvidas que tecem a rede da preparação para a cena (TOURINHO; GALVÃO, 2016, p. 178, 179)

Isso me gerava uma certa angústia, uma vez que esse comportamento me dava a sensação de que eles queriam visualizar tudo como eu vislumbrava, já que eu estava na função de condutor/provocador. Contudo, nem eu sabia para onde estávamos indo, até aquele momento; estávamos todos em uma zona de risco, pois o caminho que estávamos percorrendo, embora parecesse comum, era completamente diferente. Mas é a partir desses riscos que novas possibilidades surgem, nos permitindo construir, enquanto artistas, nosso próprio trajeto criativo. O fato desse caminho se mostrar inusitado torna o processo ainda mais instigante e desafiador, um manancial de estímulos.

O novo laboratório de investigação de 2018 era muito diferente do de 2016, em inúmeros fatores. O elenco era bem menor, o novo processo de montagem era uma execução do FMC (Fundo Municipal de Cultura) e estávamos também investigando a mimesis corpórea. No entanto, diferente do processo de 2016, passamos a fotografar as partituras que fomos julgando importantes para revisitar e talvez, levar para a cena. Entrei em contato com o elenco, mas eles também não localizaram as fotografias e vídeos do processo de 2018. Entretanto, localizei um vídeo da versão apresentada, em [2018, do espetáculo *M\(eu\) Infinito*](#).



Imagem: Folder de divulgação do espetáculo M(eu) Infinito, 2018. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito no auditório do SESC, 2018. Fotógrafa Gabriela Borges. *Acervo pessoal.*

Logo após as apresentações, em novembro daquele ano, Iara, Jessica e Ingrid optaram por deixar o espetáculo. Após um hiato, nos organizamos para retomar o processo em 2019, participando de um novo edital do FMC, daquela vez não como montagem, mas como circulação de espetáculo. Para esse novo projeto, Tallita Barbosa e Juliete Lemes retornaram para o processo como atrizes. Rainan e Lilian Martins permaneceram no

processo, e nesta nova configuração eu entraria como ator e convidamos o bailarino D. R., para ser nosso preparador corporal. Fomos aprovados no final daquele ano.

Em outubro de 2019, retornamos para a sala de trabalho no Sesc, ávidos para recomeçar nossos trabalhos e para novas re-descobertas. Nosso primeiro encontro foi profundo e intenso, regado a memórias, já que duas atrizes que pertenceram ao primeiro processo em 2016 (Tallita e Juliete) estavam de volta. A presença destas duas atrizes trouxe à tona emoções e lembranças adormecidas e histórias daquele tempo passado que se fez presente naquele dia. Juntos, reavivamos lembranças, entrelaçando o passado e o presente, não apenas pelas palavras, também pelo corpo e o contato, e improvisação que o D. R. provocou neste dia. Uma energia criativa despertava em cada canto da sala, como se o tempo tivesse se dobrado diante de nós, para nos permitir um novo começo.



Fotografias: Tallita Barbosa (esquerda). Lilian Martins (direita). Fotógrafa, Samy Almeida, 2019. *Acervo pessoal.*



Fotografias: Rainan Pires (esquerda). Juliete Lemes (direita). Fotógrafa: Samy Almeida, 2019.
Acervo pessoal.



Fotografias: Elenco de 2019 em processo de trabalho. Fotógrafa Samy Almeida. *Acervo pessoal.*



Fotografias: Gabriel Cardoso (a esquerda). Parte do elenco em processo de trabalho (à direita).
Fotógrafa: Samy Almeida. *Acervo pessoal*.

Em 2020, a pandemia que parecia uma realidade distante, já que víamos nos jornais a calamidade que estava se instalando em países da Ásia e Europa, também passou a ser uma realidade no Brasil. Em outras palavras, tivemos que paralisar todo o processo. E assistimos impotentes teatros, casas de cultura, centros históricos, museus, e instituições privadas como SESC fecharem as portas com as determinações do Ministério da Saúde.

No entanto, não foi apenas o *M(eu) Infinito* que ficou paralisado; muitos outros projetos culturais e artísticos nos quais eu estava envolvido, também foram impactados. O elenco, que também participava de outras demandas artísticas, estava sofrendo paralisações em seus trabalhos, e sofreu com o impacto financeiro. Ficamos sabendo que muitos grupos, ao identificarem que a pandemia não passaria tão cedo, para não pararem por completo, passaram a ensaiar virtualmente para em seguida, se apresentarem também virtualmente. Naquela época, até cogitei essa possibilidade, mas tínhamos muito trabalho de logística para pensar em como iríamos nos relacionar e desenvolver as dinâmicas corporais necessárias para o nosso espetáculo. Conversei com o elenco e produção e chegamos à conclusão que o melhor a fazer seria aguardar a pandemia ‘passar’.

A ampliação em relação às restrições sanitárias aconteceu apenas com a flexibilização adotada por estados e municípios em julho de 2021, em função da

vacinação de boa parte da população brasileira iniciada em 18 de janeiro do mesmo ano, e da redução da letalidade do vírus:

Dados do LocalizaSUS, do Ministério da Saúde, apontam queda de 42% nos óbitos por Covid-19 no mês de julho, uma diminuição atribuída ao avanço da vacinação na população. Na ocasião, 96 milhões de brasileiros tinham recebido ao menos uma dose da vacina. (SANAR)

Próximo ao fim do mês de julho, nos reunimos com a produção de forma virtual e nos organizamos quanto a disponibilidade e agenda de todos para retomarmos ainda em agosto. E assim aconteceu, mas com significativas mudanças: Juliete e Tallita decidiram sair do processo, logo no início da retomada, o que requereu de nós uma importante reorganização. Eu não estava disposto a convidar ou realizar uma audição para novos atores e atrizes, então D. R., também integrou o elenco como ator, e fechamos o elenco em quatro pessoas. Essa decisão foi extremamente importante para mim e, conseqüentemente, para o processo, pois tínhamos prazos a cumprir e um projeto a finalizar. Mas confesso que um processo que se iniciou com 14 (catorze) atores no elenco, no processo seguinte ficarem 5 (cinco) e por fim, torna-se 4 (quatro), me deixou reflexivo, e me fiz a seguinte pergunta: “será que estou insistindo em um processo que já deveria ter encerrado?”. Talvez fosse o momento de repensar a continuidade do espetáculo e encerrar esta última etapa. Mas sobre isso, irei refletir no próximo texto.

| AGOSTO | | | | | | | NOVEMBRO | | | | | | |
|--------|-----|-----|---------------------|-----|-----|---------------|----------|-----------------------------|-----------|-------------|-----|-----|---------------|
| Dom | Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb | Dom | Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb |
| 1 | 2 | 3 | GOOGLE MEET 20H 4 | 5 | 6 | SESC 13H30 7 | | | | | | | |
| 8 | 19 | 10 | GOOGLE MEET 20H 11 | 12 | 13 | SESC 13H30 14 | | | FINADOS 2 | SESC 20H 3 | 4 | 5 | SESC 13H30 6 |
| 15 | 16 | 17 | GOOGLE MEET 20H 18 | 19 | 20 | SESC 13H30 21 | 7 | 8 | 9 | SESC 20H 10 | 11 | 12 | SESC 13H30 13 |
| 22 | 23 | 24 | GOOGLE MEET 20 H 25 | 26 | 27 | SESC 13H30 26 | 14 | PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA 15 | 16 | SESC 20H 17 | 18 | 19 | SESC 13H30 20 |
| 29 | 30 | 31 | | | | | 21 | 22 | 23 | SESC 20H 24 | 25 | 26 | SESC 13H30 27 |
| | | | | | | | 28 | 29 | 30 | | | | |

| OUTUBRO | | | | | | | SETEMBRO | | | | | | |
|-----------|-----|---------------------|----------------|-----|-----|------------------|----------|-----|---------------------------------|-------------------------------|-----|-----|------------------|
| Dom | Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb | Dom | Seg | Ter | Qua | Qui | Sex | Sáb |
| | | | | | 1 | 2 | | | | SESC 20H 1 | 2 | 3 | SESC 13H30-14 |
| 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | SESC 13H30-14 | 5 | 6 | INDEPENDÊNCIA DO BRASIL 7 | SESC 20H 8 | 9 | 10 | SESC 13H30-14 |
| 10 | 11 | NOSSA SENHORA 12 | SESC 20H 13 | 14 | 15 | SESC 13H30-14 | 12 | 13 | | SESC 20H a confirmar 15 | 16 | 17 | SESC 13H30-14 |
| 17 | 18 | 19 | SESC 20H 13 | 21 | 22 | SESC 13H30-14 | 19 | 20 | 21 | SESC 20H a confirmar 22 | 23 | 24 | SESC 13H30-14 |
| 24 /31 | 25 | 26 | SESC 20H 13 | 28 | 29 | SESC 13H30-14 | 26 | 27 | 28 | SESC 20H a confirmar 29 | 30 | | |

Imagem: Agenda de ensaios elaborados por nós em 2021 *Acervo pessoal*.

Essa organização, para iniciarmos o **processo de 2021**, nos permitiu prever ensaios ao longo de quatro meses, já agendando ensaios extras. Só não tínhamos definido as datas de apresentações, ainda, pois tínhamos insegurança quanto à pandemia. Pensávamos que a qualquer momento, tudo poderia piorar novamente. Essa forma de organização nos permitiu ver o planejamento como um todo, mas também flexível às necessidades com possibilidade de prever e responder a imprevistos. Afinal, estávamos diante um cenário volátil, pois a qualquer momento poderiam ser decretadas novas restrições sanitárias, o que evidenciava o contexto crítico para a cena artística.

Diante disso, também optamos por retomarmos o trabalho devagar. Como acordamos em ensaiar duas vezes por semana, um desses encontros seria virtualmente, principalmente para estudarmos o Cardápio Dramatúrgico e escolhermos com calma os trechos que iríamos levar para os nossos solos.

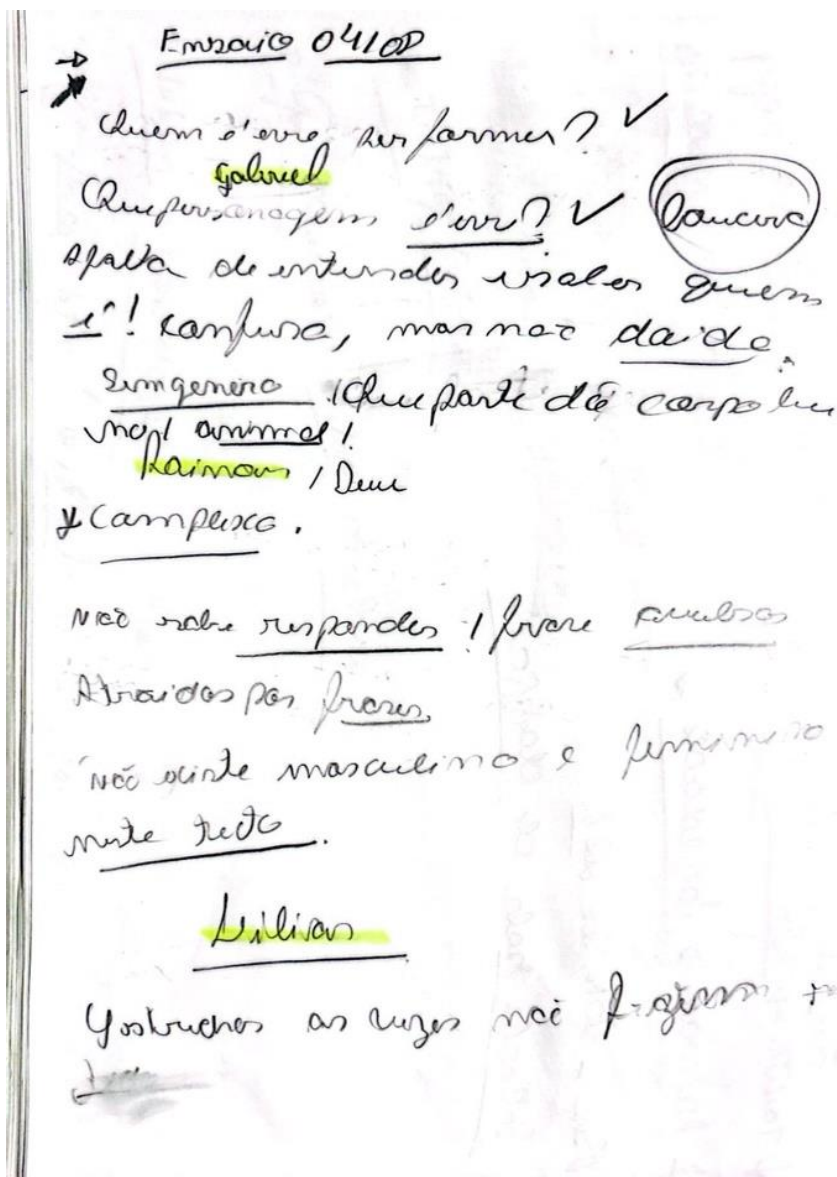
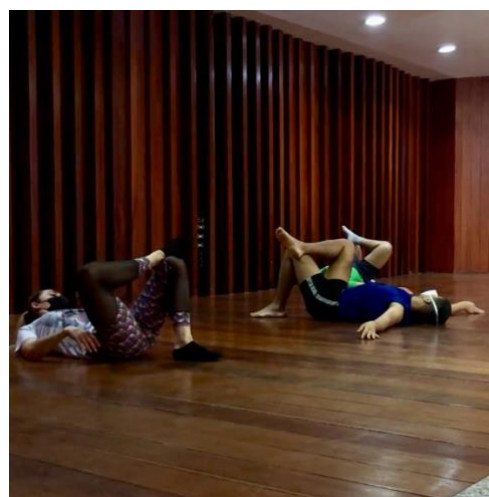


Imagem: Caderno de anotações, M(eu) Infinito, 2021. *Acervo Pessoal*.

Nesta nova etapa do processo, precisaríamos realizar a (re)montagem em pouco mais de quatro meses, quando os processos anteriores nos tomaram quase um ano. Relatei a D. R. — nosso preparador corporal, com ampla experiência em dança contemporânea — que uma de nossas dificuldades sempre esteve nas partituras que criávamos no plano baixo (solo) e que, ao selecioná-las para integrar a outras, enfrentávamos dificuldade em criar conexões fluidas entre uma partitura que partia do chão e outra situada nos planos médio ou alto. Disse-lhe também que nossos corpos eram muito desengonçados e, por vezes, sem equilíbrio. Diante disso, ele trouxe inúmeras sequências de alongamentos, e exercícios corporais com o enfoque no corpo no chão, nas possibilidades de apoio e dos

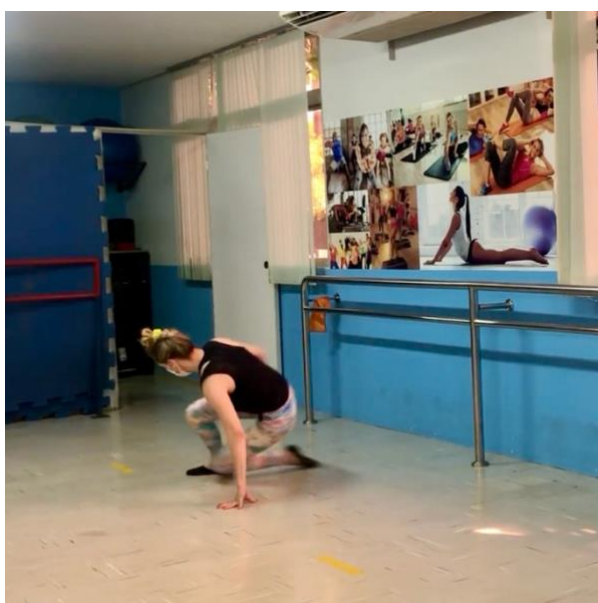
deslizamentos, que segundo ele, eram elementos importantes para desenvolver a consciência corporal e a musculatura necessária para o nosso objetivo.



Fotografias: Alongamento, processo de 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografias: O corpo, chão e apoios, processo de 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografias: Sequência de deslizamentos, processo de 2021. *Acervo pessoal.*

Esta parte do processo foi uma das mais desafiadoras para esta nova etapa, pois somado ao tempo da pandemia, já estávamos há um ano e meio parados. Em nossos encontros antes de partirmos diretamente para os exercícios do tambor e mimesis corpórea, tão conhecidos por alguns do elenco, partimos primeiramente para atividades de percepção e estímulos do corpo. D. R., elaborou dinâmicas de contato e improvisação em dança, o que nos permitiu explorar nossa sensibilidade ao interagir com os outros.

Essas atividades não só estimularam a conexão entre nós, mas também nos ajudaram a compreender melhor nossas limitações físicas.

Passar por esse momento foi, sem dúvida, um desafio significativo para nós nessa jornada. O isolamento causado pelo covid-19 nos afastou das interações humanas e do contato físico, o que intensificou a sensação de distância e desconexão. Após um período considerável de inatividade, retornar aos encontros presenciais foi como dar os primeiros passos novamente em um caminho que aparentemente foi interrompido repentinamente.

As atividades propostas por D. R., revelaram-se essenciais para quebrar as barreiras impostas pela inércia. Através da improvisação corporal, conseguimos nos reconectar com nosso eu sensível e com os eus dos outros, isso nos permitiu criar um espaço seguro para expor e explorar a vulnerabilidade. Assim que nos entregamos a esta prática, trouxemos à tona a escuta sensível do próprio corpo e também as vozes e os sentimentos dos parceiros. Essa troca foi profundamente valiosa, pois nos sentimos desafiados e, ao mesmo tempo, fortalecidos.



Fotografias: (esquerda para direita) Gabriel, Lilian e Rainan, processo de 2021. Exercício contato e improvisação, partindo da condução dos pés.

Outro fator importante nessa retomada foi nos depararmos com as nossas limitações físicas, e através dos exercícios propostos, fomos convocados a despertar a musculatura, as vértebras, as articulações, respiração, olhar, sentir, reavivar um corpo que se manteve isolado de suas potências. O trabalho corporal com o D. R., foi ativando nossas articulações e tónus musculares gradualmente, e nos ensaios que se seguiram, fomos percebendo o corpo mais preparado para a nossa investigação com as partituras e mimesis corpórea.

Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários (BROOK, 2010, p.18).

Iniciamos a retomada com a partitura corporal em setembro; no início foi um pouco complicado, não pelo condicionamento físico, mas pela proposta do próprio exercício do tambor, que requer dos corpos dos participantes uma escuta atenta e ágil. Eu participando como ator nesta prática, pude perceber o quanto é complexo essa proposta do exercício do tambor. O intuito é estimular o corpo a reagir e criar formas corporais bem diferentes a cada batida do tambor.

A cada batida eu reagia criando uma partitura diferente, mas observei que muitas vezes meu corpo respondia de forma igual a cada batida, ou seja, eu não criava uma partitura totalmente diferente da anterior, eu mudava uma parte do corpo (exemplo, com a batida do tambor, eu mudei apenas o braço) mas a matriz corporal se mantinha a mesma. Isso me trouxe a reflexão de que, embora o exercício do tambor instigue o atuante a criar sempre posições/partituras novas, muitas vezes a nossa resposta motora se mantinha semelhante. Passei a observar que com o tempo, o nosso corpo vai encontrando maneiras confortáveis de responder ao som (*tum*), o que me levou a pensar que sim, pode haver uma automatização nos padrões de movimento, mas também pode ser interpretada com uma manifestação física do pensamento do ator/atriz de que as possibilidades criativas se esgotaram, o que não é verdade.

Para tentar sair dessa repetição involuntária, optei por trabalhar as partes específicas do corpo com o exercício do tambor: a cabeça trabalhando de maneira livre, e posteriormente com as categorias excêntrica e concêntrica. Ombro trabalhando de maneira livre e posteriormente com as categorias excêntrica e concêntrica. Braços (um de cada vez e depois os dois) trabalhando de maneira livre e posteriormente com as

categorias excêntrica e concêntrica. Coluna trabalhando de maneira livre e posteriormente com as categorias excêntrica e concêntrica. Quadril trabalhando de maneira livre e posteriormente com as categorias excêntrica e concêntrica. Pernas (uma de cada vez e depois as duas) trabalhando de maneira livre e posteriormente com as categorias excêntrica e concêntrica.

Experimentar essa abordagem em partes específicas do corpo com o tambor, se mostrou uma estratégia técnica eficiente na desconstrução desses padrões repetitivos nas partituras. Focar de forma isolada em cada segmento do corpo, me permitiu desenvolver uma maior consciência física, o que me facilitou ter uma melhor identificação das zonas de repetição e assim, com a intensa e exaustiva experimentação, ultrapassar tal limitação. Outro ponto igualmente importante foi a divisão do trabalho nas categorias excêntrica e concêntrica, o que permitia uma compreensão mais profunda dos princípios de movimento, ao explorar dinâmicas diferentes, o que possibilitou ampliar o meu vocabulário corporal.

Em seguida, voltamos a trabalhar o corpo todo, admito que notei um salto qualitativo surpreendente; a batida do tambor não reverberava apenas em uma parte e sim no corpo. A cada batida, o meu corpo todo se modificava por completo, criando partituras com todos os membros do meu corpo, e ao mesmo tempo que explorava diferentes planos: baixo – deitado ou uma parte considerável do corpo no chão, médio - o corpo com joelhos semiflexionados - e alto – o corpo em sua altura normal ou nas pontas dos pés.

Essa insistência com o exercício do tambor, na perseguição de novas proposições físicas, se revelou eficiente a partir da exaustão física, foi somente após o corpo ter atingido todos os seus limites que partituras completamente diferentes passaram a emergir em nossos corpos. Saliento que não sou um defensor dessa forma exaustiva de trabalho, no entanto, a determinação em propor uma ruptura com as repetições automáticas ou até involuntárias das mesmas partituras se mostrou estritamente necessária.

Nesse processo investigativo, tivemos o cuidado para registrar e armazenar as partituras selecionadas, fotografamos várias delas. Essa seleção se deu de duas formas; a primeira através do olhar do provocador (eu) ou de alguém do elenco - quando eu estava explorando as partituras na condição de ator - no processo de 2021, experimentamos todos do elenco na condição de provocadores. Aquele que conduzia o exercício, com o tambor em mãos, à medida que observava novas partituras dos integrantes surgirem, e quando identificava que algumas delas eram completamente desafiadoras e diferentes das anteriores, ele ou ela, as fotografavam. As vezes só de um ou dois atuantes e as vezes de

todos. Ora dentro do exercício, ora de fora na condição de provocador. Para essa seleção acontecer, o provocador devia estar atento na maneira como conduzia a prática e nas partituras que emergiram dos corpos dos atadores, e agir ativamente como um curador das partituras. Para fazer essa seleção, o provocador deve conduzi-los ao esgotamento, até que imagens corporais surjam provocando-o de volta, e assim, possa registrar para o ator ou atriz correspondente. “É exatamente como na fecundação: diversas ações são executadas, por várias vezes, ininterruptamente, mas somente uma é fecundada” (HIRSON, 2006, p. 44). E a segunda forma de seleção das partituras, seria posterior, quando o ator e atriz iriam escolher suas partituras a partir daquelas que já foram registradas durante sua execução no exercício.

O nosso foco inicial estava totalmente voltado no levantamento de material, o que para nós foi uma etapa essencial, pois nos permitiria em breve revisitar esses materiais. A estratégia a princípio era criar sem uma rígida preocupação do que o corpo iria lembrar ou não, já que estávamos constantemente sendo estimulados a criar, não iríamos lembrar de tudo, então essa coleta de material é uma abordagem que nos permitiria a posteriori uma ampla investigação de partituras antes de nos comprometermos com escolhas definitivas. Após esse processo de coleta, iríamos realizar uma decupagem cuidadosa, onde selecionaríamos as partituras que iriam compor nossa versão final. Este estágio inicial para o processo de 2021 se mostrou de vital importância para pesquisa e construção sólida para o novo espetáculo.



Fotografia: Partitura criado pelo atuante Gabriel Cardoso, com o exercício do tambor. Processo 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Gabriel Cardoso em cena com a partitura em movimento, M(eu) Infinito 2021. Fotógrafa Gabriela Borges. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Partitura criada por Rainan Pires com o exercício do tambor. Processo 2020. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Rainan Pires em cena com a partitura em movimento, M(eu) Infinito 2021. Fotógrafa Gabriela Borges. *Acervo pessoal*



Fotografia: Partitura criada por Lilian Martins com o exercício do tambor. Processo 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Lilian Martins em cena com a partitura em movimento, M(eu) Infinito 2021. *Acervo pessoal.*

4.2 - DESCOBRINDO O NOSSO CAMINHO NA MÍMESIS CORPÓREA

Se a partitura corporal foi um caminho que trilhamos a partir da nossa própria experiência, dialogando direta e indiretamente com os conceitos delbartianos, a mimesis corpórea nos permitiu descobrir uma via muito diferente daquela que vínhamos experimentando com o tambor. Esse novo percurso teve início, a princípio, de maneira solitária. Foi quando, ao realizar o curso com Raquel Scotti Hirson, no Lume⁴⁴, em 2017, encontrei muitas respostas e, ao mesmo tempo, inúmeras perguntas. A principal delas era: como seria desenvolver tais práticas da mimesis corpórea com os atores do espetáculo?

Antes de relatar essa experiência, cabe uma breve contextualização do que vem a ser a mimesis corpórea. Para essa contextualização, utilizo o livro em *A Arte de Ator: da técnica à representação*, do ator e pesquisador Luís Otávio Burnier, que reflete sobre os primórdios de sua pesquisa com essa técnica e, ao fazê-lo, aborda o conceito de imitação no contexto do ato de atuar. Para ele, a imitação é uma habilidade primitiva e natural dos seres humanos, sobretudo na infância. No entanto, ao tentar imitar alguém, o ator não apenas copia o que vê, mas também expressa o que sentiu ao observar. Essa imitação é, portanto, atravessada por emoções e percepções pessoais — nem sempre trabalhadas tecnicamente — e exige um tipo de observação atenta que, muitas vezes, se perde com o tempo (BURNIER, 2009)

Burnier (2009) observa que a falta de um treinamento específico em observação faz com que o ator deixe de aproveitar plenamente suas capacidades perceptivas. Quando criança, é possível observar o todo e os detalhes simultaneamente, mas, com o tempo, essa habilidade tende a se fragmentar. Por isso, o autor enfatiza a necessidade de um treinamento que prepare o ator e, conseqüentemente, a obra. Quando um espetáculo está sendo preparado, geralmente o foco é apenas na encenação e os princípios do treinamento corporal acabam sendo deixados de lado. No entanto, se os atores/atuantes já possuem um corpo treinado, podem aproveitar as técnicas que aprenderam e consolidaram. É essa base sólida que realmente sustenta os ensaios.

É nesse intervalo entre o treinamento e os ensaios que Burnier (2009) situa o trabalho com a mimesis corpórea, entendendo-o como uma preparação avançada, como uma ante-sala entre esses dois momentos. Embora não seja mais propriamente treinamento — uma vez que trabalha a imitação de ações realizadas por outrem — também não deixa de sê-lo, já que está diretamente ligado à elaboração e ao

⁴⁴ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP

aprimoramento das ações físicas. Nesse contexto, o ator é desafiado a desenvolver uma observação precisa, capaz de captar intenções, energias e ritmos contidos nas ações físicas e vocais observadas. Não se trata de copiar superficialmente, mas de acessar, com profundidade, os elementos essenciais que constituem a corporeidade do outro (BURNIER, 2009). Embora esse trabalho esteja mais próximo da representação, ainda exige que o ator esteja conectado consigo mesmo, em um estado de escuta e autoconhecimento similar ao do treino.

Esse método ganhou forma no processo de montagem do espetáculo *Wolzen*⁴⁵ em 1989, quando Burnier estava se aprofundando nos procedimentos da mimesis corpórea. Contudo, ele já havia explorado caminhos similares anteriormente, como na peça *Macário* (1985), de Juan Rulfo, e posteriormente na criação coletiva *Taucoauaa panhé mondo pé* (1993). Mas é em *Wolzen*, que a técnica foi experienciada e investigada com maior precisão, permitindo o início da construção de um método técnico baseado na imitação.

Nesse processo, as atrizes Luciene Pascolat e Valeria de Seta propuseram uma nova abordagem para a “Valsa nº 6”, de Nelson Rodrigues, transformando o monólogo de Sônia em um diálogo entre suas duas fases — a juventude e a maturidade. O foco não era mais a “morte de Sônia”, mas sua esquizofrenia, simbolizada pela dualidade entre a menina que ainda é e a mulher que já se tornou, revelada pela chegada da menstruação. A esquizofrenia da personagem e o “fantasma da menstruação” exigiam um tratamento cênico particular.

Para isso, de acordo com o Burnier (2009), as atrizes passaram a visitar clínicas de repouso com o intuito de observar pacientes psiquiátricos, buscando captar com exatidão suas ações físicas e vocais. Não se tratava de reproduzir estereótipos ou impressões subjetivas, mas de uma imitação rigorosa das condutas corporais e expressivas observadas. Burnier enfatiza que o interesse estava na precisão dessas ações, na forma como os pacientes realmente se moviam, falavam, reagiam com seus corpos — ou seja, em suas corporeidades.

A corporeidade, segundo Burnier (2009), refere-se ao uso específico e individual do corpo: como ele se move, como interage com o espaço e com o tempo, com qual dinâmica e qual ritmo. Esse conceito antecede a ideia de fisicidade⁴⁶, pois está relacionado

⁴⁵ Espetáculo baseado na Valsa No.6 de Nelson Rodrigues – que iria estrear no ano seguinte (1990) com o nome de *Wolzen*.

⁴⁶ A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação (BURNIER, 2009, p. 184, 185).

à forma como o corpo articula informações internas e externas. Por exemplo, uma mesma ação realizada por um corpo obeso ou esbelto terá qualidades distintas. Essa diferenciação revela que a corporeidade é a resultante física de um processo de dinamização energética, que se manifesta em tensão, impulso, ritmo, intenção, e também em qualidades vocais como timbre, entonação e musicalidade.

É nesse contexto que a mimesis corpórea do Lume propõe procedimentos organizados em três fases principais: observação, codificação e teatralização.

1) *Observação*: [...] O ator observa uma pessoa e tenta, em seguida, imitar sua corporeidade, ou detalhes de sua corporeidade, com o próprio corpo. Estabelece-se, conforme o caso, uma dinâmica entre observação-imitação-observação-imitação..., permite ao ator conferir, à medida que tenta imitar, uma série de detalhes das ações físicas da pessoa observada. [...]

2) *Codificação*: uma vez transferidas para o corpo do ator as ações observadas, inicia-se um processo de memorização e codificação dessas ações. A memorização não deve, no entanto, ser mecânica. Ela deve decorrer da busca de um melhor aperfeiçoamento da imitação: a busca de se lembrar de detalhes ainda mais precisos.[...]

3) *Teatralização*: uma vez imitadas, codificadas memorizadas, as ações passarão por um processo de *teatralização*. Elas são retiradas do contexto que as originou, transformando-se, como vimos, em *materiais* ou *objetos* de trabalho [...] A teatralização é precisamente o momento no qual operamos a transferência das ações observadas de seu contexto e dimensão naturais e originários para o 'teatral' [...] A *teatralização* é também a dilatação dessa ação, ou de partes dela. (BURNIER, 2009, p. 186)

No espetáculo *Wolzen*, essas fases foram aplicadas de forma intensa. As atrizes trabalharam com imagens fotográficas, investigando aspectos como o modo de sustentação do peso corporal, organização da coluna, tensões musculares e padrão respiratório, além das características vocais. O objetivo não era apenas reproduzir a imagem, mas dialogar com ela a partir do corpo, deixando que os traços observados friccionassem com as tensões internas do intérprete, promovendo uma ressignificação da imagem pela fisicalidade da atriz.

Para evitar que esse processo se tornasse uma simples pose congelada, foram criados dois caminhos. No primeiro, considerava-se a imagem como um recorte de um fluxo temporal maior, explorando os momentos que a antecedem e sucedem. No segundo, compunham-se sequências de imagens, que as atrizes percorriam corporalmente, variando ritmos e identificando o “coração do movimento”, ou seja, o impulso energético central que dá vida à ação. Esse trabalho de contenção e explosão do gesto conferia intencionalidade ao movimento, ampliando a expressividade da cena.

A transição das imagens para ações cênicas exigiu a introdução do conceito de ligamens, fundamentais para a continuidade entre materiais performativos distintos — sejam eles ações físicas, vocais ou imagens corporificadas. Esses ligamentos garantem fluidez e organicidade à composição cênica, evitando rupturas artificiais. Funcionam como a “linha das ações físicas” de Stanislavski, sustentando a atuação com coerência e intenção.

1) Ligamens do tipo simples: são ligamens cuja passagem de uma ação para outra se opera sem a introdução de elemento novo, modificação ou adaptação. Eles trabalham principalmente questões relativas ao tempo:

- Seco: é uma ligação do tipo simples. No ligâmen seco, o coração da primeira ação é distinto do da segunda. Embora distintos, a passagem é feita de maneira delicada.
- Direto: o coração das ações a serem ligadas é distinto, mas o da primeira equivale, ao momento é do élan da segunda. A passagem é, portanto, direta.
- Coincidente: duas ações de corações coincidentes. A passagem é quase imperceptível. A primeira ação parece continuar na segunda, mesmo se elas forem de origem completamente diversa.
- Melting - a passagem do final de uma ação para o início de outra se opera como se a primeira se "derretesse" até chegar na outra. A primeira ação é feita até o término, derrete da figura final até a figura de início da próxima ação, que então será feita até o término.

2) Ligamens do tipo composto: são ligamens que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas.

- Brusco ou súbito: o coração das ações é distinto, mas a ligação é forte. Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este ligâmen e o seco é o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte segundo a necessidade.
- Gongos: acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na ação seguinte. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação e, durante o eco desse impulso, entra-se na ação seguinte. Este ligâmen trabalha com impulso e dinamismo.
- Fragmentado: a ligação é fragmentada em partes: primeiro uma parte do corpo entra na nova ação, depois o restante. As dinâmicas não necessariamente são coincidentes. Exemplo: a primeira ação termina numa determinada posição de frente para os espectadores, primeiramente a cabeça, com dinâmica seca; entra na ação seguinte que é de perfil para os espectadores, e depois, o restante do corpo paulatinamente se ajusta até chegar à posição da segunda ação. Pode-se acrescentar uma pausa entre a ligação da cabeça e a do restante do corpo.
- Respiração: é por meio de uma expiração ou inspiração de possíveis tipos diferentes que se opera a ligação. Exemplo: ao término da primeira ação, o ator realiza uma inspiração rápida, espasmódica, que o leva à segunda ação. Outro exemplo é uma expiração lenta, como um suspiro que opera a ligação.

3) Ligamens do tipo complexo: são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes são ligações entre sequências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de “ação-ligâmen”. Neste caso, teremos um ligâmen que vai operar a ligação da primeira sequência à ação-ligâmen, a própria ação-ligâmen adaptada ou não, e outro ligâmen para operar a ligação desta com a segunda sequência. Nos ligamens do tipo complexo, podem acontecer diversas adaptações: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar partes da ação-ligâmen, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a ação-ligâmen, entre outras transformações possíveis (BURNIER, 2009, p. 194,195)

É nesse entrelaçamento entre técnica, escuta e criação que a dramaturgia corporal se estrutura. Com os ligamens, imagens estáticas ganham vida, e o vocabulário corporal

do atuante se expande. A partir dessas práticas, torna-se necessário repensar o termo “imitação” dentro da pesquisa do Lume. Embora Burnier utilize esse termo com frequência, ele próprio reconhece que a imitação, nesse contexto, não é mera cópia. Trata-se de uma recriação precisa e profunda da corporeidade observada, uma busca pela essência do corpo, seus ritmos, sua respiração e sua presença.

Por essa razão, Ferracini (2006) observa que o grupo, depois de anos se aprofundando de pesquisa, evita o uso do termo “imitação” como conceito central, preferindo a expressão “mímesis corpórea”, compreendida como a busca por “equivalências orgânicas de observações cotidianas”. Essa abordagem prioriza a assimilação das dinâmicas internas do corpo observado, permitindo ao ator acessar camadas mais profundas de presença cênica. A mímesis corpórea, portanto, não é um fim, mas um meio: um processo de escavação do gesto e de resignificação do cotidiano, capaz de transformar a banalidade em material poético para a cena.

Após esta breve contextualização, relatarei minha experiência com a mímesis corpórea e como ela afetou/modificou/(des)estruturou o nosso processo.

Quando conheci os procedimentos da mímesis corpórea (em 2017), confesso que foi um misto de emoções, afinal, eu estava tendo a oportunidade de conhecer um dos grupos teatrais mais consolidados do Brasil. O meu temor era estar diante de outros profissionais do país, artistas com uma vasta experiência e importantes na cena em seus respectivos estados, e alguns que já gozavam, pelo que constatei, de um certo reconhecimento nacional. Naquele contexto, eu era o Gabriel Cardoso, me via apenas como um ator do interior de Goiás, sem muita expressividade no meu estado de origem. Acredito que eu estava analisando aquela oportunidade por uma ótica da vaidade e da comparação, com uma régua que eu mesmo coloquei. Eu não estava entendendo a grandeza das possibilidades daquele intercâmbio com o Lume e da potente multiplicidade dos artistas que seriam meus colegas naquela oficina com a Raquel.

Mas, outro fator que me impressionou, foi a oficina em si e a dinâmica conduzida pela Raquel, pois ela tinha uma forma muito rigorosa na condução, com a qual me identifiquei, uma vez que me passou muita segurança e seriedade no que iríamos... no que eu iria descobrir naquele per(curso). Foi um misto de sensações, entre temores, inseguranças minhas e na segurança e imensa generosidade da Raquel, que me encantou. Mas, no decorrer da oficina, houve momentos em que eu tive ódios monumentais dela, principalmente quando estávamos em um grande fluxo de exercícios corporais, ela falava: - “sustenta”. Em uma das vezes em que ela pediu para sustentar, naquele momento exato,

eu estava com uma perna levantada e apenas com um pé no chão. UM PÉ NO CHÃO! E assim eu permanecia sustentando aquele inferno de posição (juro que eu tive a impressão de ter outros momentos como estes, que duraram, na minha percepção, de três a cinco minutos).

Um universo de possibilidades se abriu diante de meus olhos, ouvidos, corpo, membros, ao vivenciar os procedimentos da mimesis. Mas dentre tudo, a relação proposta com as fotografias, foi a praxe que mais me provocou. Foi a partir desse segmento da mimesis que mais dialogamos em nosso laboratório de investigação cênica. No **processo de 2018**, quando retomamos com os ensaios, com um elenco bem menor do que fora dois anos atrás, em nosso primeiro ensaio eu contei a eles da minha experiência com a oficina no Lume e da experiência incrível que havia sido, e que, em paralelo às nossas experimentações com a partitura corporal, poderíamos também pesquisar a mimesis corpórea e perceber/identificar as fricções e reverberações que ambas provocariam em nossos corpos.

Em nosso primeiro ensaio, permanecemos quase todo o horário conversando, e pude lhes explicar as minhas inquietações quanto ao processo passado e as necessidades de investigar as lacunas que eu havia percebido. Eu decidi conduzir um trabalho à semelhança do que eu havia vivenciado com a Raquel, portanto, antes de finalizar, pedi para que trouxessem em nosso próximo ensaio, fotografias de pessoas, animais, paisagens, imagens abstratas, obras de arte. Eu solicitei dez imagens.

No encontro seguinte, lá estávamos nós, alongando, aquecendo o corpo e experimentando exercícios corporais preparados pela Jessica Lins. Trabalhamos o exercício do tambor até chegarmos ao momento de trabalharmos as fotografias. Como estávamos na sala de dança do Sesc, não tínhamos paredes o suficiente para as nossas fotos, então colocamos no espelho também. Esse momento de expor as fotografias nas paredes/espelho é particularmente para mim muito ritualístico, pois evoca uma sensação singular com as memórias representadas das imagens, os motivos que nos levaram a escolher aquelas imagens, a forma como dispusemos cada uma delas e principalmente como interagimos com elas nesse momento.

Eu estava muito ansioso para esse momento de seguir os passos da proposta de Raquel. Ansioso para ver como eles iriam reagir a essa investigação. Procurei manter a calma. Imagens dispostas nas paredes e espelho; pedi para caminharem pelo espaço tranquilamente, com atenção no próprio jeito de caminhar e com o olhar relaxado e ao mesmo tempo atento. Também percebi que eles estavam ansiosos, com as provocações

que eu traria, e orientei que percebessem os pontos de tensão nos próprios corpos e principalmente a respiração. Passado um breve tempo, notei que o caminhar deles estava mais tranquilo e seus corpos mais soltos. Eu também fui me acalmando e entrando no ritmo proposto pela minha provocação e pela forma como eles foram respondendo.

Em seguida, solicitei que observassem o outro, mas um olhar verdadeiro, não com aquele olhar habitual que temos, em que estamos olhando para alguém ou alguma coisa, mas nossa mente está longe, dispersa; que eu chamo de olhar fugidio, ou falso. Pedi para que olhassem os pontos de tensão dos colegas, mas que não andassem atrás de alguém, esse olhar pode ser de longe – cada ator/atriz em um ponto diferente da sala – pode ser próximo, e não somente uma pessoa. É curioso como o nosso corpo se modifica quando sabemos que alguém nos observa, mas igualmente curioso é como o corpo, a respiração e os pontos de tensão vão se acostumando e descansando diante da observação do outro.

Continuei conduzindo a prática da observação, dessa vez olhando para a sala de trabalho onde nos encontrávamos, depois para fora, olhando através das janelas e da porta – que emolduram imagens/paisagens vivas -, em seguida trazendo olhar de volta para sala, para o outro e por fim, para eles mesmos novamente. Em cada parte dessa provocação, salientei a importância das pausas, da calma, de sentir com o corpo, escutar o silêncio o barulho da água da piscina, em todo instante sentíamos a brisa do vento que soprava pelas janelas e porta - gritos das pessoas que estavam na piscina do SESC, os sons do carro na rua, o barulho dos passos e das vozes dos funcionários do SESC que passavam próximo a janela da sala de dança.

Parados, ainda olhando pelas janelas e pela porta, pedi para olharem o que estava lá fora, um outro cômodo do SESC – salão de eventos -, árvores, motos estacionadas, e um pouco mais distante, prédios enormes que se erguiam ao redor e ainda mais longe, o céu. Orientei para que sustentassem o olhar em algo específico, e que mantivessem o olhar fixo por um tempo. Adiante, eu os orientei ao observarem para além.... aliás, a perfurarem os limites e olharem através, indaguei o que tinha além “daquilo” que eles conseguiam observar. E cada vez mais, eu os incentivava a olharem para mais longe... tão... tão... tão... longe, a ponto de transformar a forma como eles observavam, transformando esse olhar, em um olhar da imaginação. Um olhar do sonho! Enquanto escrevo essa memória, me recordo de uma música de Lenine - [“É o Que Me Interessa”](#). Quase não usamos músicas nessas provocações, mas de súbito, essa memória me trouxe uma sonoridade.

Pedi para que se dirigissem às imagens expostas nas paredes e no espelho. “Escolham uma imagem, que tenha uma pessoa”, eu disse a eles. “Agora, observe bem essa fotografia, cada detalhe que a imagem te mostra”. Isso me fez recordar o breve período em que estive no curso de mimesis corpórea, onde Raquel nos dizia para sermos meticolosos na observação das imagens. Eu compreendo esse zelo em observar a imagem com delicada atenção aos detalhes, como um exercício do olhar para o atuante. Assim, é nos olhos do atuante que a fotografia começa a ganhar vida, para que em seguida, o corpo todo se envolva na observação ao corporificá-la.

Antes de tudo, salientei para que não recriassem a imagem espelhada, exemplo: se é o braço esquerdo que está em uma posição, é o braço esquerdo do atuante que irá reproduzir a imagem e não o direito. Se a cabeça na fotografia está inclinada para o lado direito, a cabeça do atuante deve ir exatamente para o lado direito e não espelhada.

Depois de um tempo, pedi para que andassem pela sala, atentos ao próprio corpo, e observando uns aos outros e a sala de trabalho. E quando eu dissesse imagem, eles iriam parar e construir a fotografia no corpo, imediatamente, e assim permanecer no lugar, “sustentando” aquela posição, percebendo seus tónus musculares, as articulações que a recriação da imagem exigia do corpo do atuante. Depois voltariam a andar. Se olhando, percebendo o próprio corpo. E quando eu dissesse “imagem” novamente, eles lentamente iriam construir a fotografia no corpo.... bem lentamente, até construírem-nas no corpo completamente e permanecerem estáticos. No entanto, antes de voltarem a caminhar novamente, eles iriam dissolver a imagem no corpo. Bem lentamente, até cada um no seu tempo, voltar a caminhar pela sala.

Tudo estava fluindo bem! Mas quando eu os orientei que fizessem a imagem novamente, e “dançassem a imagem”, desse momento em diante as dificuldades se apresentaram. O elenco teve muita resistência em dançar a fotografia, mas não era uma resistência proposital, mas a resistência da proposição estática da fotografia: como se dança uma coisa imóvel? Hoje, percebo que talvez eu tenha sido precipitado. Antes de dançarem, eu poderia ter solicitado que caminhassem com a imagem, descobrindo as articulações e os movimentos que surgiriam do caminhar. Mas ali estavam eles, tentando vencer a estática da imagem, propondo movimentos que não desmanchassem a mimesis fotográfica. Elaborei outra provocação! “Quais movimentos podem surgir a partir dessa imagem. Quais ações podem se desdobrar a partir dessa posição fotográfica?”. Essas indagações desencadearam muitas outras ações físicas, observei que alguns criaram uma

certa continuidade da imagem, enquanto outros desenvolveram ações opostas à continuidade da foto.

A forma estática foi vencida. Imagens dançantes vibravam nos corpos dos atores e atrizes, descobrindo a partir delas, inúmeras qualidades de movimentos. Eu salientei a eles que nesse percurso com dança da imagem, ora ou outra, passassem pela imagem tal qual ela havia sido criada, de forma estática, porém breve. Durante essa dinâmica, lhes dei tempo para se sentirem livres em suas pesquisas, até que comecei a jogar novas provocações: dançar a imagem lentamente depois rapidamente, pausas, retomar a dança por uma parte da fotografia, dançar a imagem de maneira pequena, depois grande. Muitas provocações foram possíveis, e cada uma delas possibilitou ao atuante imprimir novas qualidades na imagem e nos movimentos que nasciam dela.

Nos ensaios seguintes, íamos ampliando nosso repertório de mimesis e experimentação com as demais fotografias, e nas qualidades poéticas e estéticas que os corpos dos atuantes adquiriam com elas. Explorar a mimesis nos permitiu também experimentar os textos do espetáculo. Em vários momentos os fragmentos dos textos eram balbuciados pelo elenco durante a dança das imagens, ou quando cada um deles estava mergulhado explorando o repertório que haviam criado com as fotografias (mimesis), eu lia seus textos para cada um deles individualmente. Isso gerou outras camadas na execução das imagens, novas possibilidades de ligações entre uma imagem e outra.

Motivado pela experiência com a mimesis, eu os provoquei a trazerem objetos que para eles tivessem um significado, para dançarem junto com as imagens que já estavam no repertório de cada um(a). Fiquei temeroso se o objeto não seria um problema, mas confesso que resultou em um material lindo, com significados diversos, a depender de quem observa. A proposta não era dar uma semântica proposital ao que estava sendo feito, mas uma criação livre. Dançar as imagens com os objetos trouxe novas possibilidades corporais para o elenco, a teatralização de tudo aquilo que estávamos pesquisando estava ganhando ainda mais contornos e camadas. Esse foi o nosso *start* com a mimesis corpórea em 2018, que somando as partituras e a mimesis corpórea resultou na construção do espetáculo *M(eu) Infinito*.

Na época, optei por focar exclusivamente no trabalho com as fotografias, por acreditar que elas já seriam o suficiente para o nosso espetáculo, mas também, pela insegurança em desenvolver os outros procedimentos oriundos da mimesis corpórea, como a observação de pessoas e lugares. “A Mimesis Corpórea é uma linha de pesquisa

que busca a observação, a imitação, a codificação e a teatralização de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano”(FERRACINI, 2006, p. 303). Eu não me sentia seguro em propor essa outra parte, e o fator crucial era o tempo. Nos encontrávamos apenas uma vez por semana, para um aprofundamento nas práticas aprendidas e vivenciadas por mim com a mimesis, exigiria mais tempo, ao menos três encontros por semana, com duração de quatro horas por dia no mínimo, tempo que o elenco não dispunha.



Fotografias: De cima, da esquerda para direita, Ingrid Rabelo (boneca). Iara Caixeta (tecido). De baixo, da esquerda para direita: Rainan Pires (moldura). Lilian Martins (véu). *Acervo pessoal*.

No **processo de 2021**, com a retomada dos nossos trabalhos, após o período de isolamento ocasionado pela covid-19, iríamos retomar nossos trabalhos. Lilian e Rainan, que já eram veteranos, por assim dizer, já manifestaram-se dizendo que teriam que reconstruir praticamente tudo de seus solos. Desde as partituras corporais, até as imagens da mimesis corpórea. Eu já imaginava que isso aconteceria, como dito, ficamos um pouco mais de um ano e meio parados. E eu estava bem desmotivado nessa retomada com o processo. Essa inconstância da permanência dos atores me deixou bem exausto, pois com

cada saída, era preciso reestruturar tudo novamente em cada processo. *M(eu) Infinito*, embora possua uma estrutura dramaturgica (Cardápio Dramaturgico), requer de cada integrante, sua personalidade, sua vivência e entrega no processo. Cada participação é singular. Eu estava decidido a encerrar o processo após as apresentações de 2021, pelo Fundo Municipal de Cultura.

Pedi que escolhessem imagens de pessoas, animais, lugares, objetos, de artistas famosos, fotografias que eles mesmo produziram – caso tivessem (não havia uma temática para a seleção destas fotos). Iríamos reestruturar tudo nesta remontagem, então, de certo modo, estávamos partindo quase do zero, a diferença é que já tínhamos conhecimento do processo. Porém, remontar algo não significa que iríamos passar pelos mesmos lugares, tudo seria diferente nesse novo trajeto.

O trabalho com as imagens nesta fase, comparado ao processo anterior, foi um dos mais ricos e profícuos para mim e para aqueles que ficaram. Retomar o exercício da observação foi extremamente singular, principalmente para mim. Observar o próprio corpo, o elenco e o palco onde estávamos - a maioria dos nossos encontros se deu no auditório do SESC naquele ano (2021). Afinal, eu passei os últimos anos do processo atuando de fora como provocador. Agora, eu também participava como ator.

Identifiquei em mim, e no elenco, uma maturidade corporal em explorar as fotografias no corpo, uma maior facilidade em lidar com as limitações das formas estáticas da imagem, e maior facilidade em romper as limitações que iam surgindo, à medida que dançávamos as imagens. Isso foi uma grata surpresa, visto que estávamos cenicamente com os corpos parados. Nos primeiros momentos, eu conduzia e participava concomitantemente, depois de alguns encontros, Rainan e Lilian assumiram também a função de provocadores – revezávamos entre nós. Essa mudança na forma da condução, foi necessária, pois me possibilitava estar mais à vontade na minha investigação enquanto ator, e assim, dilatávamos ainda mais a dinâmica de colaboração entre nós. Os dois me confessaram a insegurança em serem provocadores, mas afirmaram que tiveram um entendimento mais elaborado ao observarem de fora as qualidades – tensões, saltos, pausas, relaxamentos, planos (alto, médio, baixo) - que o corpo adquire diante as provocações dadas.

Mas eu também tinha muita insegurança em passar o bastão para eles. Medo de seguirem para outra direção e que viesse a descaracterizar tudo o que estávamos construindo até ali. Analisando esse fato no presente, esse receio que eu tinha era um puro preciosismo meu, se seguíssemos outras direções provenientes das provocações deles,

poderíamos atingir novas perspectivas para compor o trabalho, e acaso nos perdêssemos no caminho, também tínhamos abertura e mecanismos para seguir adiante sem comprometer o processo.

No entanto, o que aconteceu foi maravilhoso. Rainan propôs fazer MOVIMENTOS CIRCULARES na execução das imagens. Foi complexo e desafiador, pois abalava toda a sequência de imagens que vínhamos dançando até ali. Desestrutura. Caos. E nossos corpos foram acionando diferentes musculaturas, movimentos e gestos inéditos nasceram a partir das imagens nessa provocação. As imagens dançam no meu corpo como um vórtice espiralar. SUSTENTA! Disse ele. Ele deu outra qualidade. LEVE! As imagens dançaram levemente em nossos corpos. Lilian, em uma de suas regências, propôs relacionarmos as fotografias com a seguinte qualidade: VOLUME! A provocação, segundo ela, seria dar preenchimento e peso ao recriar com o corpo o nosso repertório de fotografias já mimetizadas. Senti o meu corpo dando mais intensidade e energia na execução, era como se os meus movimentos tivessem mais profundidade e robustez. Em seguida, ela orientou a dançarmos as imagens iniciando sempre por uma parte do corpo e um pouco antes de iniciarmos o próximo movimento com outra parte do corpo devia se DISSOLVER a parte anterior. Para mim, foi muito difícil, pois exigia um alto teor de concentração e consciência do corpo e pleno conhecimento das fotografias que eu já havia trabalhado.

Nesse processo, optamos por trabalhar com a palavra, não somente a dramaturgia do *M(eu) Infinito*. Optamos por poemas, mas poderia ser conto, crônica, uma letra de música – que também é um procedimento da mimesis corpórea. Eu queria explorar a imagem da palavra e o que elas poderiam evocar nas imagens mimetizadas no corpo. A maneira como a linguagem verbal pode influenciar em nosso trabalho físico, e em como o corpo pode reagir e dar diferentes significados contidos nas palavras.

A seguir, o texto de Rainan:

Psicologia de um vencido

Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme — este operário das ruínas —
 Que o sangue podre das carnificinas
 Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
 E há-de deixar-me apenas os cabelos,
 Na frialdade inorgânica da terra!
 (AUGUSTO DOS ANJOS)

A seguir o texto de D. R, esse texto você pode ler de baixo para cima também :

Não te amo mais

Não te amo mais.
 Estarei mentindo dizendo que
 Ainda te quero como sempre quis.
 Tenho certeza que
 Nada foi em vão.
 Sinto dentro de mim que
 Você não significa nada.
 Não poderia dizer jamais que
 Alimento um grande amor.
 Sinto cada vez mais que
 Já te esqueci!
 E jamais usarei a frase
 Eu te amo!
 Sinto, mas tenho que dizer a verdade
 É tarde demais...
 (AUTORIA DESCONHECIDO)

A seguir, o texto de Gabriel:

O tempo anda passando a mão em mim

Quem tem olhos pra ver o tempo
 Soprando sulcos na pele
 Soprando sulcos na pele
 Soprando sulcos?
 O tempo andou riscando meu rosto
 Com uma navalha fina
 Sem raiva nem rancor
 O tempo riscou meu rosto com calma
 Eu parei de lutar contra o tempo
 Ando exercendo instante
 (acho que ganhei presença)
 Acho que a vida anda passando a mão em mim
 A vida anda passando a mão em mim
 Acho que a vida anda passando
 A vida anda passando
 Acho que a vida anda
 A vida anda em mim
 Acho que há vida em mim
 A vida em mim anda passando
 Acho que a vida anda passando a mão em mim
 E por falar em sexo
 Quem anda me comendo é o tempo
 Na verdade faz tempo
 Mas eu escondia
 Porque ele me pegava à força

E por trás.
 Um dia resolvi encará-lo de frente
 E disse: Tempo,
 Se você tem que me comer
 Que seja com o meu consentimento
 E me olhando nos olhos
 Acho que ganhei o tempo
 De lá pra cá
 Ele tem sido bom comigo
 Dizem que ando até remoçando
 (VIVIANE MOSÉ)

A seguir o texto de Lilian:

**Todas as cartas de amor são
 Ridículas.**
 Não seriam cartas de amor se não fossem
 Ridículas.
 Também escrevi em meu tempo cartas de
 amor,
 Como as outras,
 Ridículas.
 As cartas de amor, se há amor,
 Têm de ser
 Ridículas.
 Mas, afinal,
 Só as criaturas que nunca escreveram
 Cartas de amor
 É que são
 Ridículas.
 Quem me dera no tempo em que escrevia
 Sem dar por isso
 Cartas de amor
 Ridículas.
 A verdade é que hoje
 As minhas memórias
 Dessas cartas de amor
 É que são
 Ridículas.
 (Todas as palavras esdrúxulas,
 Como os sentimentos esdrúxulos,
 São naturalmente
 Ridículas).
 (FERNANDA PESSOA)

Ainda seguindo uma condução semelhante à de Raquel, iniciei o trabalho de mimesis da palavra. Com os poemas, enquanto o elenco estava em plena investigação em descobrir como as imagens se movem em seus corpos, eu lia fragmentos de cada um dos poemas, ou lia todos os textos completamente para o coletivo. Essa leitura não visava apenas alimentar a “criatividade” do grupo, mas causar fricções entre o que era executado pelo corpo e em como as palavras vibravam nas imagens, isso resultava em estímulos ainda mais profundos na pesquisa corporal dos atuantes. É importante explicitar que quando se lê os poemas, a proposta não era que os atuantes correspondessem à lógica da

palavra, ilustrando com a mimesis da imagem a semântica textual: não, não, não! A provocação consiste no que a palavra pode provocar em novas camadas, ritmo, fluxo, as emoções e acordar as musculaturas, até aquele momento, adormecidas nos corpos dos atores.

Estas musculaturas escondidas são, em geral, responsáveis pelas emoções. As emoções vêm à tona por causa da movimentação dessas musculaturas. Na vida cotidiana também geramos e nos alimentamos de emoções, mas neste outro espaço (extracotidiano), além de gerar a emoção, busca-se trazer o outro (o espectador) para o encontro, através do qual novas emoções poderão ser geradas. (HIRSON, 2006, p. 43)

A palavra exercia um poder que era capaz de tirar o ator da simples reprodução, dando-lhe materiais e referências para despertar musculaturas responsáveis pelas emoções no corpo do intérprete. Hoje, reflito sobre o poder da palavra e de como ela pode nos instigar a ir além do verbal, pois ao ativar a fisicalidade, a palavra não somente direcionava o movimento físico, mas também nos catalisava em uma jornada interna, fazendo emergir emoções de maneira autêntica e visceral. Também compreendo essa etapa do procedimento, como uma das formas pelas quais o atuante descobre como teatralizar seus movimentos.

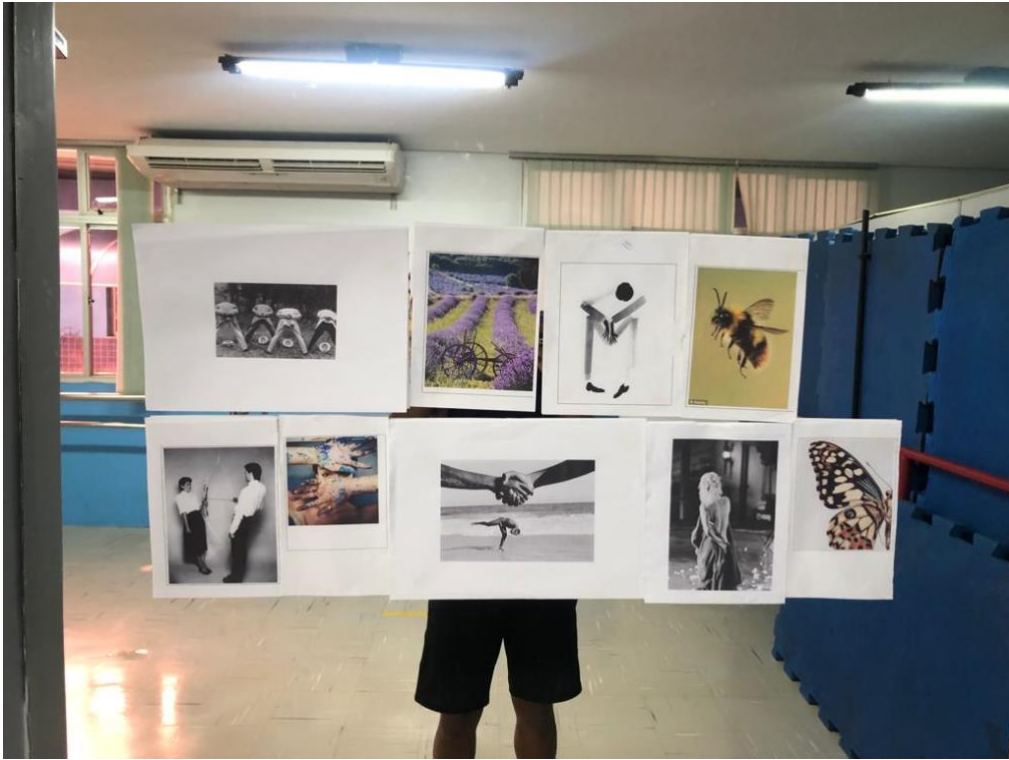
Mas percebo que toda essa pesquisa sensível advinda da mimesis /imagem da palavra friccionando com as imagens dançantes nos corpos dos atuantes se perdeu, uma vez que não transbordamos isso nas apresentações, no palco. Esse experimento frutífero das emoções se esvaziou, por imaturidade minha. Eu estava obstinado na estética precisa dos movimentos, na plasticidade dos movimentos, na sistemática repetição corporal das fotografias e das partituras, pois mesmo a dramaturgia do espetáculo não foi capaz de despertar a emoção, de dar profundidade na dança pessoal de cada atuante.



Fotografia: Imagens de Lilian Martins. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Imagens de Rainan Pires. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Imagens de D. R. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Imagens de Gabriel Cardoso. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*

4.3 - OS CAMINHOS SE CRUZAM EM NOSSA DANÇA DO EU

Nesse texto, irei me ater com mais profundidade no processo de 2021, tecendo algumas reflexões e comparações acerca do processo de 2018, além de compartilhar as novas percepções que surgiram para mim na investigação de 2021. Quero salientar que em ambos os processos tivemos essa divisão, primeiramente para levantar material partindo dos dois caminhos (mímesis e partitura), para depois manuseá-los de maneira que servissem para a construção do espetáculo. Foi através desses caminhos criativos que o provocador e cada ator e atriz criaram a sua dança pessoal. Diante do exposto, é importante primeiramente, contextualizar esse termo.

Para falar objetivamente da dança pessoal, se faz necessário explicitar o termo *treinamento energético*, que, segundo Burnier (2009), visa conduzir o atuante a superar os seus estereótipos com o intuito de revelar sua humanidade/pessoa. “Fornece informações importantes além de apontar caminhos a seguir e resultar em um conjunto de ações físicas que em geral, apresentam uma ligação mais profunda com o ator” (BURNIER, 2001, p. 139). Ou seja, o treinamento energético é uma prática que visa auxiliar o ator a soltar suas energias primordiais. Isso leva o ator a limpar energias presas ou não utilizadas, o que possibilita ao ator acessar potencialmente suas expressões e habilidades ainda não manifestadas. Essa prática conduz o ator a um processo profundo de autoconhecimento, que ao acessar as partes ocultas ou esquecidas da personalidade - escondidas nos recantos desconhecidos - é apontado por Burnier (2009) como fontes criadoras para alimentar o trabalho de ator.

Contudo, o treinamento energético é um processo físico realizado em um ritmo intenso, com a intenção de superar o esgotamento corporal, determinando uma relação imediata entre ação e reação, quase como um reflexo instintivo. Posteriormente, numa segunda fase, depois de várias sessões do treinamento energético, os atores do Lume identificavam ações recorrentes – ações que eram frequentes – e iniciavam a codificação, mas de maneira quase natural, em razão da repetição. Essas ações eram classificadas conforme os esquemas individuais de cada ator.

Ante a necessidade de fixar as *ações* recorrentes, fomos memorizando-as aos poucos, criando, assim, um léxico particular, pessoal e corpóreo do ator [...]. Assim o *treinamento pessoal* passou a ser uma extensão do *energético*, como uma variação (BURNIER, 2009, p. 140).

Burnier (2009) denominou esse segundo momento do trabalho de *treinamento pessoal*, onde esses códigos recorrentes – ações – eram retomados e trabalhados de maneira que fossem pré-fixados, e que os atores pudessem misturá-los livremente na ordem, no tempo e no espaço que preferirem -“isso não impedia a possibilidade do novo, [...], uma espécie de *improviso com códigos fixos*, como se o ator pintasse um quadro com tintas que ele já possuísse” (BURNIER, 2009, p. 140).

A **dança pessoal**, por sua vez, busca as mesmas qualidades de energia e de vibrações que foram descobertas no *treinamento energético*, e nos mesmos códigos que foram aprimorados e codificados no *treinamento pessoal*, contudo com uma dinâmica inteiramente variada. A dança pessoal trabalha com todas as ações recorrentes, de acordo com as diversas qualidades de energias, aplicando dinâmicas diferentes, porém muitas delas são lentas e vagarosas, pois a proposta consiste em “*ouvir-se*, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de *ser* fazendo e no fazer, de dar forma à vida” (BURNIER, 2009, p.140).

Contudo, a dança pessoal é derivada do termo “treinamento pessoal”, mas ela visa derreter o sentido mecânico da palavra “treinamento”, que em muitas vezes é associado a exercícios já estruturados e repetitivos, que podem se mostrar automáticos ou rígidos. Por sua vez, a palavra dança transporta o conceito para uma nova dimensão, pois sugere algo mais orgânico, fluido e vivo, contrastando com o sentido mais inflexível do “exercício”. O que implica que a prática não deve apoiar-se unicamente na repetição mecânica, mas ser uma expressão dinâmica e genuína do ator. Já a palavra pessoal destaca a singularidade e a autenticidade, e não se trata de seguir algo já preestabelecido, mas conduzir o indivíduo a um encontro com a sua particularidade expressiva.

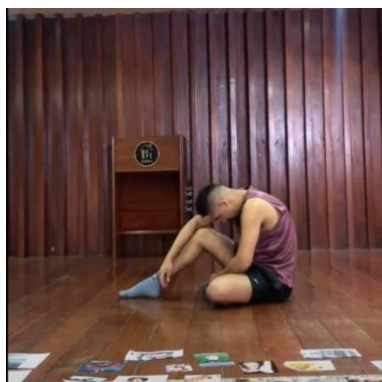
A construção da nossa dança, não se inicia exclusivamente na convergência desses caminhos, afinal, já vínhamos dançando as fotografias da mimesis, experimentando práticas de contato e improvisação, até mesmo o exercício do tambor nos estimulava. Mas numa espécie de dança rítmica, ora com pausas, ora com acelerações essa dança pessoal se constrói, primeiramente, na nossa organização e sistematização dos materiais levantados com as partituras corporais e mimesis corpórea. Contudo, tínhamos uma questão com as partituras corporais: eu não havia dilatado as possibilidades criativas com as partituras assim como fiz com as imagens na mimesis corpórea.

A mimesis corpórea, propõem uma relação criativa, estética, poética e física para o ator, partindo de um vasto repertório de estilos fotográficos diferentes; por sua vez, a nossa interação com a fotografia na partitura corporal, era um tanto diferente. Por sua vez,

as fotografias das partituras corporais são o resultado da nossa investigação, pois para nós, essas imagens se dava mais no campo do registro, e assim poderíamos ver as partituras que o corpo criou. Afinal, o elenco estava em constante estímulo com o tambor e com os corpos criando rapidamente novas partituras/posições desafiadoras. A fotografia como registro foi de extrema importância para os atores, que no fluxo de suas criações motivadas pela batida no tambor, dificilmente se lembrariam das posições que estavam gerando, uma vez que houve uma grande quantidade de formas corporais concêntricas, excêntricas e normais produzidas por eles.

Ao observar as fotografias, já com suas partituras no corpo, a primeira ação do ator é o de olhar e lembrar/reconhecer o que foi concebido pelo próprio corpo naquele percurso. Para Dallago (2023) observar as fotografias é um exercício de memória que busca no passado a possibilidade de resgatar os instantes por meio do olhar, evocando no eu rememorante o reconhecimento dos lugares, falas e situações. Na experimentação com as partituras e com as fotografias, o eu rememorante não tem ligação afetiva/saudosa com o momento, mas busca lembrar através do olhar o que o corpo espontaneamente produziu, para que ao reproduzir, o corpo também possa lembrar.

No entanto, mais do que lembrar e/ou recriar precisamente as partituras, se tornou imperioso também dar profundidade, elasticidade e movimento para elas. Cada atuante selecionou ao menos seis e sete delas, e insistentemente, fez-se o processo de lembrar com o corpo, aquilo que nasceu espontaneamente. Diferentemente da forma como aprendi com Raquel, que foi investigando uma imagem por vez, optei por trabalhar com as seis ou sete partituras de uma só vez. Eu pedi para criarem uma sequência breve das quatro partituras, e que não se apegassem a essa ordem, pois mudaríamos tudo posteriormente. Como não tínhamos as fotografias impressas, observávamos essas imagens, pela tela do nosso celular, pois tínhamos partituras fotografadas em mais de um ângulo.



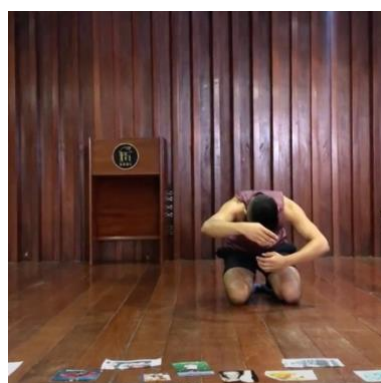
1)



2)



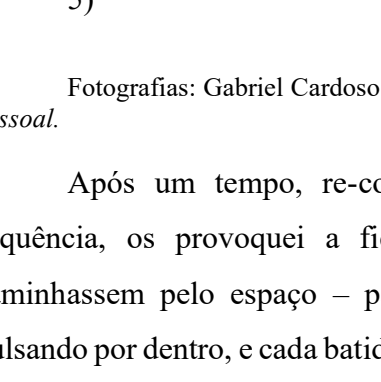
3)



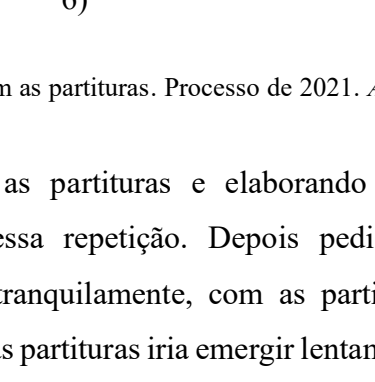
4)



5)



6)



Fotografias: Gabriel Cardoso criando sua sequência com as partituras. Processo de 2021. *Acervo pessoal*.

Após um tempo, re-construindo/re-criando as partituras e elaborando uma sequência, os provoquei a ficarem um tempo nessa repetição. Depois pedi que caminhassem pelo espaço – palco do auditório – tranquilamente, com as partituras pulsando por dentro, e cada batida de palma, uma dessas partituras iria emergir lentamente nos seus corpos. Lento. Lento! Bem lento. Mais uma batida de palma. Outra partitura do repertório de cada um, seria recriada. Trabalhamos essa qualidade por um tempo. Em seguida, lancei a qualidade do rápido. A cada batida de palma, as partituras iriam surgir instantaneamente no corpo. Salientei que não se preocupassem em re-criar as imagens na mesma ordem que tinham feito momentos atrás, mas que passassem por todas elas. O objetivo era que eles se sentissem mais à vontade com as partituras, permitindo que estas surgissem de forma mais orgânica, como um gesto cotidiano que é feito naturalmente. Eu tinha consciência de que isso não seria alcançado em apenas um dia de trabalho, era necessário mais dias de investigação e repetição com outras qualidades e metáforas -

re/criá-las com tensão, com características de animais, como vento, fogo, água -, a fim de dar novas camadas para elas. Nos ensaios seguintes nos dedicamos a esta investigação com as partituras para nos distanciarmos cada vez mais da mera repetição.

Um dos momentos mais significativos, ao menos para mim, foi quando dançamos as partituras ao som de diferentes músicas. Por que dançar? Porque a dança possibilita mover-se sem restrições, mesmo com matrizes já pré-estabelecidas – as partituras -, isso permite o atuante investigar novas formas de movimentá-las, quebrando cada vez mais a estática da “posição”, dando vida, pulsação e impulso para as partituras. A cada música, dava-se um novo ritmo para as partituras; músicas suaves como a de [Dustin O'Halloran - An Ending, A Beginning](#), conduziam nosso corpo para uma interação mais fluida, orgânica, sem a preocupação do movimento instantâneo do tambor. A melodia invadia os ouvidos, modificando os corpos e a respiração, vibrando nas partituras naquele momento que encontravam novas musculaturas, tensões e intenções em nós.

Outra música! Agora, um pouco mais dançante [Divan Gattamorta - Paisagens - Landscapes](#), a música em si, continha ritmos diferentes, levando o corpo a novas sensações, vibrações, pulsações, saltos e deslocamentos pelo espaço. Às vezes, dançávamos contra o ritmo da música, em completa oposição. Mais uma música, [The Rapture - Sister Saviour](#), algumas músicas impunham determinados ritmos, que dificultavam a experimentação com as partituras, mas isso era apenas uma questão de tempo. E de repente outra música [Jóhannsson - Good Night, Day](#). Outra [Metá Metá - Tema](#). E mais outra [Yo-Yo Ma - Bach: Cello Suite No. 1 in G Major, Prélude](#). Cada música possibilitou um mergulhar mais profundo nas partituras, descobrindo com elas novas qualidades de movimento. Dançávamos as partituras e descobríamos novos movimentos, descobrindo ligações, transições de uma partitura para outra, e dançávamos também, somente as partituras – evitando qualquer outro tipo de movimento.

Foi dançando cada uma das partituras que nós começamos a trazer, posteriormente, as imagens que investigamos com a mimesis corpórea, o que ampliou ainda mais nosso repertório de movimentos e os desafios, pois tínhamos em torno de dez (10) a doze (12) imagens em nosso cardápio corporal. Insisti que explorássemos todas as fotografias que entramos em contato, que não deixássemos nenhuma para trás. A única ordem foi essa, mas que nós atentássemos nas transições, nos ligamens entre as partituras e mimesis que o corpo descobria livremente movendo-se pelo espaço. Aqui se deu o início da nossa dança pessoal.

Outra parte importante, nesta etapa do processo, foi investigar a dança das imagens com a dramaturgia que montamos com os trechos escolhidos do Cardápio Dramatúrgico, que nesse estágio do processo, já tínhamos decorado. Sem música, iniciamos a dança, nos movendo pelo espaço. Provoquei todos a falarem mentalmente o texto dramatúrgico, enquanto o corpo se expressava por meio das imagens. Suor e a respiração ofegante acompanhavam os deslizamentos pelo chão que os atuentes experimentavam para transitar de uma ação corporal para outra, com o texto sendo falado internamente. Tudo isso interferia e influenciava na forma dos movimentos do corpo, que encontravam a partir das imagens, formas dramáticas e teatralizadas, abandonando o movimento puramente dançando, para uma nova qualidade de deslocamento no corpo. Consciência!

Essa provocação exigiu uma atenção redobrada sobre como eu me movo e em qual parte do texto eu me encontrava. Era como se a minha mente quisesse desligar-se do texto, para pensar em outras coisas, ou para o vazio. Meu corpo, habituado a mover-se livremente no silêncio, com ruídos e músicas, agora lidava com outro elemento que não via e nem ouvia. A palavra estava na mente, reverberando em novas camadas em nossa dança pessoal. Esse exercício permite que o intérprete também compreenda o sentido das palavras, das frases e a poética da dramaturgia. Durante essa atividade, pedi para que evitassem tentar usar as imagens para dar sentido às palavras.

Os atuentes também foram incentivados a verbalizar a dramaturgia enquanto se moviam ou dançavam pela sala de trabalho, o que possibilitou também investigar formas e temperaturas, e como a dramaturgia se movia na boca e no corpo dos atuentes. Tal exploração nos mostrou distintas formas de como o texto se manifestava e em como nós a sentimos no corpo, nos levando à percepção de como falaríamos no solo. Tivemos a partir disso uma visão diversa da experimentação de “falar” o texto internamente, uma vez que a externalização do texto verbalmente, possibilitou novos *insights*: ao falar e mover-se, o elenco poderia conhecer apropriadamente a relação entre suas ações físicas e as palavras ditas. Ou seja, a palavra estava encontrando seu lugar na mente, boca e nas ações físicas do atuante, e nos aspectos como volume, intenções, pontuações ou ruptura de pontuações, velocidade e principalmente a emoção que era detonada através da palavra. Vale destacar que o texto estava chegando em um corpo, que já possuía formas, posições, ações. A palavra não era responsável pela criação dos movimentos, mas nem por isso, deixava de afetar as matrizes – imagens e fotografias – nos corpos dos atores.

O encontro desses dois caminhos com a palavra ocorreu nesse processo de forma orgânica e leve, e os atuantes não manifestaram nenhuma dificuldade, neste momento. Nesse processo (2021), analiso que houve uma melhor organização do material para criação do nosso espetáculo, diferente do **processo de 2018**, em que interagimos com quase tudo de maneira solta e empírica, por assim dizer. Naquele ano, embora tenhamos pesquisado também a mimesis corpórea, hoje percebo que estávamos um tanto inseguros com os procedimentos, e ao final levamos poucos materiais da mimesis para a cena, e também conduzi o processo mais focado nas fotografias produzidas com as partituras.

Embora tenhamos perdido todos os registros, também havia fotografias, filmagens, áudios que foram levantados para servir de base material de referências para alicerçar os solos, porém houve muita dificuldade em tratar esse material. E para a construção das cenas, os caminhos criativos só se encontraram na estruturação direta dos solos, ou seja, não houve um momento de encontro onde explorássemos as partituras e mimesis corpórea em conjunto. Tudo se manteve separado. Cada um do elenco escolheu suas imagens – partitura e mimesis – que estariam na versão final de seus solos. Porém, no momento de organizar as sequências, os problemas apareceram, transitar corporalmente de uma imagem para outra estava sendo um desafio. Trabalhar separadamente dificultou o processo dos atores, afinal, a interação com cada uma delas se dava por um viés diferente. A mimesis + observar + mimetizar + criar + recriar + ramificar + palavra + externo + dançar as imagens. A partitura + estímulo + criar + memória + re-lembrar + interno + recriar + sequência + repetição + mover as fotografias.

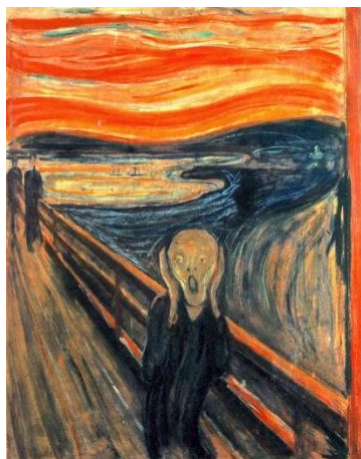
Apesar das leves semelhanças, a maneira como eu conduzi o processo em 2018 evidenciava as nítidas oposições entre elas – essas diferenças também eram perceptíveis em 2021. Mas o fato de não ter proposto uma convergência criativa naquele ano (2018), não levando em conta os diferentes estímulos que cada uma trazia e as influências estéticas que poderiam nascer entre elas, essa ausência tornou o momento de elaboração dos solos um imbróglio para os atores.

Ouso afirmar que em nosso processo, a **mimesis corpórea** nos conduziu pelo caminho das afetações observadas do mundo ao redor (a nossa sala de trabalho), das imagens escolhidas por nós, e em como tudo isso permeou o nosso corpo nos movendo de fora para dentro. Tudo ao redor é ou pode ser uma referência criativa e se tornar parte do procedimento da mimesis. A **partitura corporal** é uma criação centrada no corpo do ator e da atriz, com o estímulo sonoro do tambor, e é uma criação reativa do próprio corpo. A proposição é levar o atuante ao limite do fluxo reativo do corpo, até desprender das

ações recorrentes/repetitivas, dando espaço a novas partituras/posições/matrizas corporais. Já que o nosso intuito seria escolher algumas dessas partituras no processo, então se fez necessário fotografar. O ator torna-se sua própria referência, ao observar-se nas fotografias, estabelece uma relação de distanciamento com sua própria criação, onde pode re/criá-la e dilatá-la com novas dimensões e movimentos.

Em resumo, em 2018 foi de extrema importância reservar um tempo para pesquisar as possíveis ligas e transições de uma imagem corporificada para outra, com organicidade e fluidez. No entanto, isso foi feito sob medida para a cena, não abrimos espaço para uma investigação mais profunda e livre, ou seja, as ligações surgiram “sob medida”, sendo levadas diretamente para os solos. Diferentemente de **2021**, quando experimentamos a confluência dos dois caminhos e como elas atravessavam o nosso corpo, numa relação simultânea da observação interna e externa e em como as imagens se moviam em nosso corpo. Após um período considerável de encontros, explorando todos esses materiais, o próximo passo seria o de organizar uma ordem que possivelmente seria levada para o espetáculo. Essa parte em específico, eu denominei de *edição*. Orientei que individualmente, reunissem todas as fotografias, inclusive as que estavam no celular, pois nesse momento daríamos início a nossa composição final para a dança pessoal. A utilização das imagens, a meu ver, nos ajudaria a ter uma visão ampla do início e fim do que viria a ser cada solo. Nesse momento em diante, passamos a chamar todo nosso material de matrizas. Pois “o que a determina como matriz é o fato de poder ser repetida e codificada pelo ator, configurando-se como material vivo de sua criação” (HIRSON, 2006, p. 45).

Como exemplo, a seguir as fotografias que selecionei para trabalhar as minhas matrizas. Imagens escolhidas a partir da mimesis corpórea:





Fotografias: Imagens selecionadas da relação com a mimesis corpórea. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*

Fotografias que selecionei com a partitura corporal:





Fotografias: Imagens seleccionadas da relação com a partitura corporal. Processo de 2021. *Acervo pessoal.*

A seguir, tentarei ilustrar, como se deu a *edição* para compor a versão final da dança pessoal com as minhas matrizes. Saliento que a ordem que eu elaborei aqui não necessariamente é a que eu levei para a cena.

1)



criar ligação - →

2)



criar ligação →

3)



criar ligação →

4)



transição direta →

5)



criar ligação →

6)



transição direta →

7)



8)



9)

criar ligação →criar ligação →criar ligação →

10)



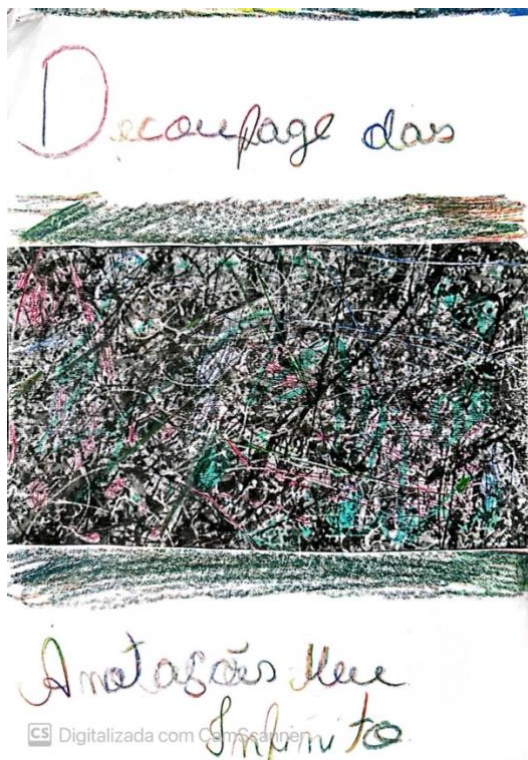
As ligações eram elaboradas de forma livre e individual. Nessas ligações usávamos os deslizamentos no chão, os apoios, as ligações encontradas nas danças com todas as matrizes. Preciso destacar que as ligações são outros movimentos frutos da experimentação com as fotografias, conexões entre as matrizes, com qualidades variadas – dissolver, lento, rápido, pesado, leve, repetição, dentre outras encontradas por nós. Ou simplesmente executar uma **transição direta** de uma matriz para outra, sem nenhuma ligação, onde o atuante pode explorar qualidades – dissolver, lento, rápido, pesado, leve. No entanto, antes de qualquer ligação e/ou transição, o atuante deixa mover-se pela matriz, explorando todas as tessituras, camadas investigadas durante o processo. Ou seja, cada matriz poderia ser codificada e “manipulada, da mesma maneira que o pintor tem em mãos as tintas que irá misturar, respingar ou diluir.”(HIRSON, 2006, p. 44). Vale ressaltar que a codificação e manipulação desses materiais só é possível pelas práticas executadas e pelos elementos constitutivos do trabalho do ator, passíveis de serem utilizados em seu processo expressivo. Ou seja, nesta etapa, o ator é convocado a não somente reproduzir todo o material (matrizes) gerado no decorrer do processo, mas para agir como compositor. Para Bonfitto (2011), o ator criador precisa saber compor, e para

isso, deve ser capaz não somente de fazer, mas pensar esse fazer, estando atento às diferentes tessituras que podem emergir das matrizes.

O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor. (BONFITTO, 2011, p.142)

Depois de uma breve estruturação da sequência, experimentava-se essa ordem falando a dramaturgia, e o atuante poderia refazer a sequência, repetir matrizes, e compreender as influências e interferências do texto nas matrizes corporais. Eu solicitei que não construíssem a partir da própria dramaturgia, para não condicionarem as matrizes numa ordem onde o corpo desse significado ou ilustrasse a semântica da palavra. Ao contrário, que cada um (dramaturgia + corpo) fosse elemento independente, mas ao se encontrarem através do corpo do ator, tivessem sentidos opostos, mas atentos às fricções e reverberações que um poderia causar no outro. Para isso, o atuante precisa estar poroso, aberto a essas percepções.

Com os solos minimamente organizados com as matrizes e dramaturgia, cada um se apresentou para o grupo, e assim fomos colaborando com novas provocações, e com ajustes necessários, desde encontrar formas orgânicas de transições ou incentivar o atuante na perseguição para ampliar as possibilidades de movimentos de uma ou mais matrizes, até ajustes nos ligamens, formas e/ou organicidade da palavra. Fazíamos várias anotações a respeito das cenas de cada um em papéis soltos, então eu reuni todas as anotações em um único documento, que na época eu chamei de “decupagem das anotações”. Assim, ficaria mais fácil lembrar as orientações dos colegas, quando necessário.



Raimon.

- * Pausa antes de sair
 - ↓ Desencadeamento de uma persona
 - ↓ Repetitivo, as mesmas palavras.
 - ↓ Movimentos.
 - * Ela guarda as palavras, compartilha com ele mesmo.
 - ↓ Os quadros saíram.
 - ↓ Pouco orgânico (gosto pouco, neutro), preciso - como pt com as partituras.
 - ↓ Deixar mais a sua arte se propõe uma ruptura.
 - ↓ Sem gênero
 - ↓ Simplex
 - ↓ Não existe masculino e feminino
 - ↓ Palavras que não me acobertam tanto
 - ↓ Sequências de palavras que não se definem
 - ↓ Simbolismos
 - ↓ Visualização dos espaços, como tempo das
- CS Digitalizada com CamScanner

Lilian

- ↓ Explorar mais as imagens da mimetose car-
focosa
 - ↓ Constante conflito
 - ↓ Santa demais
 - ↓ Lucidez, há momentos de um poço
 - ↓ Ela foge!
 - ↓ Iniciar, este pelo celular na rua.
 - ↓ Gosto abstrato
 - ↓ mais lento no constante movimento
 - ↓ Embarca com o céu;
 - ↓ passar ^{sem} o céu;
 - ↓ ficar ajustando o pé ~~gravel~~ quando lida.
 - ↓ Sentir os pingos de chuva no chão;
 - ↓ final mais centralizada.
 - ↓ Sentir os pingos de chuva no texto.
 - ↓ Processos isolados; tem muitos imagens em
- CS Digitalizada com CamScanner
- Uma mistura. Satisfação, raiva, continuação.

Gabriel

- ↓ Caminhar pelo espaço;
 - ↓ Seu mundo;
 - ↓ Passar pelo neutro;
 - ↓ Então acabou;
 - ↓ Sair da zona de conforto;
 - ↓ Parado;
 - ↓ Saltar;
 - ↓ Não repetir os locais;
 - ↓ Voz;
 - ↓ Respirar a vida;
 - ↓ Ritmo de tudo e diferentes formas;
 - ↓ Caminhar na base
 - ↓ Os sinais de uma partitura para au-
da
 - ↓ Suidade com o texto
 - ↓ Ilhar;
- CS Digitalizada com CamScanner

• Verba
 ↳ leitura do texto, ram de água.
 ↳ leitura do texto a partir dos ramos.
 ↳ leitura do texto com experiências
 a partir dos sons da cidade.
 ↳ brincou com os sons e ruídos.
 ↳ uma curta rapídez.
 ↳ Dissonância do corpo exib.
 ↳ Inflamação (respição) (corpo), tempo.
 ↳ deslocados, superfície, movimentos, traço na alma
 os alunos.
 ↳ Necessidade de ser trabalado.
 ↳ liberdade
 ↳ Indivíduo do texto.
 ↳ Dialogando com alguém.
 ↳ Deserter;
 ↳ Pensar com as palavras;

Fotografias: Decupagem de Anotações Meu Infinito. Processo 2021. *Acervo pessoal*.

Após todas essas considerações, que se seguiram nos ensaios, voltamos a trabalhar, primeiramente individualmente, e foi nesse momento que eu cometi um erro. Orientei que repetíssemos com cuidado e primor as matrizes, que talvez na minha leitura tenhamos mecanizado nossas matrizes, perdendo em partes a particularidade, a sensibilidade, sentimento, teatralidade e individualidade que dançamos ao longo desse processo. Analisando o **processo de 2018**, mesmo com algumas questões referentes a minha imaturidade de conduzir o processo e até me perdendo no percurso, as cenas/ os solos eram mais genuínas e sensíveis. A constante presença da fragilidade em nossa investigação, as dúvidas, o medo e o prazer de experimentar se fez presente no espetáculo, e provavelmente isso se transformou em qualidade na dança do eu de cada um em cena. Muito diferente do **processo de 2021**. Observo que eu tinha muitas certezas, aliás nós tínhamos muitas certezas! No laboratório nos lançamos em um mar caótico de experimentações, despertamos uma infinidade de sensações, percepções e emoções, mas pouco disso se fez presente na cena.

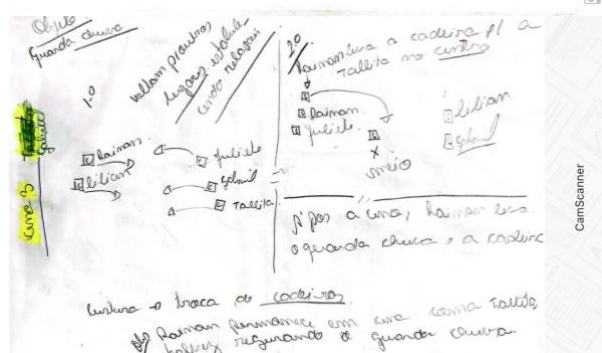
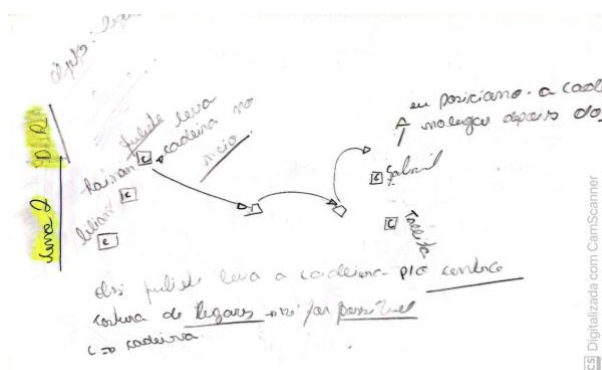
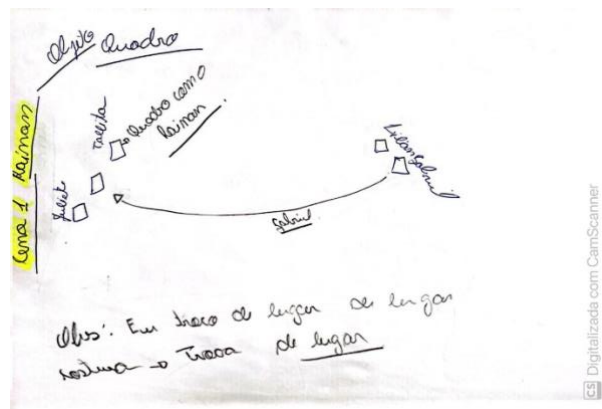
A princípio, a intenção era construir uma persona, que mesmo com matrizes codificadas, levasse ao palco toda a singularidade descoberta nas danças livres partindo das matrizes e descobrindo outras movimentações pessoais experimentadas no processo,

e tudo atravessaria o nosso corpo e se faria presente em cena na dança do eu. Um eu que dança a palavra e diz com o corpo. E, em dezembro de 2021, apresentamos M(eu) Infinito.

4.4 – DESENHANDO O M(EU) INFINITO

A construção do espetáculo se inicia primeiramente na construção dos solos, depois com as costuras de uma cena para outra. Mas antes disso, estudávamos formas para estruturar cenicamente os solos de cada ator. Por onde ele entra, como vai sair de cena, ou não vai sair de cena. Tudo isso também fez parte da nossa composição.

Como já tínhamos levantado muito material e realizado várias formas de mover-se no palco, para não perdermos aquilo que consideramos importante, eu fui construindo em desenhos. Mesmo com a saída de algumas pessoas do elenco, continuei desenhando neles, pois assim, eu saberia qual lugar deveríamos substituir.



clara de como seria e ficaria em cena. Mais uma vez, o espetáculo foi ganhando corpo e concretude a muitas mãos.



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito. Costura de cena, entre os solos. Processo de 2021.
Fotógrafa: Gabriela Borges. *Acervo pessoal*.

Outras costuras já tinham sido experimentadas na montagem de 2018.



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito. Costura de cena, entre os solos. Processo de 2018.
Fotógrafa: Gabriela Borges *Acervo pessoal*.



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito. Costura de cena, entre os solos. Processo de 2021
Fotógrafa: Gabriela Borges *Acervo pessoal*.

Também construímos uma coreografia para o final do espetáculo, misturando algumas partituras e mimesis corpórea de cada um dos atuantes.



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito. Coreografia. Processo de 2021 Fotógrafa: Gabriela Borges *Acervo pessoal.*



Fotografia: Espetáculo M(eu) Infinito. Coreografia. Processo de 2021 Fotógrafa: Gabriela Borges *Acervo pessoal.*

Encerro esta seção, já caminhando para o encerramento da dissertação, fazendo um alerta para um não encerramento: o do processo criativo do espetáculo *M(eu) Infinito* que, no presente ano de 2024, foi retomado em outra perspectiva, convidando um outro provocador para realizar a supervisão de direção (o professor Saulo Dallago, orientador deste trabalho acadêmico) de uma nova versão, agora com três intérpretes (o pesquisador que vos escreve, dentre eles) e a proposta de uma relação palco-plateia fora da caixa cênica. Porém, os desdobramentos deste novo processo ficarão para futuros escritos e reflexões, uma vez que todas as nuances de um espetáculo que continua em processo de pesquisa por já oito anos não se finda num trabalho de pesquisa acadêmica, em nível de mestrado que, como outros, e diferente da criação artística, necessita de um prazo e um marco de fechamento e encerramento.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS E INICIAIS

A montagem do espetáculo *M(eu) Infinito* é, na verdade, uma manifestação de um desejo de criar, que se iniciou no ano de 2016, em um período que nós não sabíamos muito o que seria e no que iria se transformar. Eu professor e o elenco - que nesta época eram cursistas do curso livre de teatro do SESC – nos encontrávamos perdidos no vazio, sem saber o que criar ou como começar. O que resultou no **fazer**. Sem saber exatamente onde esse fazer nos levaria, simplesmente, fizemos. É aqui que provavelmente iniciamos os nossos primeiros contornos que começaram a dar forma no limbo: sem saber por onde começar, apenas motivados pelo desejo, que hoje eu reconheço como um (im)pulso, que nos lançou para o fazer.

Essa primeira etapa do processo foi lacunar no que viria a se transformar posteriormente. Eu estava diante de um processo inteiramente umbilical juntos aos atores e atrizes na primeira montagem. O ato de fazer, embora tenha proporcionado inicialmente o surgimento de material cênico (cenas, breves sequências, relações), depois de um período passou a andar em círculos. Isso talvez possa ter sido resultado da minha inexperiência nesse formato de trabalho, afinal, assim como o elenco, eu também estava descobrindo como fazer. Foi nesse momento que descobri as minhas limitações na condição de provocador, sendo necessário pensar novas abordagens para ampliar o nosso território de pesquisa. O que não foi tão difícil, uma vez que eu trabalhava no SESC em um momento que a instituição estava recebendo vários espetáculos, cursos e oficinas de artistas regionais e nacionais. Isso permitiu experienciar e me apropriar de determinadas práticas em nosso laboratório de pesquisa cênica.

Reflito que nesse período (2016) lidávamos com a prática teatral e com todo o material gerado dos exercícios investigados até ali de uma maneira livre e descompromissada, sem a preocupação de pensar em como armazenar e registrar o que se fazia. Diante disso, muita coisa se perdia e, em determinados momentos, tínhamos que recomeçar. Frente a tantas questões que fui aprendendo a lidar no trajeto, a mais instigadora e desafiadora foi a nossa dramaturgia. Pois, como estávamos explorando o corpo, eu acreditava que a palavra também poderia estar no mesmo campo da investigação. Mas não com uma dramaturgia já existente, ou com outros formatos textuais – crônicas, contos, poemas. A proposta era explorar um texto inédito, nunca lido ou visto por ninguém, mas um texto que nascesse da própria experiência do elenco, o que nos levou a escrita do fluxo de consciência sobre o eu, resultando na dramaturgia do *M(eu) Infinito*.

Por um bom tempo eu não me sentia à vontade com o nosso texto, eu não me referia à obra como uma dramaturgia, mas sim um texto escrito para uma circunstância teatral. Provavelmente, eu pensava dessa forma devido aos estudos e referências que aprendi ao longo da minha formação em teatro, que definiu minha percepção sobre isso. Afinal, seguindo os ditames clássicos, para ser uma dramaturgia é preciso ter enredo, personagens, falas e geo-localizar a ação dramática. Mas hoje, entendendo que o *M(eu) Infinito* está muito longe desses elementos, e nem por isso, deixa de ser uma obra teatral. Tomei coragem! Hoje defino o nosso texto como uma dramaturgia, uma vez que é no solo da encenação que a escrita do eu adquire força e profundidade.

Isso acontece porque a palavra/texto foi criado para se conectar com outra pessoa, não somente por meio da leitura, mas também da fala, da pronúncia e da escuta da plateia. É nesse contexto, entre o corpo do ator em cena e o público, que a palavra no espetáculo *M(eu) Infinito* alcança seu verdadeiro sentido – corresponder-se. Outro fator que também pode ter-me influenciado a não enxergar o texto como uma dramaturgia foi tratar a palavra como um elemento secundário, servindo apenas para complementar o solo do atuante – principalmente nos processos de 2016 e 2018 - não dando à nossa dramaturgia o devido protagonismo no processo. Da mesma maneira que estávamos pesquisando formas distintas de movimentos corporais, também era importante uma maior investigação e profundidade com a palavra.

Afinal, foi através da palavra que atingimos a materialidade do eu, revelando as nossas particularidades e as fragilidades perante a sociedade. Escrever sobre si é dar voz ao que é particular, e quando levada para o palco, torna-se possível dar forma e corpo ao verbo, transbordando a vida e as experiências do eu. A palavra é a concretização de um eu finito - fadado ao fim - mas que na arte, especialmente no teatro, transcende o espaço e o tempo, e assim, consegue se expressar, moldar e dar corpo a pensamentos que acreditamos serem exclusivos a nós. É no palco que o eu se transforma em infinito, tendo liberdade de dançar, falar, e de poder compartilhar tanto o melhor quanto o pior de si. É abrir o seu o próprio universo para o outro.

Porém, para criar esse território onde o eu fosse infinito em nosso laboratório teatral, seguimos dois caminhos fundamentais para organização e construção do espetáculo, sendo eles: a partitura corporal e a mimesis corpórea e as diferenças em como percorremos cada caminho. A partitura corporal é uma prática que conheci em 2016 na oficina “*Ser Tão Energético*”, que intuitivamente, correlacionei com a teoria de Delsarte, que através do exercício do tambor, pude explorar a teoria do autor francês em diálogo

com os gêneros normal, excêntrico e concêntrico. Numa intensa pesquisa corporal que exigiu a identificação e desconstrução das partituras/posições repetitivas. Esse caminho também possibilitou desenvolver uma prática mais autoral para nosso processo, à medida que também fui percebendo a importância da fotografia como uma ferramenta de registro e armazenamento das partituras que nasciam com o estímulo do tambor.

No entanto, no caminho da mimesis corpórea, nos deparamos com vários elementos já disponíveis, ou seja, era um território repleto de oportunidades que nos instigava a criar a partir da observação de imagens, do lugar ao redor, pessoas, animais, arquitetura e poemas. Mas nesse trajeto iríamos desbravá-la à nossa maneira, entendendo e nos aprofundando nas necessidades do nosso processo, focando especialmente na fotografia e nas provocações que ela poderia gerar no corpo do ator.

Ambos os caminhos tinham como elemento central a fotografia e o corpo; porém, as fotografias das partituras eram vistas por mim apenas como um elemento para que o atuante pudesse recordar. Analisando hoje, principalmente nos processos de 2018 e 2021 – quando passamos a fotografar as partituras - eu provavelmente conduziria os atuantes, a uma mera reprodução automática das partituras registradas, sem me atentar às possibilidades e diversidade de movimentos que poderiam emergir delas. Nesse sentido, conhecer e vivenciar a mimesis corpórea contribuiu com o manejo das fotografias das partituras de uma maneira mais ampla e funcional para o processo. Isso permitiu que o atuante tivesse uma prática mais criativa, ao invés de se limitar à reprodução dura e quase estática da partitura no corpo.

Foi por estes caminhos, explorados por mim e pelo elenco, assim como todos que passaram pelo processo do *M(eu) Infinito*, que investigamos as diversas maneiras de criar e dar ao eu a possibilidade de ser infinito. Enquanto, no cotidiano, a subjetividade do indivíduo é posta de lado em meio a uma rotina de exigência e resultados, encontramos por meio das partituras e da mimesis corpórea, formas de se construir um eu que se liberta dessas regras, revelando suas particularidades sem medo de julgamentos. Um eu que se movimenta de forma extra-cotidiana, dançando suas dores, expressando seus pensamentos mais secretos e relacionando-se com o outro por meio da poética do olhar e da repetição de trechos da dramaturgia presentes em outras cenas solos dos atuantes. Dessa maneira, afastamos o ator e a audiência das percepções racionais, conduzindo-os para um espaço onde os sentimentos e as ideias podem ser expressos livremente. O resultado é uma obra que, embora finita em sua forma, encapsula a ideia de infinito em seu impacto e significado.

Para criar esse eu infinito - a persona -, que transcende o sentido lógico das coisas, existe o ator/atriz compositor/a que ao manipular sensivelmente todos os materiais resultantes de todos os procedimentos vivenciados na sala de trabalho para a construção de seu solo. Quando somados aos outros solos, esses elementos compõem um todo, onde se revelam inúmeros eus multifacetados. A forma como cada solo se conecta ao outro também é um trabalho de composição dos atuantes e do provocador, que elaboram fios condutores, evitando atribuir um sentido lógico ou construir um significado fixo. O sentido e a acepção do que é apresentado são endereçados à plateia, que tem o direito de compreender e interpretar, livremente, tudo o que vê e sente durante a apresentação.

M(eu) Infinito é uma obra composta por partes, montado como um quebra-cabeça. Trata-se de um todo formado por fragmentos: da escrita individual do eu, da partitura corporal, do cardápio dramaturgic, da mimesis corpórea, da seleção de trechos da dramaturgia, do encontro da mimesis e partitura corporal, da dramaturgia e da composição da dança do eu. É uma criação artística que possui infinitas possibilidades criativas, onde provocador e elenco buscam no manejo de todos esses elementos a montagem do espetáculo. É um trabalho realizado no coletivo, mas em que cada atuante contribui com suas impressões individualizadas experienciadas no processo. Acredito que, por isso, a cada entrada ou saída de um integrante, somos convocados a repensar a estrutura do espetáculo, pois cada solo resulta das experiências sensíveis do indivíduo. Sempre que isso acontece, torna-se necessário reavaliar parte ou a totalidade do espetáculo.

Em suma, *M(eu) Infinito* é resultado de experiências diversas, aprendidas ao longo do tempo, tanto pelo provocador – eu - quanto pelo elenco – todos aqueles que passaram e voltaram para o processo. A cada momento, interação e desafio enfrentados contribuíram para a construção deste trabalho. Essas experiências não são apenas individuais, mas também coletivas, e ajudaram a construir um mosaico de aprendizados e influências no laboratório. O fato de todos os participantes trazerem suas próprias perspectivas e emoções, possibilitou explorar temas e conceitos de forma mais profunda e significativa.

Como dito na seção anterior, em 2024 retomamos o processo, mas com uma abordagem diferente e com um novo elenco, que, devido a aprovação do projeto na Lei Paulo Gustavo (2023) em Manutenção de Grupo, nós reconfiguramos o *M(eu) Infinito*. Essa necessidade apareceu após perpassarmos todos os caminhos criativos do processo. Nos sentimos convocados a criar uma apresentação que não fosse destinada ao palco.

Nessa nova versão, nos sentimos provocados a explorar espaços alternativos e cotidianos, onde o eu do atuante, fosse de encontro ao eu do público. Assim, criamos o *M(eu) Infinito Pela Cidade*, mas isso é uma escrita que ficará para futuras pesquisas (quiçá um doutorado). Afirmo novamente, *M(eu) Infinito* é uma obra em constante construção e reelaboração.

É importante expor que, em maio de 2024, Raquel Scotti Hirson aceitou o convite para conduzir um intercâmbio entre dois grupos anapolinos, o Matula Cênica e o Cena Coletiva. Essa mediação aconteceu através dos procedimentos da mimesis corpórea, agora, ministrada por Raquel, onde os integrantes do Cena Coletiva puderam se aprofundar e “beber diretamente da fonte”, enquanto o Matula Cênica teve a oportunidade de conhecer e ampliar exercícios estéticos e corpóreos para a nova pesquisa teatral em que se encontravam.

Contudo, destaco que *M(eu) Infinito*, não é um espetáculo que se resume apenas em ser uma representação artística, mas uma síntese de trajetórias, um reflexo das múltiplas nuances da experiência humana. É um convite para que o público também se conecte com suas próprias vivências e reflexões, reconhecendo que cada um possui seu próprio infinito a ser explorado. Essa intersecção de experiências e a abertura para o novo foram essenciais/fundamentais/primordiais para que *Meu Infinito* se transformasse num espaço de descoberta e ressonância emocional.

6 - REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio; DIAS DE BARROS, Maria Lúcia Jacob; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffèro e Michel Azama*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. ABDANUR, Raquel França; ROJO, Sara. A tradução de "*Sólo los giles mueren de amor*", de César Brie. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DIAS DE BARROS, Maria Lúcia Jacob; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.13.

_____. ABDANUR, Raquel França; ROJO, Sara. *O processo tradutório de "Cinema Utopía", de Ramón Griffèro*. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DIAS DE BARROS, Maria Lúcia Jacob; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 99.

_____. ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Juan Radrigán e suas personagens marginais*. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; DIAS DE BARROS, Maria Lúcia Jacob; ROJO, Sara (Org.). *Antologia teatral da latinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 29.

_____. BRIE, Cesar. *Só os babacas morrem de amor*. Tradução. Raquel França Abdanur, Sara Rojo. Organizado por ALEXANDRE, Marcos Antônio; DIAS DE BARROS, Maria Lúcia Jacob; ROJO, Sara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.19.

AMARAL, Graciele de Fatima; SILVA, Edson Santos; TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *O fluxo de consciência e o monólogo lírico na peça "Fluxorama", de Jô Bilac: entre a dramaturgia negra e a poesia*. Revista: *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 7, n. 1, p. 109-128, 2023. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2439> . Acesso em: 20 jul. 2024.

ARAÚJO, José Helber Tavares de. *Fluxo de rupturas constantes: dialética negativa e fluxo de consciência em Avalovara*. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *Poética clássica. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASBÚN, Claudia Eid. *Desaparecidos*. [S.l.: s.n.]

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine - *As Interpretações do Sistema Delsarte no Teatro Russo e Soviético dos Anos 1910-1920* R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 370-395, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>: Acesso em: fev. 2024.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *Delsarte e Laban: raízes e princípios de uma revolução estética*. R. Bras. Est. Pres., Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 351-369, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: mai.2024.

BASTOS, Roberto Kennedy de Lemos. *A escrita como cuidado de si na obra tardia de Michel Foucault*. Revista Sísifo: Feira de Santana-BA | nº 5 | vol. 1 | Ano 2017. Disponível: <http://www.revistasisifo.com/2017/05/a-escrita-como-cuidado-de-si-na-obra.html> . Acesso em: 8 jul.2024.

BAUMAN , Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. Ed, Perspectiva: São Paulo, 2006.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Ed.Martins Fontes: São Paulo, 2006

BOURRIAUD, Nicholas. *Formas de Vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A, 1977.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. Disponível em: <https://www.lumeteatro.com.br/o-nucleo>
Acesso em: 22 de jul. 2024.

CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota biográfica. Sala Preta, p. 87-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4697>. Acesso: 15 de jul. de 2022.

CALDERA, Solange. *Construção Poética de Pina Baush*. Revista Poesis, n. 16, dez. 2010, p.118-131.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Atanol; PRADO, Decio de Almeida, GOMES, Paulo Emilio Sallles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COIMBRA, Ludmila Scarano. *Quebra-cabeça: o teatro pós-moderno de Ramón Grifféro*. 2007. [número de folhas ou páginas] f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

COLLA, Ana Cristina; HIRSON, Raquel Scotti. *Mímesis corpórea: observando e recriando mundos*. Provocadas por Naomi Silman. [S.l.]: [s.n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-WmIvVJ8myY&t=1546s> Acesso em: 20 de jul., 2024 .

DALLAGO, S. G. S. *Imagem e Memória: o papel da fotografia na composição da obra*

“*Em Busca Do Tempo Perdido*”. In: NUNES & SILVA, Alexandre Silva & Renata de Lima (org.). *Resistência e Transversão: As Artes da Cena num mundo em transição*. Goiânia: CEGRAF UFG, 2023.

DALLAGO, Saulo Germano Sales. *Performance e fotografia: um estudo sobre memória, signo e escritura na obra em busca do tempo perdido, de Marcel Proust*. Universidade Federal de Goiás, 2012.

DALLAGO, Saulo. O Gestual como ponto de partida na criação da personagem teatral. Relatório de Iniciação Científica. Orientação: Robson Camargo. UFG: Goiânia, 2005.

DE LIMA, Valdivino Borges. *A urbanização goiana: os fatores de origem e crescimento da cidade. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo, 2005*. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/27.pdf> . Acesso: 20 abr.2023.

DEL CASTILLO, C. G. D. (2018). *Do drama clássico ao drama moderno: as sementes da contemporaneidade dramática. Cadernos De Pós-Graduação Em Letras, 17(2)*. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10609> . Acesso em: 4 ago. 2024.

DELSARTE, François. Manuscritos R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 470-478, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> . Acesso em: 10 ago. 2024

Dicionário *LAROUSSE*. Co-Autora Laiz Barbosa de Carvalho. ED, Larousse do Brasil, 2009.

ELIAS, Larissa Cardoso Feres. *O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

EVANGELISTA, Carolina. Portal Contexto. Disponível em: <https://portalcontexto.com/teatro-municipal-o-palco-de-uma-conquista/> . 21 abr.2023.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Revista Criação e Crítica, São Paulo, n. 17, p. 30-46, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842> . Acesso em: 30 jul. de 2024.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança –Teatro*. São Paulo: Ed. Anna Blume 2007

FERNANDES, Natalina. *História do teatro em Anápolis (1892-2007)*. Goiânia: Kelps, 2011.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Uma breve história do teatro brasileiro moderno*. Revista Nuestra América, n. 5, p. 143-131, jan.-jul. 2008. ISSN 1646-5024. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2650/3/131-143.pdf> . Acesso em: 10 ago. 2024.

FERREIRA, Haydée Jayme. *Anápolis, sua vida, seu povo*. Brasília: Gráfica do Senado., 1979.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2014.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Editora Vega, Portugal, 2002.

GARCIA, Miliandre. *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), 2008.

GUINSBURG, J. *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HILLMAN, James. *Ficções que curam: imaginação em Freud, Jung e Adler**. Tradução Gustavo Barcellos. Campinas, SP: Verus, 2010.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Hucitec, 2006.

HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O estado da arte do procedimento de mimesis corpórea do lume. **Urdimento**, n. 29, p. 112-127, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112>. Acesso em: 3/set.2020.

HONORATO, Aldier Félix. *Do Fluxo do Pensamento ao Eu Subliminal: O Desenvolvimento da Consciência na Psicologia de William James*. Dissertação de mestrado. Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

ILHA, Flávio. *São contos mas também são uma aula de literatura: Resenha de Histórias mal contadas*. Disponível em: http://www.apluso.com.br/site/portal/detalhe_notas.asp?campo=277&secao_id=35. Acesso em: 3 ago.2005.

JAMES, W. *Princípios de psicologia*. Tradução Augustin Barcena. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) –, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.

LABAN, Rudolf. *O domínio do Movimento*. São Paulo: Ed. Summus Editorial, 1978.

LÊ BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.) *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

_____. BILAC, Jô. *Fluxorama*. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.) *Dramaturgia negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018, p.183.

LIMA, Ricardo Augusto de. *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo: zonas crepusculares*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

LINHA DO TEMPO DO CORONAVÍRUS NO BRASIL. SanarMed, 2021. Disponível em: <https://sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil/>. Acesso em: 07 ago. 2024.

LUZ, Janes Socorro da. *A (re)produção do espaço de Anápolis/go: a trajetória de uma cidade média entre duas metrópoles, 1970 -2009*. Uberlândia, 2009.

MACIEL, Ulisses Augusto Guimarães. *Samuel Beckett e os limites do in-dizível*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MAUCH, Michel. *Poética e pedagogia: Maria O. Knebel e o monólogo interior*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2014.

MEDEIROS, Marina Milito de; PEREIRA, Sayonara. *A Utilização do Gestual Cotidiano e Alguns de seus Desdobramentos no Espetáculo Kontakthof (1978) de Pina Bausch para o Tanztheater Wuppertal Rev. Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 142-157, jul./out. 2017 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: fev.2024.

MEYER, Sandra. *As ações físicas e o problema corpo-mente*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas Dezembro, 2007, No 9. Disponível em : <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101092007097> Acesso em: fev. 2024.

NORONHA, Jovita (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

_____. COLONNA, Vicente. *Tipologia da Autoficção*. In: NORONHA, Jovita (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014. p.34.

DOUBROVSKY, Serge. *O Último Eu*. In: NORONHA, Jovita (Org.). *Ensaaios sobre autoficção*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014. p.110.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; NEVES, Larissa de Oliveira; MEDEIROS, Elen de. *Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história*. Ouvirouver, Uberlândia, v. 1, n. 3, p. 92-104, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37024> Acesso em : 04 de ago. 2024.

O SENHOR DOS ANÉIS: a sociedade do anel (The lord of the rings: the fellowship of the ring). Direção de Peter Jackson. New Line Productions / New Line Home Entertainment: USA, 2002. [DVD]. 178 min, colorido.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. *Fluxo de Consciência, Psicologia, Literatura, Teatro: Um Início de Conversa*. Revista Cena em Movimento, edição nº 1. Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/download/21605/12442/79651>. Acesso em 12 de jul., de 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob supervisão: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDRAZA, Ramírez, IVÁN, Darío. *Considerações sobre o conceito do vazio na produção artística de Waltercio Caldas e Gordon Matta-Clark*. Orientador: Ângela Maria Grandó Bezerra. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

PENA, Martins. *O noviço*. Porto Alegre: L e PM, 2012.

RAMALDES, Karine. *Construindo minha dramaturgia*. Goiânia. Kelps, 2022.

RANDI, Elena. *Gesto arquétipo e gesto cotidiano: um binômio fundamental na teoria del'sartiana*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 329-350, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 21 ago. 2024

REIMER, Haroldo; D'ABADIA, Maria Idelma Vieira; FREITAS, Mirelle Antônia Souza. *Sant'ana e o mito fundador de Anápolis, Goiás*. Caminhos, v. 20, n. 2, p. 190-207, maio/ago. 2022. Goiânia, 2022. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/12322/0>. Acesso em: 18/abr/2023

ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880-1980*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

 JOLLY, Geneviève; PLANA, Muriel. *Teatralidade*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Devir cênico*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SEGUNDO, Miguel Eugenio Barbosa. *Navegâncias autoficcionais: rotas para uma abordagem em o real e o ficcional na cena*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Departamento de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2023.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L e PM, 2015.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. *Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático*. Urdimento N° 20 | Setembro de 2013. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4037/2773> . Acesso em: fev. 2024.

SOARES, MURILLO OLIVEIRA. *Anápolis: uma cidade entre capitais (Goiânia e Brasília) e modernidades (1930-1960)*. Faculdade de História. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de mestrado. Goiânia: Universidade federal de Goiás, 2019.

SQUIAVE, Hyago Ernane Gonçalves. *A mineração em goiás no século XVIII: a formação espacial do Arraial de Pilões*. XIX Encontro Nacional de Geógrafos. Joao Pessoa Paraíba – 2018. Disponível em : https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0CAMQw7AJahcKEwjI9_zBt8X-AhUAAAAAHQAAAAAQAw&url=http%3A%2F%2Fwww.eng2018.agb.org.br%2Farquivo%2Fdownloadpublic%3Fq%3DYToyOntzOjY6InBhemFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPIjtzOjQ6IjQxMzgiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiZmU0NTAxNjFmNjlkYjJhN2Q0NmNkNTI3ZDE3NGJhYjciO30%253D&psig=AOvVaw1uomid2wdAeBp4CBDCj5b&ust=1682525889546273 . Acesso em: 22/04/2023.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 2006.

STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TENÓRIO, Patrícia Gonçalves. *Doze horas: o mito individual em uma autoficção*. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) – Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

TOURINHO, Lígia Losada; GALVÃO, Maria Inês. *A preparação corporal para a cena como evocações de potências para o processo de criação*. ARJ, Brasil, v. 3, n. 2, p. 178 -

193, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acesso em: 20.ago.2024.

TSE, Lao. *O livro do caminho e da virtude*. Edição eletrônica versão 3.2.1. 2008.

YAZBEK, Samir. *Dramaturgia em movimento: tradição e ruptura na escrita teatral contemporânea brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: a cena do interior*. Goiânia: UFG, 2014.

6.1 - REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES :

ANÁPOLIS, CIDADE PIONEIRA DESDE OS PRIMORDIOS. Disponível em: <https://www.jornalestadodegoias.com.br/2016/08/01/anapolis-cidade-pioneira-desde-os-primordios/>

CATÁLOGO PALCO GIRATÓRIO Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Catalogos/>

DIRETORIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. Mostra de teatro de Anápolis, retomada. Disponível em: <https://semect.wordpress.com/2009/07/05/xviii-mostra-de-teatro-de-anapolis/>. Acesso em: 21/04/2023.

IBGE. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/anapolis/historico>

MAPEAMENTO ANÁPOLIS: 22ª Mostra de Anápolis. Disponível em: <https://mapeamentoanapolis.wordpress.com/category/arte/teatro/>. Acesso em 21/04/2023.

MOSTRA ANAPOLINA DE TEATRO. Disponível em: <https://portalcontexto.com/mostra-anapolina-de-teatro-tem-grupos-selecionados/>

MOSTRA SESC DE TEATRO 2015. <https://portal6.com.br/2015/11/03/mostra-sesc-de-teatro-invade-a-cena-em-anapolis/>

O TEATRO NO CENTRO DAS ATENÇÕES. <http://vivaanapolis.com.br/o-teatro-no-centro-das-atencoes/>

PALCO GIRATORIO <https://teatroescolasesc.wordpress.com/2014/10/29/palco-giratorio-2014/>

PALCO GIRATORIO 2016. Disponível em : https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/fda2a5d2-6e17-43c0-ada3-e8ec49fd5d16/catalogo_Palco_Giratorio_2016.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=fda2a5d2-6e17-43c0-ada3-e8ec49fd5d16

PORTAL CONTEXTO. Mostra do SESC traz programação diversificada. Disponível em: <https://www.portalcontexto.com/mostra-do-sesc-traz-programacao-diversificada/>

7 - ANEXOS

ANEXO A - ENTREVISTA COM RAINAN PIRES

Gabriel Cardoso: Oi, Rainan. Primeiramente, peço que você se identifique, falando um pouco da sua trajetória artística, sua formação como ator e há quanto tempo você está no processo do *M(eu) Infinito*.

RP: Bom, meu nome é Rainan. Atuo no espetáculo *M(eu) Infinito* há aproximadamente cinco anos. Estou desde a primeira montagem, ocorrida em 2014, como ator e propondo alguns textos. Também assumo a função de escritor e compositor, tanto na questão dramaturgica quanto na corporal, porque o *M(eu) Infinito* tem esse caráter, né, de um ator que compõe a cena. Bem, iniciei no teatro em 2011, com 11 anos de idade. Ao longo desses anos, estive integrado a algumas escolas de teatro, como a Escola de Teatro de Anápolis e também o SESC. Particpei de algumas companhias, mas diria que a que durou mais tempo foi a Companhia Cena Coletiva, responsável pela produção do espetáculo *M(eu) Infinito*. Então, o *M(eu) Infinito* foi, na verdade, o processo em que estive envolvido por mais tempo e que também ajudou a compor meus interesses artísticos — tanto os relacionados ao cinema, essa outra linguagem, quanto ao teatro — pois, embora flerte com o teatro a princípio, ele consegue se distanciar em alguns momentos e se aproximar de outros caminhos. Minha permanência também se deu em razão desse caráter. Ao longo da vida atuei em alguns filmes — ao todo, cinco curtas-metragens. Desde o primeiro ano em que estive envolvido no teatro até 2019, foram os anos em que particpei. Em um desses filmes, tive o privilégio de frequentar alguns festivais de cinema; foi a partir dessas interações que tive mais certeza sobre a área que eu queria seguir. Hoje sou graduando em Cinema e Audiovisual, estou no meu último ano. Particpei, também tecnicamente, da produção de curtas-metragens: propus alguns projetos, alguns documentários, filmes ficcionais — alguns universitários, outros autônomos, independentes, que se distanciam desse universo acadêmico. No ano de 2020, tive a felicidade de aprovar um projeto na Lei Aldir Blanc (lei emergencial). Propus um documentário sobre esse período da pandemia, como isso influenciou minha vida e qual foi minha interação diante dessa crise pandêmica e do isolamento social. Portanto, estive envolvido do teatro ao cinema, tanto na atuação quanto no audiovisual, e

pude compartilhar um pouco mais com o processo do *M(eu) Infinito* em razão dessa possibilidade de interagir com outras áreas.

GC: *M(eu) Infinito* é um espetáculo construído a partir da investigação da mimesis corpórea e da partitura corporal. Todo o processo demandou muito esforço físico nos ensaios. De modo geral, o início do projeto não foi fácil para todos. Quais dificuldades você encontrou?

RP: Bem, alguns anos atrás, quando participei da segunda montagem do espetáculo, tive dificuldades em relação à interação entre corpo e palavra. Desde o primeiro exercício percebi um nível de complexidade muito alto, e era preciso mesclar esses dois elementos, combiná-los, dando importância a ambos, individualmente. Essa foi minha primeira experiência. Com o tempo, fui desenvolvendo mais facilidade para esse tipo de exercício e para participar, propriamente, do espetáculo, porque ele se baseia nessa interação. A princípio, essa foi a minha principal dificuldade, desde quando pude de fato abarcar esse projeto.

Nos outros anos, a questão foi a preparação física. O espetáculo exige muito dos corpos que devem estar engajados e empenhados em desenvolver as partituras — sendo elas fragmentadas, avulsas ou integradas, combinadas com outras partituras. Reproduzi-las de forma sistemática, idênticas àquelas criadas no processo — por meio dessa interação com o tambor — também foi uma dificuldade. Neste último processo, minhas partituras já haviam sido constituídas, então minhas dificuldades foram sobretudo lembrá-las, recordá-las. Lembro que as últimas montagens surgiram a partir de muitos ensaios; tivemos um ano de preparação desde a penúltima e a antepenúltima montagem [referindo-se à montagem de 2018], em que meu corpo se encontrava em outro estado. Depois, tivemos menos tempo para realizar a montagem [referindo-se à de 2021] e, possivelmente, menos tempo para me preparar fisicamente. Acredito que meu corpo estava mais preparado nas montagens anteriores: eu conseguia realizar as partituras com mais facilidade e brincar com elas. Claro que minha opinião foi se alterando conforme as montagens. Por exemplo: se antes eu as reproduzia de forma mais rígida e automática, nesta última passei a brincar com as possibilidades que percebi. Nessa diferenciação, tive mais flexibilidade; o movimento deixou de ser automático e se tornou mais harmônico, natural, variável. Pude variar os gestos, brincar com o tempo, o ritmo e as possibilidades para que a partitura fosse realizada.

Então, a princípio, foram essas questões: preparação corporal; integração de gesto e palavra; e, talvez não caiba dizer, mas a questão do tempo também influenciou. Acho que a disponibilidade é crucial. Se temos menos disponibilidade, isso se reflete no tempo investido no trabalho. Meu tempo foi mais curto [na montagem de 2021]. Nos outros projetos, eu me engajei mais porque tinha mais tempo: pude experimentar mais coisas, ensaiar mais em casa. Meu amadurecimento dentro do projeto também é importante em termos de facilidades, melhorias e ajustes, em novas experimentações. Ao longo do tempo, minha percepção sobre o espetáculo foi se alterando e hoje está em um estado muito mais maduro. Se percebemos diferenças — em uma montagem eu estava mais disponível e, em outra, menos — isso se reflete na performance. Mas o fato de estar mais maduro me dá autonomia e competência para fazer ajustes, experimentar novas formas e ter novas percepções sobre o que proponho. Minha opinião e percepção sobre o processo vão se alterando, ainda assim alicerçadas nas bases conceituais do projeto. Pelo menos, minhas motivações, ambições e possibilidades que quero trazer se ajustam a cada montagem.

GC: Os ensaios e todo o processo de montagem se alicerçaram no trabalho colaborativo para a construção do espetáculo. Você poderia relatar como foi esse processo para você?

RP: Foi um processo muito gratificante. O fato de ser colaborativo dialoga com meus interesses de vida e artísticos. Sou um indivíduo muito mais propenso a querer aprender do que ensinar. O fato de, a cada montagem, termos uma reconstituição do elenco, permitindo que eu aprendesse diversas percepções, memórias e repertórios de cada integrante, foi muito interessante. Acho que uma das bases que alicerçam o espetáculo é a colaboração: acolher essas percepções e trabalhá-las. Se propomos um espetáculo que engloba percepção e memória, é necessário acolher as opiniões que surgem — do elenco e do público. É um processo muito interessante e, a princípio, incrivelmente atrativo por essas condições. Vou aprendendo, compreendendo a percepção do outro, quais foram as dificuldades de cada um nos exercícios. Hoje entendo o *M(eu) Infinito* muito mais como um exercício experimental do que como algo fechado. Claro que é importante termos um produto gerado a partir de experimentos, pois ele resulta nisso, mas o processo de criação, o envolvimento entre os atores e o diálogo é, a meu ver, mais importante. É a partir disso

— e das ideias para desenvolver os exercícios — que vou me enriquecendo e me treinando enquanto artista.

GC: Vou falar um pouco agora do texto dramaturgico. Como foi a construção textual/dramaturgica do espetáculo? O grupo partiu de alguma referência?

RP: Acredito que sim, parte sempre de um referencial — não somos suficientes para impor apenas nossa própria percepção sobre o que criamos. Mas eu não busquei nenhuma referência específica na hora de escrever o texto. Foi um conjunto de ideias, a princípio. Minha escrita se baseou nos meus interesses, nas palavras que utilizo e nessa proposta de sugerir um mistério. Passei por dois processos. Escrevi a primeira vez em 2016, e o texto era totalmente diferente do que escrevi em 2018 — completamente diferente. Confesso que não tinha entendido muito bem qual era a proposta, por que escrever aquilo.

GC: Quantos anos você tinha na época da primeira montagem?

RP: Eu tinha 16 anos.

GC: Quantos anos você tem agora?

RP: Tenho 22 anos. Então, o primeiro texto era mais voltado ao cotidiano: como era minha vida, quais eram minhas preocupações, quais espaços eu frequentava [referindo-se ao primeiro texto escrito por ele] e minha opinião sobre as pessoas — principalmente as que estavam ali, naquela esfera, naquele teatro. Era totalmente diferente. Lembro que li outros textos e eram completamente diferentes do meu, mas ainda assim se assemelhavam entre os artistas: fugiam do “eu”, mas ainda falavam do “eu” de outras formas — mais fragmentadas, lúdicas, metafóricas. O meu era, a meu ver, mais denotativo. Eu via essa diferença entre textos denotativos e conotativos. Enfim, já na segunda vez, eu, a meu ver, tinha entendido melhor o processo de criação, mas ainda assim pensei em propor algo que dissesse sobre mim — algo que talvez só eu conseguisse interpretar. Tive a percepção: “poxa! estou propondo um registro próprio; as pessoas podem não entender nada do que estou escrevendo”. Confesso que, anos depois, ao revisitar o texto, não entendi muito bem o que eu estava propondo. De certo modo, lembrava de algumas frases e entendia que era um processo vivenciado em determinado momento da minha vida. Minhas preocupações eram outras em relação a 2016 e também são outras hoje. Ainda assim, fez sentido naquele momento.

GC: É bem interessante você participar desse processo de 2016 com 16 anos e, agora, do processo de 2021 com 22.

RP: Algo mudou aí: esse “eu” se transformou. Porque o *M(eu) Infinito* é essa infinita possibilidade do próprio eu que estamos sempre revisitando; estamos sempre nesse contato com o texto e com o corpo, vendo o que surge a partir daí. Você tem um lugar muito singular nesse processo, que acho potente. Todo o elenco ocupa um lugar singular, mas você, neste processo, ocupa um lugar de maturação, de florescer, que é muito poético. Não que os outros atores não tenham passado por isso, mas, por vir da adolescência para a fase adulta, é muito interessante ouvir sua fala.

GC: Para a estruturação do trabalho de ator/atriz, foram escolhidas a partitura corporal e a mimesis corpórea. A interação com essas práticas se deu separadamente ou ao mesmo tempo?

RP: Acho que juntas, porque não consegui identificar esses elementos de forma separada e também não consigo separá-los. Eram muitas preocupações ao mesmo tempo. É difícil separar as coisas: se damos atenção a uma, mesmo que simultaneamente, acabamos negligenciando a outra. Então, precisou ser ao mesmo tempo — para que se combinassem ou se separassem —, mas ainda assim com a devida atenção a cada um desses parâmetros.

GC: A relação com a imagem e a fotografia fez parte da investigação do espetáculo. Como ator/atriz, o quanto isso colaborou ou dificultou a construção da sua atuação? Foi a partir das imagens e das fotografias que você estruturou o seu solo (cena individual)?

RP: Acredito que sim, a imagem me ajudou, mas foi inserida em outro momento. Nas primeiras montagens, não me lembro de ter tido relação com a imagem fotográfica — a imagem fixa na parede, a imagem que propusemos trazer e recortar de revistas. Essas imagens eu não lembrava no começo, quando o *M(eu) Infinito* foi tomando forma. Mas a partitura corporal, sim. E a partitura, de certo modo, é uma fotografia, porque, além de ser um gesto estagnado, também é “fotografado” e posteriormente reproduzido. Então, se falarmos desse lugar, dessa imagem, sim: ela participou o tempo todo e participa até hoje. Mas, se falarmos de outra fotografia que remete a outras coisas, eu diria que não; ela não contribuiu para o meu solo — pelo menos não no processo prévio de construção

da cena.

Hoje, minha cena é diferente de antes, mas ainda assim é uma adaptação: um reflexo de algo que surgiu anteriormente. São lugares e imagens diferentes. A partitura, sim — eu não conseguiria dissociar partitura/fotografia/corpo “engessado” do meu solo —, mas o solo não pertence unicamente à partitura. Acho que, quando o texto se sobrepõe ao corpo e às relações que podem surgir, já potencializa e metamorfoseia a questão do meu solo. Depois, acredito que sim: a outra imagem — recortada de revistas, a imagem que escolhi — passou a influenciar. Algumas partituras surgiram a partir dessas imagens, como reproduções similares que precisei realizar através do corpo e que, de certo modo, interferiram em algum momento. Foram integradas ao meu solo e modificaram o restante. Então, ambas foram importantes, talvez em momentos diferentes. Pensando na cena que tenho hoje, todas colaboraram — mas não foram apenas essas imagens; houve outras coisas também. Foi um conjunto de exercícios que desembocou na cena solo.

GC: Você falou dessa relação da imagem “engessada”. Pode explicar um pouco mais sobre isso?

RP: Hoje já não tenho tanto apreço por essa imagem engessada. Talvez, em outro momento da criação, eu estivesse preocupado unicamente com isso — a imagem que não pode ser modificada — até porque os exercícios propostos naquele momento eram esses: reproduzir a partitura de forma que se assemelhasse ao que foi proposto. Então, se a partitura envolvia a mão e os dedos, eu precisava respeitar essa referência. Entendo isso, de certo modo, como um fator restritivo: preciso reproduzir da mesma forma, e a variação talvez não tenha tanto lugar. Como disse, hoje é diferente. O espetáculo passa por transformações; os exercícios se modificam; nossa percepção também. A imagem estagnada, engessada, já não é relevante em termos construtivos para o espetáculo, porque hoje nossos exercícios são outros. A partir do momento em que sugerimos um exercício em que a imagem pode ser alterada pela música, pela sonoridade — como me movimento a partir dessa imagem? quais caminhos me fazem passar por ela? —, esse lugar do fixo e estático perde valor.

GC: O espetáculo é composto por solos e todos apresentam cenas corporais bem peculiares. É possível dizer que houve um trabalho de sequenciação desses gestos/movimentos? Pode-se afirmar que é um trabalho coreográfico?

RP: Acredito que sim, houve um processo de sequenciação, até porque existe uma ordem respeitada há muito tempo e que ainda é respeitada a cada apresentação. Se é coreográfico ou não, depende do que se entende por coreográfico. Se for reproduzir exatamente como foi criado, eu diria que não. Mas, se coreográfico remeter à ideia de ter uma base a partir da qual se varia — sabendo que existe um lugar ao qual precisamos, em certos momentos, nos aproximar —, eu diria que sim. Acho que o lugar do solo está nessas referências: existe uma base. Muitas coisas que proponho no exercício não consigo reproduzir na apresentação. Às vezes sei que preciso dizer um trecho do texto de determinada forma, com uma voz mais grave ou mais aguda, mas ainda assim não consigo, porque outras coisas influenciam a voz. Não é fidedigno ao ensaio, mas se assemelha: existe uma referência. Então, existe a sequência, mas não de forma coreografada, pelo menos não como eu entendo. Há muitas variações o tempo todo. O interessante é saber lidar com isso: com as condições espaciais, as relações textuais e a interação com os outros atores. Mesmo não estando presentes o tempo todo no nosso solo — ou estando apenas em alguns momentos —, a presença deles naquele espaço gera calor, frequência; isso muda a cena. É saber lidar com essas coisas.

GC: Diante do que foi exposto nesta entrevista, a partitura corporal e a mimesis corpórea se mostraram caminhos criativos para a construção do espetáculo *M(eu) Infinito*? Como artista, o quanto esse processo te afetou?

RP: Sim, foram caminhos criativos. Como já comentei em vários momentos, facilitaram justamente por o espetáculo não seguir uma linha linear. A partir do momento em que não é estruturado por algo sólido e rígido, mas por exercícios que também se distanciam desse sólido e rígido — embora tenhamos referenciais que nos embasam e a partir dos quais podemos criar —, não consigo desassociar partitura e mimesis: fazem parte uma da outra. Não sei em que momento do tempo podem ser interpretadas como coisas distintas — tenho curiosidade em saber se isso é possível. Não consigo enxergar o *M(eu) Infinito* sem a partitura, a representação e a inserção do corpo — pelo menos de forma tão efetiva e latente. Em outros espetáculos, temos a palavra e até a presença do corpo e da respiração, mas de forma muito desassociada e distante. Neste processo, não. São justamente essas possibilidades, interações e conceitos que

fazem o projeto me afetar de forma tão devastadora: ele supre necessidades e me disponibiliza terrenos de exploração — alguns de fácil, outros de difícil acesso.

GC: Achei curioso você usar o termo “devastadora”.

RP: Para ser honesto, sempre gostei do caos. Em qualquer momento em que me encontrei no teatro, gostei disso. Quando as coisas não caminhavam para o caos, eu já não tinha tanto interesse. Isso acabou me atraindo — essa questão estranha, descompromissada. Sempre foi muito expressivo e afetuoso para mim. Não acho que tive dificuldades para me aproximar dessa estranheza. Mas entender que ela pode ser organizada, para que não se torne algo completamente anárquico, talvez tenha sido difícil. O interessante do caos é quando ele é, de fato, caos. Organizar isso é difícil. Interagir com ele a partir de como propomos organizá-lo não faz com que deixe de ser caos, mas nos dá um pouco mais de domínio. Ainda assim, precisamos estar atentos: a qualquer momento podemos perder esse controle.

GC: Em 2021 vocês ensaiaram em período pandêmico. Vocês recorreram a algum recurso tecnológico que mediou os encontros ou todos os ensaios foram presenciais?

RP: Tivemos alguns ensaios virtuais — alguns com todo o elenco; outros, individuais, entre eu e outra pessoa. Alguns exercícios foram adaptados. Utilizamos o recurso tecnológico para dar andamento ao espetáculo e aos exercícios. Em alguns momentos, investimos na questão do texto, por vermos essa possibilidade: se não podíamos nos encontrar presencialmente, poderíamos nos encontrar virtualmente, explorando algo que não dependesse tanto do corpo — ou que, embora dependente, pudesse ser desassociado no momento do ensaio. Grande parte dos ensaios, então, foi um investimento no texto. Isso foi importante porque demos mais atenção a ele, algo que não havia ocorrido nos processos anteriores. Acho que, nas outras montagens, o texto começou a surgir desde o começo, claro, mas a investigação propriamente dita aconteceu mais próxima da apresentação — talvez dois meses antes. Dessa vez, não. O tempo também foi mais curto — se não me engano, na última vez tivemos um ano para ensaiar; agora, o tempo foi reduzido à metade. São lugares do tempo diferentes. Embora cansativos — ocorreram tarde e não perdiam a metodologia —, os ensaios não se adaptavam às nossas condições: continuavam os mesmos. Ainda assim, investíamos

no corpo nos encontros presenciais. Não deixou de ser cansativo. Todos os ensaios, virtuais ou presenciais, passaram por modificações: horário tardio, dificuldade em conciliar agendas do grupo. Foi muito diferente e mais difícil — não vou esquecer. A questão dos ensaios virtuais foi interessante porque, a partir do processo de 2021, o elenco teve participação mais efetiva durante os exercícios. Não me lembro se isso acontecia em outras montagens — talvez com algumas pessoas, como a Talita, no começo, e a Jéssica Lins, em outro momento. Elas também tiveram autonomia para propor algo. Desta vez, parece que todos os membros tiveram essa oportunidade. A dinâmica mudou por isso. Houve ensaios em que você e eu participamos de forma independente, à parte do elenco; assim como você e a Lílian; você e o D.R. Sua cena também foi constituída mediante minha interação com ela e as nossas interações. Foi muito interessante. Revisitei alguns exercícios que não fizemos neste processo e propus outros a partir de minhas interações com áreas afins, muitas exploradas pelo artifício audiovisual — o que me deu, inclusive, arsenal para propor uma oficina. Foi uma dinâmica que se alterou e também me reaqueceu enquanto artista.

ANEXO B - ENTREVISTA COM LILIAN MARTINS

Gabriel Cardoso: Oi, Lilian. Primeiramente, peço que você se identifique, falando um pouco da sua trajetória artística, da sua formação como atriz e há quanto tempo você está no processo do *M(eu) Infinito*.

LM: Meu nome é Lilian Martins. Sou bailarina de dança do ventre há cerca de dezesseis ou dezessete anos e dou aulas há aproximadamente doze anos. Já pratiquei outras danças — balé, jazz e sapateado. Faço aulas de teatro há quatro anos. Já participei de alguns projetos; o primeiro foi o espetáculo *Nós* (2018), que você dirigiu. Estou no *M(eu) Infinito* há três anos; acho que já fiz quatro apresentações — cinco com esta [referindo-se à apresentação de 2021]. Participei de várias formulações e, nessas quatro, elas sempre foram diferentes, mas com algo puxando uma à outra. Dou aulas de dança no Sesc e na Prefeitura. Acho que é isso.

GC: *M(eu) Infinito* é um espetáculo construído a partir da investigação da mimesis corpórea e da partitura corporal. Todo o processo demandou muito esforço físico nos ensaios e, de modo geral, o início do projeto não foi fácil para todos. Quais dificuldades você encontrou?

LM: Sempre foi difícil separar o corpo bailarina do corpo mais teatral, para não ficar tão “bailado”. Essa sempre foi uma das dificuldades: separar esses corpos para deixar as partituras um pouco mais naturais e não tão dançantes. Outra dificuldade nesta retomada foi reestruturar meu solo: precisei reconstruí-lo, dar uma repaginada, mudar e melhorar. No início, foi difícil fazer toda essa reestruturação, mas depois ficou tranquilo; tornou-se mais visível quando isso começou a acontecer. Com a pandemia, sempre temos um pouco mais de dificuldade — ficamos morrendo de vontade de voltar ao presencial — e fazer ensaios de máscara, com todos os cuidados, é desafiador. O online, que achamos que seria uma dificuldade, ajudou, porque aprendemos outra forma de usá-lo; então acabou não sendo um problema tão grande. Outra coisa que achei que seria complicada — e é algo particular meu — é que, desta vez, o processo tomou uma vertente diferente das outras. Fomos para experimentações diferentes, em outros pontos mais fortes, e, ao mesmo tempo, essas experimentações ficaram mais nítidas; teve coreografia no meio. Foi bem desafiador, acho que mais do que nas outras vezes. No geral, foi isso.

GC: Os ensaios e todo o processo de montagem se alicerçaram no trabalho colaborativo para a construção do espetáculo. Você poderia relatar como foi esse processo para você?

LM: Ele foi um pouco diferente do que eu já tinha feito. Como toda a estruturação do texto, de certa forma, é colaborativa — são vários textos para formarmos um todo —, essa parte já me era familiar. Eu já tinha meu texto pronto e fiz poucas modificações; então, isso estava tranquilo. Colaborei nessa etapa escrevendo meu texto bem anteriormente, que passou a integrar o texto dos outros. Desta vez, também me senti mais participativa: colaborei com opiniões e com coisas que podiam ou não entrar. Você sempre pedia opinião, eu fazia para você ver se ficava bom ou não. Senti uma colaboração ainda mais ativa. No começo, estava insegura — “Será que dá certo? Será que essa opinião é válida?” —, mas isso me deu mais confiança, principalmente durante o processo. Fazer parte dá um certo ar de pertencimento: é meu também, faço parte, é um processo de todos. Vem uma responsabilidade mútua. Foi muito interessante integrar tudo isso. Desta vez, achei o processo muito colaborativo — não só o texto, mas também as experiências das ações, as cenas, as trocas, as experimentações. Houve colaboração de todos. Foi bem diferente.

GC: Lembrei que houve momentos em que todos nós conduzíamos os exercícios. Como foi essa experimentação para você — assumir esse lugar e conduzir, ser a provocadora?

LM: Foi muito, muito diferente! Eu nunca tinha conduzido um exercício assim. Estar de fora é bem diferente de estar fazendo. A gente vê coisas muito bonitas no outro — uma parte linda que não presencia quando está dentro. É muito interessante ter a voz que comanda aquilo que você está vendo e perceber o resultado do que você provocou. É gratificante, é lindo! A gente se empolga, quer fazer mais, quer ver mais. Aí você pensa: “Nossa! Olha só que legal! Eu consigo provocar no outro uma reação muito boa!” — algo de que eu não tinha noção antes. O fato de cada um ter estado à frente do exercício, fazendo provocações, trouxe muito crescimento para nós. Eu cresci muito. Às vezes, eu tinha medo de não dar conta de conduzir um exercício desses, de não conseguir orientar. Depois, me senti muito bem, importante. Gostei demais. Achei a experiência linda.

GC: Vou falar um pouco agora do texto dramatúrgico. Como foi a construção textual/dramatúrgica do espetáculo? O grupo partiu de alguma referência?

LM: Para a construção do meu texto, usei fragmentos dos textos dos outros integrantes. A parte que busca o seu “eu” é a parte em que você se identifica quando está lendo. Eu fui pegando esses fragmentos com os quais me identificava, colocando um após o outro — mesmo parecendo não fazer sentido — e, no final, montou-se uma história. Parti do que me tocava, do que me conectava, ao montar os fragmentos em sequência. Alguns eram descartados; outros, mantidos. Às vezes eu não gostava da ordem, então invertia, porque achava que assim ficava mais compreensível para o meu “eu”. A preocupação nunca foi fazer um texto “certinho” ou politicamente correto, mas que fizesse sentido para mim naquele momento. Depois que ficou pronto e eu li, gostei muito do que li. Senti que era aquilo, naquele momento.

GC: Você falou que o texto foi colaborativo. Como foi essa construção?

LM: Li o texto de cada integrante. Cada um escreveu o seu, de acordo com o que sentia ou com o que o “eu” queria. A partir daí, extraí de cada um o que me identificava naquele momento. Com esses fragmentos extraídos, fui montando o meu texto.

GC: Para a estruturação do trabalho de ator/atriz, foram escolhidas a partitura corporal e a mimesis corpórea. A interação com essas práticas teatrais se deu separadamente ou ao mesmo tempo?

LM: De certa forma, separadamente. O texto foi construído em um momento, enquanto íamos fazendo a escolha das partituras, mas não aconteciam juntos. O texto acontecia aqui e íamos escolhendo as partituras. Depois de prontas, as partituras eram memorizadas no corpo e selecionadas em sequência, para depois inserir o texto. Então, não obrigatoriamente a partitura precisa “casar” com o texto, nem o texto com a partitura. O corpo faz uma leitura enquanto o texto faz outra. Para quem vê tudo junto, pode parecer que a fala foi feita para aquele corpo naquela hora, mas não foi. Não é algo rígido e programado. A partitura é ensaiada, colocada no corpo e tem uma sequência, mas não obrigatoriamente naquela fala, naquele momento. Temos alguns pontos marcados, mas ainda há liberdade.

GC: E a relação entre a partitura e a mimesis corpórea, como se deu?

LM: A partitura, eu entendo, veio do exercício do tambor. A cada batida, fazíamos uma movimentação com comandos específicos. Desse exercício surgiram montagens corporais interessantes; as que considerávamos mais interessantes, fotografávamos e usávamos — daí vieram as partituras. Na mimesis, escolhemos imagens que procuramos: de animais, paisagens, pessoas. Selecionamos imagens com as quais nos identificávamos e as “copiamos” no corpo. O que achei mais diferente é que a partitura era um pouco como uma pose, enquanto a imagem (mimesis) começamos a explorar de outro modo: andávamos com a imagem, dançávamos com a imagem, trocávamos de lado. A imagem foi um pouco diferente da partitura.

GC: Essas imagens de que você está falando são fotografias?

LM: São imagens em papel — fotografias de revistas ou jornais, impressas, que escolhemos. As minhas, em sua maioria, eram de revistas: animais, pessoas, objetos, paisagens e imagens abstratas. Outros participantes imprimiram imagens encontradas na internet. São figuras impressas que “transfiguramos” para o nosso corpo, por assim dizer. As partituras — as poses feitas pelo corpo com o estímulo do tambor — nós

fotografávamos em várias posições e depois precisávamos copiá-las, o que era ainda mais difícil: tínhamos que reproduzir essas poses o mais igual possível ao que havíamos feito antes. Nosso recurso era filmar ou fotografar e, depois, estudar. Tínhamos um tempo de estudo das partituras e um tempo de estudo das imagens e, depois, fazíamos as sequências — nem sempre as mesmas; às vezes mudando, modificando de lugar.

GC: A relação com a imagem e a fotografia fez parte da investigação do espetáculo. Como atriz, o quanto isso colaborou ou dificultou a construção da sua atuação? Foi a partir das imagens e das fotografias que você estruturou o seu solo (cena individual)?

LM: Também — não apenas a partir delas. Há as partituras do exercício do tambor, como expliquei. Mas as imagens e fotografias que trouxemos entraram para dar um complemento que ficou superinteressante. Como falei, elas tinham certa mobilidade que as partituras, às vezes, não tinham. Trabalhamos muito a mobilidade e as possibilidades dessas imagens. Elas colaboraram bastante para complementar o solo: foram colocadas, às vezes, entre uma partitura e outra; foram inseridas principalmente com a possibilidade de colocar as partituras em ordens diferentes. Dessa forma, conseguimos estruturar o solo no final.

GC: O espetáculo é composto por solos e todos apresentam cenas corporais bem peculiares. É possível dizer que houve um trabalho de sequenciação desses gestos/movimentos? Pode-se afirmar que é um trabalho coreográfico?

LM: No início, quando eu não entendia tão bem, pensava que era um trabalho coreográfico. Mas, a partir deste que fizemos desta vez [referindo-se à última montagem, 2021], ficou claro que é um trabalho de experimentação o tempo todo. Então não dá para afirmar que seja totalmente coreográfico. Acho que a única parte coreografada foi a dança do final. Os solos não são coreografados. Há a sequência das partituras; há o texto, que também se repete em sequência; mas não fica igual: os dois não “casam” todas as vezes, e nem sempre um exercício sai exatamente igual. As partituras e as imagens, às vezes, sofrem alguma modificação. Para eu dizer que é coreografado, teria que afirmar que fica exatamente igual todas as vezes. Como não fica — embora esteja marcado e sequenciado —, não posso afirmar que seja coreográfico, porque não é rígido.

GC: Diante do que foi exposto nesta entrevista, a partitura corporal e a mimesis corpórea se mostraram caminhos criativos para a construção do espetáculo *M(eu) Infinito*? Como artista, o quanto esse processo te afetou?

LM: Desta vez, contribuí muito mais. Explorei várias possibilidades e consegui dar uma amplitude que alcançou o *M(eu) Infinito*, porque ele se enquadra na dança, no teatro e no audiovisual. É uma amplitude muito grande: abre a mente e nos deixa com várias possibilidades — tanto que, às vezes, precisamos limitar para conseguir executar o trabalho e chegar ao objetivo. O trabalho da voz — variar o sentimento na voz —, desta vez, esteve mais presente, assim como a variação de rosto, de expressão. Para mim, enquanto artista, foi um crescimento muito grande.

GC: Você não acha que esse processo tenha sido um pouco rígido, na forma como foi estruturado e conduzido?

LM: Sim, mas digo que foi mais amplo em termos de experimentações, porque ofereceu mais possibilidades. Tínhamos exercícios em que usávamos um poema, em vez do próprio texto; dentro desse poema, usávamos vozes diferentes, líamos de formas diferentes; usávamos outras imagens para provocar reações distintas enquanto líamos e pensávamos no que poderíamos levar disso para o texto. Também fizemos os exercícios do tambor, que trouxeram várias outras partituras, o que nos permitiu não ficar presos às partituras já existentes. Então, por mais que tenha sido rígido em algum ponto, também trouxe experimentações que poderiam ser levadas para os solos e para as cenas.

GC: Em 2021 vocês ensaiaram em período pandêmico. Vocês tiveram contato com algum recurso tecnológico que mediou os encontros ou todos os ensaios foram presenciais?

LM: Tínhamos ensaios presenciais todos os sábados à tarde e encontros virtuais às quartas-feiras. Depois, começamos a ter mais ensaios presenciais, porque vimos a necessidade. Nos encontros virtuais de quarta, estudávamos o texto e buscávamos possibilidades de dizê-lo de formas diferentes. Também tivemos quartas virtuais em que começamos a trabalhar as partituras e o que poderíamos fazer com elas para ficarem um

pouco diferentes — por exemplo, trabalhar a pausa e como poderíamos explorar a pausa nas partituras.

ANEXO C
CENA COLETIVA EM CURSO COM RAQUEL SCOTTI HIRSON



Fotografia: Intercâmbio, mimesis Corpórea. Entre Cena Coletiva e Matula Cênica. Fotógrafa. Aline Laís. *Acervo pessoal.*



Gustavo Rafael ator do Cena Coletiva. No intercambio entre o Cena Coletiva e Matula Cênica. Fotógrafa. Aline Laís. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Ingrid Rabelo, atriz do Cena Coletiva. No intercâmbio entre o Cena Coletiva e Matula Cênica. Fotógrafa. Aline Laís. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Gabriel Cardoso ator do Cena Coletiva. No intercâmbio entre o Cena Coletiva e Matula Cênica. Fotógrafa. Aline Laís. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Raquel Scotti Hirson, conduzindo o intercambio entre o Cena Coletiva e Matula Cênica. Fotógrafa. Aline Laís. *Acervo pessoal.*



Fotografia: Samera Almeida (a esquerda) Patrícia Alexandre, produtoras do Méliflua Produção e Cena Coletiva.

ANEXO D

CARDÁPIO DRAMATÚRGICO

M(EU) INFINITO

ANÁPOLIS

2024

Texto 01

Diria que consegue lidar com tudo, quando não consegue nem segurar lágrimas. Tenta segurar e construir um mundo, uma vida, uma realidade, um sonho, ou só algo que fosse suficiente pra respirar em paz de acordo com o que gosta e quem é, mas não sabe o que está fazendo. O vento leva o que gosta. O que constrói esvai. E quem é, é algo muito pretensioso a perguntar. Tudo é agonia. Tudo é muito. Tudo por dentro é morno, é péssimo, é chato, é insuficiente, mágoa, não é arte e não consegue fingir que é, não sei o que é pior. Por dentro, implora um tudo ora magoado ora invisível ora fraco ora decepcionante ora inatingível ora INSUPORTAVELMENTE INFLADO E IMPLORA, MAS NÃO SABE COMO ora inexistente. Ora é tudo o que eu queria ser. Decepcionante. Parece que nunca encontra vida e quando tenta é farsa. É farsa que já é de casa. Já não sabe se é farsa ou não, mas odeia essa farsa. Mas essa farsa resume-se. É farsa ou isso é ser de verdade? Farsa é nome dado ao que se odeia? Espero que não. Porque ora é e ora sou. Ser é inatingível. O que sai pelos olhos é dor ou é tudo que implora?

Constantemente definida. Odeio. Constantemente perguntada. Pra ser mais. Ou se me é decifrável. Odeio. Conhece? Conheço. Mentira. Definem por necessidade e bem-estar. Mas odeio.

Mas ela sente tudo. Sente até não conseguir. Não conseguindo, se abre e pede pra alguém conseguir amá-la. Mas não consegue que sintam e entendam e amem. Pois os outros sentem do jeito deles, entendem em cima do que sentem e amam a tudo que não seja estranho ou insuportável a chegar ao nível dela. Ela continua amando e tem que constantemente pedir socorro pro tudo interior, por misericórdia em forma de maturidade. Mas eles não curtem maturidade. Nem o sentir dela. Perceber o redor com todo o seu sentir só faz com que esbarre no ego de quem não se importa. No tudo dos outros que é sempre incrível e machuca. Se não é incrível, é confortável e chato ou desmerecido de oxigênio.

E vendo tudo como dramaturgia, o que me atinge nem chega perto disso. O que atinge é o reflexo.

Mas o tempo está correndo. To indo embora. Tá. Pera. Reflexo. Segura e leva porque não há tempo pra sentir. Nem ser. Trânsito. Vocês, alunos, devem estudar todos os dias porque o que garante o melhor é seu esforço em –querer ser rico pra encaixar em um padrão digno de vida definido por rotuladores e incapazes de ser mais do aprenderam a aparecer-aprender e se sair bem no vestibular. É porque minha tia me diz que o que minha prima faz é muito melhor do que com que eu gasto meu tempo. Ela é de ouro. Aula? Mas

ninguém quer arte, eu tenho que estudar todos os dias –ou vadiar- porque o que garante o melhor.... To indo embora. Eu também. Chega e nunca está presente.

Me sinto bem hoje. SENTE É? Fraca. É mulher, é assim. Pulemos cinco mil piadinhas necessariamente diárias que ofendem, mas supostamente é pra rir somente fica quieta. Ei. Não te pago pra ser machista, não. Passou, ninguém se importa.

Então é isso. Eu deveria desistir. Não há arte que me suporte. Me suporte na arte. É insuficiente. Não sou. E perco todos. É insuportável perder o que não consegue parar de amar e nem manter pra si. Perco tudo o que poderia sentir por não sentir direito. Mas eu sinto. Não sente não, não sente a si própria, mas tende a sentir pelos outros. E perco. Uma imensidão emocional esvai de mim mas perco tudo. Porque ninguém sente por mim. E peço perdão por pedir. Peço perdão ao mim, que IMPLORA, mas não me alcanço. Alcanço lágrimas e um nome pequeno que diz ser eu, mas ninguém vai além e tem quem não acredita. Eu acredito no meu espírito, mas meu abstrato, que é outra dimensão, é farsa ou sou eu.

Há muita pretensão em ser.

Texto 02

Sonhos

Aonde chegaremos? No que poderemos nos tornar? Nossos sonhos serão realizados? Ou simplesmente idealizados e a realidade sempre será distante, simplesmente poderemos nos tornar o que sonhamos somente parcialmente e o ideal de pessoa não será atingido. Nossas escolhas atualmente são influenciadas no que desejamos ser ou por ambição por um ideal social ou por ganhar mais dinheiro nesse mundo tão capitalista.

O que será determinado em nossas escolhas? O que realmente se gosta de fazer ou somente no retorno que teremos, então ficaremos sem gostar daquilo que fazemos. Será se temos realmente vocação para ser aquilo que desejamos ser, ou nossas escolhas estão erradas por sermos impacientes demais para tal ambiente e situação que impeça de ser aquilo que sonhamos.

Se pararmos para pensar é tanta coisa que desejamos ser que nosso desejo parece que não ter limite, poderemos optar por ser tudo ou vivermos uma coisa de cada vez. O grande desafio é realmente chegar a algo que desejou com grande sucesso sem ser somente para dizer que está realizando um sonho, mas que ele te mantém por inteiro com suficiente satisfação. Mas não somos completos e não sabemos de tudo, somos eternos aprendizes no que fazemos e sempre precisamos nos aperfeiçoar.

Quando pensamos que sabemos nos limitamos, talvez o conhecimento não seja é o suficiente para a felicidade. Abrir as portas para algo novo, pode ser descobrir mais de si com experiências novas se personificar e abrir espaços para novos horizontes. Na vida existem obstáculos e superá-los pode preencher o nosso ego nos tornarmos fortes, mas o essencial da vida é o amar e viver cercado de pessoas que nos amam.

O sucesso nasce do sonho em querer, da determinação e da persistência em chegar ao objetivo. Encarar os obstáculos como um guerreiro, um vencedor que nunca desiste e luta sempre com humildade. Sem passar por cima de ninguém, lutando contras as suas próprias fragilidades e sabendo onde está pisando. Com a grande virtude da paciência, após atingir o seu alvo não se esquecer de que nunca se termina apenas conclui uma etapa e inicia-se uma nova jornada.

Texto 03

Movido pela curiosidade muita coisa descobri, entre elas foi o jeito que eu nasci. Quando foi dado o tiro de largada não sabia o que fazer, pela curiosidade um caminho resolvi escolher. Ali descobri que se eu quisesse ser alguém na vida, muitas batalhas teriam que vencer.

Na barriga de uma estranha eu cresci. O lugar era escuro, pequeno, e quente, e o amor recebido ali era fora do normal.

Eram dois desconhecidos amando um ser ainda inexistente. Nasci! E vi que no mundo era diferente. Aqui tudo é grande, claro e frio, e para as pessoas o amor é irreal.

Nasci no dia errado, na hora errada e nesse mundo cheio de leis. Das muitas coisas que já aprendi poucas delas eu gostei. Preferia mil vezes ter nascido no mundo que eu criei.

No meu mundo tudo era diferente... A única regra era tratar todos como gente, amando e respeitando sem nenhuma indiferença. As pessoas eram livres pra fazer suas escolhas, e suas escolhas eram aceitas sem críticas e julgamentos. As crianças eram felizes fazendo coisas de crianças, e os adultos se sentiam bem sendo crianças crescidas.

De volta a minha realidade, meu caminho comecei a trilhar. Coloquei minha sacola nas costas e coisas comecei a colecionar. A cada passo que dou descubro algo diferente, conheço pessoas novas, e vivo experiências que são só minhas.

Em minhas histórias me permito ser o que quero ser.

Já fui criança e já fui velho, já fui rei, plebeu, capeta, anjo, já fui homem e até mulher. Já fui presidiário, feiticeiro, militar, louco e ainda posso ser o que eu quiser.

Com cada personagem aprendi coisas novas, e tem algo que é legal compartilhar. Cada

ser humano, mesmo com suas diferenças tem algo a ensinar, basta você querer aprender e começar a praticar.

Depois de muitos tombos e lágrimas, comecei a valorizar as pessoas certas. Aprendi que o certo não é “TER”, mas que é obrigado “SER”.

Hoje carrego em meu corpo as marcas que a vida me fez. Algumas feitas por mim, outras deixadas por você. A sua dor não é maior que a minha, e nem a minha é pior que a sua. Cada um carrega contigo um sofrimento único, uma dor intransferível. Não venha cutucar minha ferida, se você ainda tem suas marcas pelo corpo.

Em um mundo tão frio, algumas pessoas ainda conseguem me surpreender. Não deposito mais minha esperança em pessoas rasas, ou me mostre sua profundidade, ou vaza.

Não sou produto pra ser comprado, nem livro pra ser entendido. Não sou seu tapete pra ser pisado, nem seu santo pra te dar proteção. Não sou quadro pra ser emoldurado e muito menos mercadoria pra ser rotulado. Não sou feito de papel pra aceitar qualquer rabisco, qualquer promessa. Me conquiste com suas atitudes, com suas qualidades. Me apresente seus defeitos e aceite não ser perfeito.

Sou camaleão, camuflado em várias formas, com várias cores. Sou metamorfose. Sou uma mudança sempre em evolução.

A mudança me assusta, pois nela existe a possibilidade do fracasso. Mesmo assim eu sigo, me entrego por completo. Caso o resultado seja positivo, coloco um sorriso largo no rosto e deixo minha alma descansar. Se eu me fracassar, é lição que a vida dá.

Sonho grande!

Se me perguntarem o que é o amor, não saberei responder. Alguns dizem que ele é remédio e que é a cura do mal, outros dizem que ele é veneno mortal... Sigo amando... Se isso vai me fazer bem eu não sei, mas se realmente for essa bebida mortal, quero cada vez mais me embriagar, e um dia morrer feliz, morrer amando.

Não quero ser nem pior e nem melhor que alguém. Quero ser eu. Quero ser único! Quero continuar com minhas qualidades, corrigir alguns defeitos, acrescentar desafios em minha jornada, e superar minhas limitações.

Quero levar em minha bagagem coisas leves pra viagem. Sorrisos, abraços, amores e olhares.

Quero dar a volta ao mundo e outra volta em mim. Encontrar lugares novos, e reencontrar coisas que já perdi.

Quero andar de primeira classe. Ver minha vida passando pela janela, acompanhada pelo apito do trem.

Coloca minha música no volume mais alto, pois agora quero dançar.

Dançando saio pelo mundo sem hora pra voltar. Se um dia eu voltar, quero estar com meus pés calejados e meu corpo leve, para enfim poder deixar minha alma repousar.

Texto 04

Olho-me no espelho, o reflexo está, o grito é alto quebrando o espelho por dentro, é uma voz aguda no fundo da cabeça - isso não está certo, isso não está certo, isso não está certo - há um barulho, barulho de martelo, insistente e vai irritando, e machuca fundo.

O suor escorre de meu ventre, as mãos se fecham, está fora do meu alcance agora, é uma mancha que está tomando conta, que vem á muito tempo, que vem das veias da memória, da infância. Não se está pronta para ter vinte e cinco anos até que se complete vinte e seis, e o tempo trará os prazeres desgostosos, inflama, queima, arde por dentro, do desejo mutilado – não não não, é de homens que eu gosto – o meu corpo me traiu, o meu corpo me trai, o meu cérebro me trai, e ele conversa comigo num dialogo sem fim: - você tem certeza? – eu quero, mas não vejo, e os corpos estão amarrados, putrefatos, na brasa, no laço, é proibido amar!

Uma placa inflama em chamas, grande e vil, está logo à frente e nela está escrito – é proibido mulheres amarem mulheres –um grande traço na diagonal, sou eu diante do espelho, sou arrancada pelo umbigo, e o seu beijo na memória me corrói as veias dos olhos, que amargos, amarga o sangue daqueles que interrompem cada gentileza de amar, e se fazem dissolverem, corpos agora mortos de outras mulheres que são em mim. Abriram às porteiras, os homens estão saindo como cavalos viscerais, podres, que matam, eles invadem e arrancam nossa pele, e elas fervem de dor.

É impedida – um ônibus amarelo vem logo mais – uma mulher de cabelos fartos estende a mão branca, me agarro, os cabelos do couro vermelho, suado, remoto de dor são agarrados, fio a fio, é esse o suor do amor proibido, inibido, que não se dilui. - Olha lá o espelho, no espelho, vê? Os corpos estão pelados, entranhados, nos buracos, sempre vazios, abertos ao horror, é um suor que sangra, olha mais uma vez, está saindo, escorre calcanhar ao chão, - o cérebro grita “SUA IMUNDA” -.

Sociedade, - cospe, esse nojo, esse verbo que não sai de ti - não se deixe proibir, entranhe-se, arranhe-se, morra de suor, morra de dor, mas morra nesse nó.

- E se ao te tocar, a cor de sua pele tingisse a minha? E meus dedos, ficassem como corrente sanguínea, tecendo uma linha linear do seu coração até o meu coração? – Sabe a alma, aquela que ninguém vê que todos dizem existir. Tocar ela; quero ver alguém tocar

nela, qualquer uma, ela não é proibida, é inibida, ela ama, e quando ama, ama outra de igual para igual mesmo que distinta. Só ama, não pergunta e nem faz restrições, é bom, bom pra caralho – apaga a luz -.

Ontem o sol bateu na minha cara, o nervo subiu, antes que eu explodisse, apareceu uma mulher de olhos claros, não deu nem tempo, tudo sumiu – fiquei com medo do escuro- e já era tarde, dava para saber que era só abraçar o cheiro da memória, meu cérebro me traiu e me puniu, resisti e insisti mais uma vez olhando para você mulher, seu beijo surgiu e me atrevi dessa vez o meu cérebro eu trai – não eu não gosto de homens -...

Texto 05

Meu Infinito...

Sempre fui movida a emoções, independente de quais eram.... Na minha infância a felicidade, a timidez e o medo era os meus companheiros, então sempre vivi sobre a proteção de alguém, meus pais cuidam de mim até hoje na verdade, mas a cada lugar que ia tinha amigos para cuidar de mim, para falar por mim e até para agir por mim, era como se eles pensassem por mim.

Vivia sobre a sombra do medo de perde lós, a perda da minha avó foi muito forte para mim, a dor e a falta de alguém que eu conhecia, mas não tinha a menor ideia do que era viver tanto tempo com alguém que já havia partido. O medo de animais, de ficar sozinha, de altura, de qualquer brincadeira que me colocasse em risco, o simples fato de andar de bicicleta não me deixava empolgada porque eu poderia me machucar. O medo ajudou muito a minha timidez aumentar, ir para a escola era o fim, mamãe ficava chorando do lado de fora e eu chorando do lado de dentro, mas foi necessário passar por essa também. Engraçado que a timidez em gritar em um hospital por medo de injeção não existia.

Mas eu era feliz, tinha amigos e pessoas que eu amava, brincava, me divertia, passeava, assistia televisão, e até brincava de contar histórias com os perfumes da penteadeira da minha mãe. Tive uma infância muito boa.

O nervosíssimo também me movia, me movia a grita e a bater portas, dentro do meu mais íntimo, no meu lar, eu precisava colocar a raiva para fora e descontar em alguém, e era sempre nas pessoas que eu mais amava. Amor eu sempre amei, mas sempre tive dificuldade de colocar para fora, eu ficava sempre com a frase: Eu também. Tive um namorado que escutou por muito tempo esse eu também, ele também me protegia, estranho né me protegia até nas brigas, nós não brigávamos, nós não discutíamos, nós não vivíamos... Mas eu o amava o amava...

Minha cabeça não para nunca, nem quando eu durmo, ela sempre esta ligada e funcionando, por mais que eu goste e durma muito, não descanso. Quando durmo até sinto raiva se dormi com raiva.

Estudar longe, morar longe, amar longe, começar a saber me virar, foi uma revolução dentro do meu ser. Senso de direção, coordenação motora, a perda de uma ingenuidade que ainda existe.

Bum, o eu hoje, não se reconhece no eu de ontem e o de antes de ontem, mas sabe que o eu de hoje só é assim porque passou por esse eu ontem e antes de ontem. Fico feliz em saber disso. Sorrir traz paz e harmonia, encontrar pessoas me faz bem, estar com quem amo. Eu me amo. Mas é difícil saber que as pessoas me amam.

A sombra da perda mais uma vez, me derrubou, e dessa vez me derrubou com gosto, 20 anos de convivência, de companheirismo e amor. Puta que pariu, fui abandonada, fui largada sozinha num mar de escuridão, numa tempestade sem fim. O medo da loucura rondava o meu ser, por alguns instantes achei que fosse surtar, e acho que seria até mais fácil de lidar com a situação, se eu ficasse mesmo louca, mas o pavor de ficar louca me assustava, a dor era na verdade ainda é tão forte e intensa.

Deus, onde estava Deus quando mais precisei dele? Era só isso que eu me perguntava, era só isso que eu queria entender, logo eu que sempre o amei e cuidei das coisas dele. Logo eu tão certinha, não o culpei, mas me culpei por não ter feito nada, por mais que já havia feito tudo que podia. Deus sei que não me abandonou eu sei que cuidou de mim, mas eu estava cega pela dor e não tive capacidade física emocional e psicológica para ver e sentir esse amor e cuidado.

Congelei meu coração, o amor se tornou distante de mim, na verdade me apaixonar sempre foi muito instável, me encantava e logo desencantava e assim segui, mas o amor da minha mãe supria isso tudo. Até o ponto que eu comecei a libertar a minha mãe dessa responsabilidade que não é dela e nem de ninguém só minha. Putz abri uma brecha e me apaixonei como um adolescente romântico, e me ferrei mais uma vez meus amigos tiveram que me ajudar a me levantar, afinal para levantar tem que cair. E quando menos esperava tudo mudou eu amei de novo, com mais intensidade do que da primeira vez... talvez dessa vez seja de verdade ou não... eu acredito no amor para sempre, para vida toda. Mas será que ele acredita.

Texto 06

Sou filho indesejado, renascido da rejeição. A infância que se seguiu, foi marcada por alegrias, sorrisos e dor. Trago em minha alma os abusos que vivi, um corpo molestado pelas palavras ofensivas, numa tentativa de me diminuir. E diminuiu, ofendeu e machucou. As palavras me machucavam sem eu mesmo entender, mas eu sei que machucava, pois quem as proferiam colocava toda sua mágoa e raiva. A entonação da voz, os olhos debochados.... risos ... e em mim dor, dor, dor ,dor.

Gostava de me deitar na cama e observar as nuvens pela janela, me imaginava solto, feliz, brincando com as nuvens que provavelmente eram feitas de algodão. Minha infância só não foi roubada, pois havia em mim muitos sonhos e imaginação, meu escapismo, meu refúgio.

As águas correntes me molham, barulhentas, ali me sinto solto. O desejo me toma, sinto meu corpo pulsar e meu corpo desagua, respiração forte, músculos retorcidos e o instante já se foi.

O ritmo da vida se consome como a luz da vela, rápida e trôpega. Como se a qualquer momento o vento viesse e lhe tirasse a vida, a combustão. A ansiedade invade me levando a impulsos. O cheiro do café é agradável e a vida não tem o mesmo sabor, na verdade é injusta.

O pessimismo tem a sua marca registrada, não sendo combatida pelos resultados que aos poucos foram conquistados. Ao contrário, sempre duvida de si mesmo, não sendo capaz de admitir para si que é potente, potente, potente, potente, potente.

A arte em sua essência é a manifestação de almas caladas, almas que estavam aprisionadas. A alma precisa falar, mas não com palavras, o verbo é limite, é racional. A alma é humilde, simples, porém complexa. Não tente traduzi-la, apenas sinta, sinta, sinta. O corpo é morada do sentir, anestesiado pelo instante já, na busca incessante da completude que nunca vem. Corpo domesticado para ser completo pelos planos que não podem ser frustrados, pois eles precisam acontecer como manda o roteiro, e aí se não for assim! O corpo quer ser sujeito e diretor de uma história que jamais se saberá o fim, esquece-se que a vida é uma vela. A chama mais uma vez tremulou, o soprar do vento a qualquer hora pode ser o fim dessa chama. E se for apagada, a chama que se acende novamente não é mesma de outrora, o fogo não tem continuidade.

A morte é mistério assim como a vida também é. Mas como explicar o vazio? A religião é chama acesa pelas crenças terrenas, não pelo divino. O divino transcende o entendimento.

Texto 07

Carne e osso

Palavra confusa, circunstancial, tem sede de pensar, existe sentido.

As respostas exprimiam tamanha paixão que transcendiam as palavras e se expressavam pelos gestos do jovem, por um brilho no olhar de quem é fascinado pelo poder de algo, pela exaltação e entusiasmo ao se propagar uma nova esperança. Ouvi, logo enxerguei o bagunçado. Vi o que nunca deixou de fazer parte, aquilo que não se descaracterizou das unidades, que se inclui na identidade.

Chegou na parte, perguntei, quem eu sou e quem sou eu, mas acredito não ser isso que importa agora. Não é o que eu venho falar. Sinto-me bem, mas não tenho nada, sinto-me bem, sinto bem com o globo, sinto bem com a primeira pessoa. Eu sei quem sou, sei aonde vou, até aonde vou, conheço-me, desconheço, eu sei o meu antenome.

Tornei-me o quadro do desgovernado, do bagunçado, da adversidade, da vivência, a agonia que me molda e põem-me na quadrela. A minha compreensão não fugiu de mim. O meu pensamento é o meu aparato, que foi gasto devidamente e inutilmente. Fiz um estrago, abri um buraco, quebrei algo e alguém, não soube manusear. A minha inteligência não deixou de ser minha inteligência, do passado deu continuidade, se fez base e reflete no agora. No caminho tornei-me atribulado, não sou acessível. Sou justamente o produto da existência, precisamente o que elaboro, rigorosamente o que medito e escuto. É exatamente isso que me traz júbilo, elegância e coragem.

Percorrendo o tempo, em algum instante, vou recordar. Finalizo uma etapa com uma escrita. Se o capacitar opera do próprio erro, se há maior facilidade em aprender na execução ao em vez da suposição, logo, a angústia que eu sinto ou alegria que há dentro de mim, acompanhava também as minhas linhas. Que na minha mente não fuja a memória, que eu venha lembrar, tanto da dor como da palavra, do momento como do aprendido, também da locução, gesticulação, raciocínio, enfim, da minha revelação neste ambiente, é isso que eu vou recordar, é isso que eu vou recordar.

Deixei de viver, deixei de cogitar aquilo que já considerei ser o errado, o jeito incerto. Não são palavras jogadas aleatoriamente, faladas, faladas, faladas. Quebrei a neutralidade, a linalidade, na hipocrisia torci o tornozelo, fugi do centro, virei profundo, distingui a minha particularidade, troquei de identidade, virei artista, pulei a manufatura, vi o invisível, o desmoralizador, o contraste, o pouco, o pobre e desencantado. Expus a base, a história, o pouco, o pobre. Defendi o desconhecido por opção.

Texto 08

Movimento, tudo está em constante movimento.

Minha vida é assim, seriamente acho que sou movida por esta energia de sempre estar buscando por novidades, por movimentação, por produção. Minha mente repete todas as vezes que não passa de autoafirmação, pois o que ecoa dentro de mim é a frase: “Você não faz nada direito”.

Sério isso, passo a vida toda tentando provar pra mim e pros outros que sou boa em alguma coisa? Ou pensando bem, que sou boa em tudo que quero fazer. Isso é desgastante, massante, irritante e frustrante. Agora entendo por que fico tão triste muitas vezes, pois sempre vai existir pessoas melhores, ou que se destacam mais, ou ainda que fazem de um jeito diferente, e que podem até não serem melhores, mas são muito bons. Caramba!! Comecei a olhar para os lados procurando alguma forma de aprovação, novamente.

Adoro observar as pessoas, suas correrias, suas distrações, nem sabem que alguém as observa. Como as pessoas são previsíveis no seu cotidiano e como são imprevisíveis no pensamento. Andam para o trabalho, dirigem seus carros, falam nos celulares...tão mergulhados...o que estão pensando? Eles têm consciência que muitas vezes são manipulados? Eles sabem o que estão fazendo? Só eu penso estas coisas? AH! Que se dane tudo isso...

Me pego muitas e muitas vezes pensando que estamos em um gigante tabuleiro de xadrez, sendo conduzidos por seres superiores, e de tão tolos que somos achamos que conduzimos nossas vidas...kkkkkkkk...somos peças com funções distintas, tempo determinado, numa luta constante, e sempre dois lados. Tudo tem dois lados, não é mesmo? Acho que meu tabuleiro está meio zoado...kkk... não quero seguir a jogada planejada, quero pisar nos quadrados brancos, nos pretos, ficar no meio dos dois e sei lá....de repente vejo um lindo céu azul e o sol brilhando como nunca brilhou antes.

Faz tempo que não paro pra observar a simplicidade do mundo, a leveza do ar, e a delícia de sorrir só de lembrar algo gostoso de comer....aqui tive a chance de avaliar uma coisa, por que corro tanto? Tanto movimento, tanta loucura, tanta busca e qual o problema?

Eu sei, eu sei bem agora. O meu problema é que não aceito envelhecer. Sim, isso mesmo, não quero, não aceito, não posso envelhecer. Como vou envelhecer? E o tanto que ainda tenho pra fazer, o tanto que tenho que aprender, o tanto que tenho que sentir, o tanto que tenho que dançar, o tanto que tenho que rir, o tanto que tenho que ler, o tanto...o tanto...o tanto...

Como saciar um espírito que ainda pulsa com bravura e entusiasmo em um corpo que precisa de mais descanso, uma mente que pede mais e mais conhecimento e desafios com neurônios saturados de muitas sinapses. Saco!!!! Não aceito...você pode falar que preciso acostumar-se, faz parte do jogo de xadrez, tudo em seu tempo e pensamento, mas não é assim tão fácil e tão racional.

Respiro fundo!! Calma!! Um dia de cada vez, uma experiência por vez, um pensamento por hora e uma música de fundo pra voltar para realidade. As vezes o jogo dure muito tempo e minha peça ainda seja útil até o final. As vezes descubro no fim de tudo que eu sou a Rainha e o check mate pode ser meu.

Texto 09

Todo mês penso em povoar o mundo

Pra quê? Por quê?

Que necessidade é essa que eu tenho do humano?

Vou te contar um segredo: odeio humanos! Odeio a humana que vejo no espelho!

Odeio o modo como fala, anda, se veste, come, se relaciona... Se relaciona...

Sempre achando que é único, eterno e verdadeiro.

Sempre romantizando tanto para o lado do “felizes para sempre”, como para os “infelizes para sempre.

Ahhh! Os humanos...

Ao mesmo tempo, eles buscam o sentido e transformação através das relações humanas

Que nem sempre parecem tão humanas assim.

Consequência das escolhas

Colheita do plantio

Onde é que eu tô agora?

O que estão olhando?

Ah, minha aparência?! ... Ela é o que você pensa que eu sou. Não o que realmente eu sou.

Kakkakakakakakakakaka

Acham mesmo que eu sou só isso? Acham mesmo que conseguem decifrar as minhas cicatrizes, saber quem as fez?

Não. Nem eu sei quem as fez, e se foi alguém que não eu mesma.

Tudo bem.

As piores marcam ninguém consegue enxergar, as vezes nem eu. Elas são invisíveis e até indolores. Foi o tempo que cuidou. E ele cuida tanto de mim, que eu até já fiz morada na sua residência. Entro sem bater e sem pedir licença. Isso, quando não é ele que chega escancarando a porta do meu mundo e pedindo um minuto de silêncio. E um minuto para o universo paralelo é um milhão de horas, não é? Acho que foi mais ou menos isso que ouvi em uma palestra espiritualista...

Quantos minutos faltam para meu ônibus passar?

Será que tem lugar para sentar?

Idoso tem preferência, mas quase não tem saúde...

Ai que saudade de andar na barriga da minha mãe...

Texto 10

Como eu me vejo? Eu não costumo pensar nisso. E você?

Bom, eu poderia dizer que sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco, mas estaria copiando o Belchior, apesar de ser verdade.

A princípio eu diria que me vejo como uma pessoa comum, como a maioria das pessoas nesse mundo. Porém pensando um pouco, acredito que há algo que me diferencia de algumas dessas pessoas, que é o fato de ser artista.

Exercer o ofício de artista é algo que influencia na vida das pessoas, e isso contribui para que essas pessoas consigam viver melhor em sociedade, então acredito que essa seja uma contribuição que posso dar para a comunidade em que estou inserido.

Quem sou eu? Eu sou Gustavo Raphael, muito prazer, sou ator, dentre outras coisas. Sou uma pessoa que sonha em ver o mundo melhor. Vivemos em um mundo em que as pessoas estão cada vez mais egocêntricas, e o meu ideal de mundo seria um lugar onde as pessoas pensassem mais nas outras, na natureza, nos animais, no meio ambiente. Algo meio utópico, eu sei, até mesmo porque vemos a humanidade caminhando em um rumo totalmente contrário a esse.

Estou cansado de ver pessoas que só pensam em si mesmas, em uma busca desesperada por satisfazer os seus próprios interesses, esquecem que vivem em sociedade, esquecem do outro. Isso me incomoda, sabe, olhar para o que acontece mundo afora e perceber que estamos cegos, tipo aquela cegueira do Saramago em Ensaio sobre a cegueira.

O eu infinito é uma questão bem subjetiva, né?! Eu achei.

O eu infinito eu penso que seria o que deixamos para a posteridade. É um reflexo do que fazemos durante a nossa trajetória de vida.

Acredito que como um artista posso contribuir com isso de uma forma bem potente. Já que através da arte é possível tocar o íntimo, provocar reflexões, e ser agentes políticos e sociais.

Esse eu infinito, essa potência, que não apenas os artistas, mas o ser humano em si tem, de causar revolução, de causar mudanças. Acredito que todos têm essa capacidade, mesmo que esteja adormecida, todos são capazes de provocar essas revoluções.

Texto 11

O meu eu...

Tudo gira, e gira mesmo, o mundo gira, as pessoas giram...

Eu giro, e as vezes giro entorno de mim mesma.

É errado ser egoísta?

Me disseram uma vez que todos nós somos egoístas. Mas ouvir a frase:

É porque você é egoísta, por isso você nunca vai entender.

Me tirou do eixo.

O silêncio é cruel, eu não gosto do silêncio ainda mais quando vem das pessoas que amo. Mas de estar no silêncio. As vezes me sinto no silêncio no meio do barulho, não sei explicar. Mas é como me sentir solitária no meio da multidão, em meio ao caos. As vezes me desligo do que está acontecendo ao meu redor, na política, no jornal, no País, no mundo. E só sei do meu próprio umbigo. Isso faz de mim egoísta?

Gosto do Caos, gosto... Mas gosto da tranquilidade também.

Muitas pessoas me cansam.

Hoje eu gostaria de dizer pra ela:

Ninguém deixa de fazer suas próprias obrigações para te ajudar, ninguém nem eu. Então por que a senhora acha que tem obrigação de ajudar as pessoas?

Eu também sinto dor, tristeza e compaixão ao sofrimento dos outros, só não quero mais abraçar o mundo. Já abracei o mundo muitas vezes, e abracei com as pernas... Mas cansa... Dói?!

Eu amo, amo muito a minha vida, a minha história, e as pessoas, amo os meus sonhos...

Sonhos, eu amo sonhar e amo sonhar acordada.

Eu sei o que é a realidade, sei o que é a vida;

Não sei se demonstro que sei.

As pessoas acham que só vivo nas nuvens.

Eu vivo em uma família, uma casa e sei como as coisas funcionam.

Meu corpo, sou feliz, mas não confortável.

As vezes quero ter coragem de sair do que é confortável, mas é tão bom?!

Quem não gosta?!

Quem?!

Eu gosto, mas as vezes não basta mais.

Texto 12

O suicídio do pensar

Cai na rua a folha seca

Seca o ar minha respiração

Na ausência de sonhos morreu o pensar

De tanta secura morreu meu corpo.

Pensar está doente, saí com ele para passear entre as linhas porque não há remédio que possa curá-lo a não ser o retorno ao seu passado para resgatar-lhe memórias de quando gostava de criar anões e fadas, da época em que dançava entre as cores, o vento podia lhe levar a qualquer lugar e não tinha medo das palavras. Já tentou incansavelmente pular de uma árvore com guarda-chuva aberto para que o vento pudesse levá-lo.

Estive observando recentemente que sua massa cinzenta está com falhas, de maneira que as informações não são processadas, por conta disso ele anda se escondendo pelos cantos quando a ironia e o sarcasmo chegam perto. Prova disso que um dia lhe disseram: Vá catar coquinhos! E ele foi! É... Ele foi! Não... Ele foi mesmo. Sinceramente eu não sei onde ele anda se escondendo, deve ser entre as fissuras. Visitei seu hemisfério direito, percebi que de vez em quando ele aparece por lá, deve ser obrigado a ir porque não vive sem arte. Mas foge logo quando a palavra aparece. Não deve ficar muito tempo por lá. Há um pouco de poeira entre as sinapses e quando atravessei a ponte longitudinal para visitar o hemisfério esquerdo nem consegui entrar, este tão conhecido pela ordem e lógica estava vazio e bagunçado. Havia um neurônio por lá já bem seco, se alimentava dos raciocínios levados pela massa cinzenta e massa branca.

Esse lugar me dá medo!

Vi passando alguma coisa, não deve ser nada de importante. Aliás, por que julgo uma coisa mais importante que outra? Não deveria ser uma coisa só?

Não sei, só sei que quero ficar aqui até que todas as sinapses morram, assim não terei a obrigação de absorver as falas, os risos, ficar louco procurando as entrelinhas que

desaparecem como os pensamentos do dia anterior. Odeio as entrelinhas, são chatinhas, cheias de mimimi. Uma coisa é, mas pode não ser.

E o trabalho que dá para a massa branca levar as informações para os hemisférios corretos? Se um problema de raciocínio ficar parado no lado direito, causa um transtorno por que ele fica correndo de um lado para o outro, batendo nas paredes e as sinapses desse lado não conseguem processá-lo. Por isso em cada um dos hemisférios eu criei um presídio para informações incoerentes, se uma questão lógica se perde no lado direito ou se as percepções se perdem no esquerdo, são presas cruelmente. Isso aliviou muito meu trabalho, mas o resultado disso lá fora não é bom, a pessoa se torna incompreendida e incapaz.

Cansado de tudo isso! Escondi toda massa branca e cinzenta entre os sulcos e abandonei meu trabalho. Sem mim as sinapses não acontecem e secam, todo o sistema está secando. É o meu fim, pois já não quero mais processar esses excessos de informações para nada. Isso não dá em nada. Eu processo, o corpo dorme, levante e começa tudo de novo. Como disse um dia Fernando pessoa: “Pensar é estar doente dos olhos”.

Texto 13

Acordei com um sentimento tão diferente, quero dizer diferente do sentimento que senti nos outros dias. Uma coisa que não queria me levantar nem abrir meus olhos, não há mágoas apenas um vazio, um cheiro de tristeza, mas a felicidade de estar ali não traz a paz. Olhares sorrisos não completam o dia nem a falta, com calma, com calma, com calma, muita. Liberdade? O que é isso? Palavra? Verdade? Felicidade? Obscuridade? O que é? Amor, Amor não sei se é. Te amo! Não! Muito! Ou apenas mentira! Além de amar! Com todo o sentimento que há não suprimo. Meu amor é uma coisa ultrapassada hoje eu vejo isso. Quero ser alguém, me preocupo muito, demais. O que eu quero não quero. Quando isso acontece não há explicação. O meu complemento não tem fundamento. Eu só tenho nada. E tudo! Tudo! Tudo! Sou se não o mais grato o mais grato. Além de tudo tenho tudo. Obrigado pro tudo. Me amar te amar. A esperança de um mundo melhor pra todos nunca se acaba, mas a ação deve começar. Uma palavra pra demonstrar, revolução. Amor não. Amor é demais. Sem saber o que sentir, falar, pensar, apenas criando uma situação já mais vista mas sim vivida pra sempre em todos os olhares e em qualquer lugar.

Texto 14

Azul, azul como olhos pelos quais nunca me apaixonei. Não há necessidade, nunca houve. O azul que há em mim já basta, por ele já sou apaixonada.

Cor talvez clichê, mas sublime, que transborda de cada poro meu. Transborda como a saudade, o medo, o desejo, o rancor e o amor. Transborda como a beleza daqueles fins de tarde da minha infância.

A infância... Que o Azul viveu, que o Azul voou, e o Azul sentiu. A infância, que hoje morta, ainda é capaz de ferir através de imagens que revelam a segurança extinta, as responsabilidades outrora inexistentes, as dores infantis que não revelavam corações partidos.

Mas há algo melhor do que se apaixonar?

Não me venha, por favor, com aquelas piadas medíocres de redes sociais: comer lasanha.

Admito, comer lasanha é bom também, mas são prazeres totalmente distintos.

Droga, fiz novamente.

Não vale racionalizar, nem esconder suas olheiras. A vida é o vôo de um beija-flor, então não perca tempo e ame, se ame, assumo e perca o medo. Aliás, não tente se podar para caber nas projeções e formas que prepararam para você.

Já se perguntou de qual cor é sua alma?

O medo é uma prisão, o medo é uma prisão, o medo é uma prisão. Mas se quer saber, não foi você quem os prendeu. Nessa luta, você perdeu, porque quem está preso é você.

Diga três vezes, ou um milhão, que não quer isso. Seu coração deslizará pra longe de você, porque ele sabe viver, sabe fazer acontecer.

E você não.

Ainda se lembra do seu nome? Ou do dia exato do seu primeiro beijo? Melhor ainda, seu primeiro passo na vida adulta?

Se antes me sentia paralisada, hoje minhas asas já se abrem. Estou no alto de um prédio contaminado pela modernidade, sei que se me jogar, não cairei ao chão.

E quero mais um café.

No teatro da vida, sou amadora. Nesse aqui também.

Eu sempre serei amadora, não importa quantos certificados, formaturas ou qualquer título e cerimônias inventados pela humanidade receba ao longo dessa trajetória.

É um prazer, um orgulho ser amador. Não sei por que usam o termo como algo pejorativo. Até onde eu saiba, amar a dor é fazê-la seu combustível. Não é isso que um artista faz?

Não se pode tratar seu ponto mais forte como fraqueza. Hoje me vejo, hoje sinto o que eu sou. Admito, é pouca coisa, sou nova demais. Mas aí mora um prazer inconcebível: muito chão a andar.

É difícil se conter, difícil não se entregar aos prazeres da vida. Mesmo que haja receios, mesmo que já tenha havido outras decepções. Esteja pronto para queda, elas existirão, são reais, mas fugir disso é um sacrilégio, um pecado contra sua própria natureza.

Me sinto confortável na minha humanidade.

Quero outro café com canela, leite condensado, chocolate em pó e leite ninho. Quero me sentar em frente a porta de vidro da sala e ver o céu negro, a chuva caindo silenciosamente, ou não tão silenciosamente assim. Quero o conforto das minhas músicas instrumentais, o frescor da noite, minhas lembranças mais dolorosas e a certeza de que elas nunca mais voltarão.

E quero distância de todas as lembranças mais belas, elas me machucam.

Esses dias nunca voltarão.

Há o futuro, e o presente é real. O presente é de fato um presente, o presente mais lindo de todos, se comparado ao passado mais cruel.

O tempo não existe.

Sinto o sono, mas não quero me permitir dormir, quando há uma noite inteira, silêncio e solidão.

Sou solitária, sei lidar com isso. Eles estão lá fora, não sabem o quanto é sagrado os presentes que eu ganhei: meus livros, meus cristais, amuletos, meus sentimentos, minhas roupas, minha energia.

Há coisas que podem roubar, muitas delas, por uma pedra. Vocês são tão primitivos!

Vocês representam o que é mais primitivo no ser humano, matar alguém por uma pedra?! Não me venha com ideologias, seriam sim capazes de matar por uma pedra. Mas quero aprender um pouco mais de inglês, os mistérios da língua portuguesa. Não me questione, você não me conhece e nem sabe dos meus planos para o futuro, das minhas paixões.

Sabe de uma coisa?

Você não tem o direito de me invadir assim. Nunca teve.

Se eu não te permito, mantenha distância.

Mas se eu te convidei, entre e se delicie de cada poesia que há por aqui.
 Consegue sentir? Consegue entender? Não? Parabéns, está no caminho certo!
 Me dá preguiça quando falam em entendimento.
 Sinta, apenas. Você tem essa capacidade.
 Já percebeu o quanto o céu nunca se repete? Como o tempo nunca para e a cada
 segundo tudo muda?
 Qual é o seu mês favorito?
 O meu é junho... E eu nem gosto tanto assim de gêmeos.
 Abraços são sagrados, o calor do corpo de alguém junto ao teu.
 Abraços que envolvem alma.
 Energias acolhedoras. Fique um pouco mais.
 Pediria desculpas pela minha falta de articulação das palavras, mas é um texto
 automático onde, pelo menos aqui, no mesmo mundo que o teu, não há certo ou errado.
 Livre-se da prisão. Você é um ser livre.
 Posso te contar um segredo? Eu amo.
 É a sensação mais real que há em mim.
 Me amo.
 Sei que estou no caminho certo.
 Ainda há azul, em várias tonalidades, em mim.

Texto 15

Peripécia, imprescritível, balbúrdia, pândega, veneta, tênue, efêmero, absurdo, lapso, poético, teatro, fotografia, chapéu, feminista, friorenta, calorenta também. Minha mente é parecida com as obras de Kandinsky, confiança, auto-estima lá em cima, disposta quando quer, quando não quer também. Ovelha colorida da família, amigável, humana, defensora do movimento lgbt, dos negros, dos animais, e das plantinhas também. Vermelho é minha cor, azul é minha amante. As pessoas mais especiais pra mim, além da minha família, são os atores que convivo. Sou uma pessoa difícil de magoar, a pessoa só conseguiria essa proeza se tentasse muito. Eu queria muito ter uma barba. Abilolada, explícita, ardilosa, uma espécie de dândi, frugal, inócua, pachorrenta, loquaz, janota, rubicunda, suscitante, nem um pouco modesta, chistosa, osculadora. Tenho prazer em passar cotonete no ouvido, masoquista. Minha auto-estima alta me convence de que sou uma pessoa bonita e tenho minhas técnicas sedutoras. The Grand Budapest é meu filme favorito, e minha série favorita é How to get away with muder. Gosto de decorar tudo que

vejo pela frente. Minha parede é desenhada por mim e eu pintei a maioria dos meus móveis de vermelho. Eu me sinto lisonjeada quando alguém vem desabafar comigo, ou simplesmente faz questão da minha presença, pelo fato de eu me sentir um pouco especial, e tudo que é feito pra mim é devolvido com o dobro de sentimentos. Eu não me conheço muito bem e acho que é o maior desafio da minha vida é escrever esse texto. Sou um pouco pra frente em relação a minha idade, eu não digo por mim, digo pelo que escuto das pessoas dizendo pra mim, e isso me deixa contente, por que não é minha intenção e minha personalidade foi desenvolvida a partir das pessoas que convivo junto com o teatro que me influenciou muito psicologicamente, socialmente, moralmente e espiritualmente. Em relação á religião pra mim, sou agnóstica, mas acredito mais pro lado do xamanismo. Acredito na existência de um Cristo há milhares de anos, mas não acredito que voltará. Meu sonho é criar uma casa de cultura em que envolva todo tipo movimento cultural, do teatro às artes plásticas. Não gosto de ler livros de ficção porque não me prendem atenção. E eu não vou terminar esse texto porque eu ainda não tive fim. Considere esse texto interminável. Leia de novo. E me diz se descobriu alguma coisa sobre mim, porque nem eu sei direito.

Texto 16

Domingo. Noite de lua cheia. Existe um dia mais propício para uma criatura mística nascer?

Com certeza não. Então eu nasci. Fui saudada pela energia da lua, o pio de mil corujas preencheu o vazio da noite no momento em que chorei pela primeira vez.

Da lua herdei a capacidade de mudar e me adaptar, das corujas o espanto e a atração, da noite o silencio e o vazio.

“Essa menina é estranha” sempre diziam e de fato nunca fui uma criança normal. Podia passar horas sentada olhando para o nada enquanto meus irmãos corriam sem destino e sem descanso. “Isso é porque ela é menina, menina não tem tanta energia” “ela deve ser doente, algum problema ela tem, criança é agitada independente do sexo, não tem essa de menino ser mais agitado” “ela deve ser autista, já levou ao médico? Algum problema ela tem”.

Então começaram as visitas intermináveis aos pediatras, cada um que dizia que não havia problema era descartado, até que não restou nenhum. Começaram então as visitas aos especialistas, terapias, aulas de interação, medicamentos, tratamentos alternativos, mas nenhuma mudança foi observada.

“Sua filha é uma menina saudável, nenhuma criança é igual, cada uma é uma” “Não acredita nisso minha filha, que essa menina tem alguma coisa é certo, normal ela não é, nunca vi criança mais esquisita” “Nunca vi criança assim, criança sadia dá trabalho e essa daí não dá trabalho nenhum” “Sossega mulher, essa menina é diferente sim, mas quem disse que é um problema? Ela é do jeito que é porque enxerga com o coração”.

Ninguém entendia a minha quietude, ninguém sabia que na verdade eu era perfeitamente normal, só que dentro do meu mundo. Ninguém era capaz de ver ou sentir as coisas que me distraíam, os seres que me encantavam, ninguém entendia como eu podia transformar qualquer objeto em personagem para as minhas aventuras mirabolantes. Ninguém percebia que enquanto eu estava sentada observando as outras crianças, na verdade eu estava perdida em mim mesma, vivendo mil aventuras e fantasias, habitando meu universo paralelo onde corujas não eram animais agourentos, mas seres fantásticos dotados de uma inteligência incomum, onde ninguém era igual e isso era aceitável e absolutamente normal, onde meninas e meninos podiam ser o que quisessem e os adultos não eram chatos nem criticavam tudo, eram apenas crianças crescidas e ainda sabiam se divertir e apreciar cada segundo fantástico da vida.

“Eu não sei mais o que fazer, ela não responde a nada, tratamento nenhum resolve” “ Eu disse que o doutor psicólogo era perda de tempo, o que essa menina tem é pureza na alma” “Mas isso toda criança tem” “Pare de se preocupar, aproveita enquanto ela é assim. Um dia ela cresce e de tanto ouvir que tem que se encaixar, vai acabar por perder essa magia que transborda no coraçãozinho dela” “Como você sabe?” “Eu também era assim, mas minha mãe não me levou ao médico nem me disse que eu era estranha” “Eu nunca disse a ela que ela é estranha” “Ela é mais esperta do que você imagina. Acha que não se sente estranha com tanta terapia e médico especialista?” “O que eu faço então? Se ela fosse como os irmãos seria tão fácil” “Deixe a menina ser quem ela é, quando ela começar a crescer você vai sentir falta” “E quando ela vai começar a crescer? Já é uma mocinha e continua com os mesmos problemas de sempre, sempre isolada, sempre cercada de seres imaginários, rindo sozinha, falando com o vento, contando histórias para as estrelas. Se ela tivesse uma irmã...” “Eu tinha duas irmãs e sempre fui eu mesma” “A psicóloga disse que o teatro pode ajudar. Mas eu tenho medo que piore essa fantasia toda” “Já perguntou o que ela quer?” “Ainda não”.

Eu nunca entendi a preocupação e a dificuldade de as pessoas me aceitarem do jeito que eu era, meus irmãos diziam que eu era um mistério e eu gostava de ser um mistério. De tanto escutar que eu precisava parar de viver no mundo da lua e me comportar como uma

menina normal, eu passei a tentar ser o que eles chamavam de normal. Arranjei uma amiga na escola, comecei a conversar com pessoas que todos podiam ver e ouvir. Me distanciei de quem eu era e passei a habitar mais o mundo real que meu universo fantástico. Diziam que eu estava crescendo, mas eu não queria crescer. Acontece que sem perceber, me tornei lua nova. Todo aquele brilho e magnetismo fascinantes desapareceram e eu passei a ser apenas eu, a garota normal e sem graça com o coração partido pela primeira vez e também pela primeira vez com uma nota vermelha estampada no boletim, agora que eu era normal, eu tinha amigos com quem eu conversava durante as aulas e fora delas. Uma garota normal não se comporta tão bem, adolescente cdf tem que ter algum problema.

“Ela nunca me deu trabalho na escola antes, sempre foi a primeira da turma. O que aconteceu com ela?” “Eu disse que ela iria crescer” “Se eu soubesse que seria assim, não a teria levado a tantos especialistas, ela não tinha problema nenhum” “E só agora você foi capaz de enxergar o que eu te disse durante anos” “Será que um dia ela vai voltar a ser a menina tranquila que sempre foi?” “Ela ainda é tranquila, só que de um jeito mais “normal” agora”.

Sexta-feira 13, noite de lua cheia. Existe dia melhor para uma garota recuperar sua força mística no seu décimo quinto aniversário? Claro que não.

Uma garota normal teria uma festa cheia de balões cor de rosa, em um salaõ todo enfeitado para um baile de gala. Seu vestido seria digno de uma princesa, branco e rosa, cheio de rendas e babados, o cabelo estaria cheio de cachos bem moldados, presos com um lindo enfeite de pérolas. Teria um bolo magnífico e um belo príncipe com quem ela dançaria na frente de todos os convidados, que suspirariam admirando sua beleza e graciosidade.

Minha festa foi em casa, sem príncipe, sem rendas, sem suspiros de admiração, sem vestido de princesa, sem cachos, sem pérolas, sem dança. Balões pretos e alaranjados decoravam as colunas. Preto e alaranjado eram as duas únicas cores em tudo. A família não teve escolha, todos se vestiram de preto para agradar a menina que era estranha, foi normal e estava estranha outra vez. Não me lembro de me sentir tão plena, tão eu, era como se eu fosse criança outra vez. Naquela noite eu reencontrei a chave do meu mundo. Dessa vez os comentários não me incomodavam, o isolamento também não. “Eu disse pra não deixa-la entrar no teatro, o teatro bagunça a cabeça mesmo. Já viu algum artista normal?” “Ela nunca foi normal. Aposto que era fingimento pra não voltar no psicólogo, ele disse pra mamãe que ela era doida só por causa de um desenho que ela fez” “Ela não disse doida, disse predisposta a sei lá o que, que eu não faço ideia do que seja” “Vocês

têm que parar de escutar conversa de adulto, pegam tudo pela metade e ninguém entende nada” “Tira essa menina do teatro, tá atrapalhando a vida dela”.

Eu nunca entendi a capacidade que os adultos acham que tem de resolver a vida das outras pessoas. Sempre dão palpite errado, sempre tentam ajudar, mas acabam atrapalhando na maioria das vezes.

“Ela tá assim por falta da mãe” “Deve ser aquele remédio novo que a médica passou, meu tio toma dele e ele tem depressão” “Deve ter algum amigo dando amigo dando ideia errada, sabe como é adolescente, vai sempre pela cabeça dos outros” “É a pressão do vestibular, ela é muito nova para decidir o que vai ser o resto da vida” “A morte da prima deve ter mexido com ela, eram melhores amigas, ela deve estar escapando da realidade para não sentir a dor” “Isso é coração partido, eu vi quando ela levou um fora daquele menino que era amigo dela, ela me disse que gostava dele e hoje ele tava com outra e eu vi que ela viu” “Deve ser o retorno da mãe, ela não estava acostumada com a mãe por perto, deve ser estranho não ser a única mulher em casa” “Deve ser depressão, ela escreve diários, não escreve? Lê o que ela tanto escreve que você vai entender o que se passa com ela” “Deve ser a faculdade, ninguém consegue ser o mesmo depois que entra na faculdade, é muita pressão, logo ela forma e fica normal” “Deve ser por causa do acidente, já viu alguma moça normal quando de repente fica presa em uma cadeira de rodas?” “Deve ser trauma, ela não ficou com sequelas depois do acidente?” “Deve ser o estágio, já viu alguém normal sem ter tempo para respirar? Logo ela forma e isso passa” “Deve ser o namorado, tem certeza que ele é boa gente?” “Deve ser o fim do namoro, dava pra ver o tanto que ela gostava dele” “Deve ser a doença da avó, ela sempre foi muito apegada” “Deve ser o namorado novo, esse menino usa tóxicos, tenho quase certeza” “Deve ser a término do namoro, viu o tanto que ela emagreceu?” “Deve ser a mudança do irmão, esse era o que mais parecia com ela” “Deve ser a morte da avó, ela foi criada por ela pobrezinha” “Deve ser a amiga nova, amizade sempre muda as pessoas e nem sempre é para melhor” “Deve ser o namorado, ela nunca apresentou pra ninguém, algum problema ele tem e tá passando pra ela” “Deve ser a formatura, agora ela tem tempo de sobra e não estava acostumada a ter nenhum” “Deve ser o fim do namoro, ela tá na idade de casar” “Deve ser o teatro, ela não deveria ter voltado” “Deve ser falta do teatro, as aulas a deixavam mais leve, era uma válvula de escape” “Deve ser qualquer coisa” “Não deve ser nada” “Deve ser tudo” “Deve ser ela mesma”

Até que um dia de tanto deve ser, as pessoas se cansaram de não querer aceitar que ela simplesmente era ela e isso nunca mudaria. Ela aprendeu a habitar os dois mundos, a ser

gente grande sem deixar a fantasia de lado, aprendeu que ela nunca deve deixar de ser quem ela é para agradar a quem quer que seja. Ela voltou pro teatro, arranjou um emprego, foi atrás dos seus sonhos. Ela aceitou que era mesmo diferente e que ninguém era obrigado a entender isso, ela até gostava de ser assim, se sentia única e maravilhosa, como a avó sempre disse que era.

Ela era uma criatura ímpar e sabia que as pessoas que a amavam, a amariam do jeito que ela era. Então ela parou de se preocupar, assumiu que era estranha e decidiu ser feliz.

Texto 17

Quarto escuro. Deitada na cama. Esperando sua mensagem. 1 notificação. Calma. Foi só um boa noite. Conversa. Conversa. Risada. Conversa. Conversa. Encontro. Encontros. Namoro? Acabou.

Não terminou bem. Esquece. Próximo. Esperando sua mens...1 notificação. Foi rápido. Calma.

Conversa. Conversa. Nude. NUDE?! Espera aí, nude não. Próximo. Espeeeeraandooooo suuuuaaaaa meeeensaaaageemmm...1 notificação. Hum. Conversa. Conversa. Chato. Conversa.

Conversa. Encontro. Sem graça. Próximo. Esper...3 notificações. Nossa. Calma. Conversa.

Conversa. Se acha o fodão gostoso machistão. PRÓXIMO. Esperando...esperando...esperando...

Mas o quê eu estou, estou esperando?...Quem?...Eu preciso de alguém pra ser feliz?...Para me sentir

completa?...Realizada?...Parei de esperar...EU quero acontecer.

Quarto claro. Nua no espelho. Eu. Apenas eu. Casa aberta. Passa o vento. Sozinha. Me abraço.

Coloco minhas músicas. Faço a minha dança. Eu sou minha. Eu sou completa. Eu me basto.

Primeiro eu tenho que ser eu antes de ser nós. Então eu vou viajar em mim. Sem pressa. Vou mundo a fora. Adeus. Oxalá!

Madrugada. Dirigindo. Estrada. Lua cheia. Noite clara. Mata ao redor. Posso respirar. Eu estou fugindo ou me procurando? Coloco meu CD no rádio. Cazusa. "Viver é bom Nas curvas da estrada

Solidão, que nada...". Agora sinto que minha vida está escrita e musicada. Eu vivo minhas próprias músicas, meus próprios livros. Estou atravessando a barreira. Novo caminho. Deixei pra trás minha casa, meu casulo. Onde eu quero chegar? Que mania de fazer planos. Troca o disco. Maria Bethânia.

"Eu sou a chuva que lança a areia do Saara Sobre os automóveis de Roma Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara Água e folha da Amazônia...". "Eu andei demais Não olhei pra trás Era solta em meus passos Bicho livre, sem rumo, sem laços...". Vou deixar a estrada me levar. Passei por tantos faróis. Meus olhos cansaram, estão pesando. Toda caminhada precisa de um descanso.

Encontrei um refúgio. Era floresta e cachoeira. Pendurei minha rede. "Eu vou me banhar lá nas águas claras nas águas de Janaína lá nas águas claras...". Mergulhei. "Debaixo d'água tudo era mais bonito Mais azul, mais colorido Só faltava respirar Mas tinha que respirar...".

Saí leve. Espero pelo amanhã.

Amanhecer. Abrir os olhos. Claridade. Sol na cara. Me espreguiço miando. De volta para estrada.

Outro disco. Engenheiros. "Você me faz correr demais Os riscos desta highway Você me faz correr atrás Do horizonte desta highway...". Vou seguindo. Além do Norte ou do Sul. Além. Sem rumo e sem rota. "Caminhando contra o vento Sem lenço, sem documento...". Eu vou. Eu sou. E a partir de agora será somente presente e futuro. Sem pretéritos perfeitos ou imperfeitos. Nem mais que perfeitos. Eu vou costurando minhas asas, vou compondo a minha beleza, vou sendo eu. "Vou mostrando como sou E vou sendo como posso, Jogando meu corpo no mundo, Andando por todos os cantos E pela lei natural dos encontros Eu deixo e recebo um tanto E passo aos olhos nus Ou vestidos de lunetas,Passado, presente,Participo sendo o mistério do planeta...".

Olhar para frente e adiante. Só existe o agora e "agora minha mãe é o ar.."

Texto 18

Eu não consigo definir quem sou, porque é demasiado complicado. Eu sou intenso e profundo em tudo o que eu consigo agir e sentir, mas, no mesmo momento que a intensidade pulsa em mim, deixa de pulsar, deixa de existir. Então vamos lá, sou intenso, efêmero, apoteótico e passageiro, sou caminhante. Não obstante, sou calma no fogo ardente dentro de um copo d'água.

Sabe as ondas do mar? Cara, se você ainda não presenciou as ondas, você precisa ver a magia que é! Sou o momento em que a onda se quebra, porque, nesse momento, me faço em três – passado, presente e futuro: passado, quando a água calma se transforma em onda, presente quando atinge o meio termo e futuro, quando a água se transforma em borbulhas na areia. Sou relatos e tragédia. Mas nem sempre sou assim.

Outra coisa sobre mim: a mesmice me incomoda! Eu não consigo ser o mesmo! Estive pensando nisso enquanto tomava banho. Antes do banho eu só queria ficar embaixo do chuveiro pelo resto da minha vida, dois minutos depois, eu já que queria ficar fora dali, pois o sono já me consumia; mas, depois que saí do banho, eu já não queria mais dormir, cogitei entre voltar ao banho e assistir série. Assistir série venceu. Depois dormi. Na verdade, o que me incomoda é a rotina e, acredite, eu encontro rotina em tudo, tudo mesmo.

A minha variação vem me gerando novas experiências, mas também novas expectativas e isso me deixa meio *down*. Odeio expectativas! Aquele que fui é totalmente diferente do “Eu” de agora. Sou completamente vazio, sou penumbra. Em tudo me faço, aconteço, reajo. Confesso que eu não sou o maior exemplo de pessoa e nem pretendo ser. O meu lado negro se esconde nas sombras, mas nem sempre somente lá, ele se esconde na luz também, pois é mais fácil (ninguém procura lá). Confesso que ainda tenho medo de mim. Sou, de fato, cordeiro, mas em meu coração há um lado lobo que deveras age e que deveras sente e morde.

Há poucos meses, eu parecia um rio de águas turvas, mas raso e agitado. A falta de transparência gerava a falta de conhecimento e a falta de conhecimento gerava a imagem errônea que eu passava. Hoje sou diferente! Assumi a rédeas da minha existência, mas ainda continuo passando imagens errôneas (como lidar?). Hoje sou um rio fundo e de águas cristalinas e agitadas no fundo. Quem da margem me vê, consegue enxergar as pedras, mas não embaixo delas, claro. E a sensação que se passa é que é tranquilo para mergulhar, para acessar, mas, após os primeiros metros de profundidade, começa o desafio: se manter firme até o meu desconhecido. Você irá topar?

Do fogo que arde, nasci gelo pulsante. Do vento que sopra, viro poeira e vou. Da monotonia da vida, acho graça na morte e nela encontro meu tédio, meu ópio. Do meu coração escorrem lágrimas. Dos meus olhos, já empedrados, escapam a pena. Dos meus abraços escapam o afeto. Dos meus dentes sorrisos brilham. Da minha boca, palavras vazias são didaticamente pronunciadas. Mas, em minha garganta, é como se houvesse um nódulo que impede que eu grite e expresse. Nesse nódulo encontro salvação.

A vida cotidiana não me aquece, mas as pessoas que dela fazem parte me atraem, me interessam, me deixam curioso e as odeio. Sou galo de briga, mas também sou fofo como um urso. Mas o perigo mora nisso, não devo ser confundido com dócil.

Eu não quero e não devo ser tachado, rotulado, etiquetado, sabe o porquê? Porque nem disso eu que sou eu sei! Como posso então ser industrializado, colocado em recipientes padronizados e fechados a vácuo? Nisso eu explodo, gero pressão. Não me engarrafem! Só atirem em mim, mas precisa ser o mais certo possível ou de ti me vingarei.

A alegria contagia, a felicidade me convém, mas... mas é na tristeza que me acho, me agacho, me abraço e me condeno. É na solidão que faço jus a mim mesmo; é nela que reajo, penso, crítico e choro. Mas eu não sou de todo mau, se você quer me conhecer, não me investigue, apenas fique de longe a observar. Mas se eu perceber irei te odiar. O primeiro passo para me conhecer é saber que não sou deduzível. Eu apenas sou variável e variante.

Saiba de mais uma coisa: eu amo e odeio. Eu te amo e te odeio. E talvez eu odeie o fato de te amar e ame o fato de te odiar. Às vezes, eu amo o fato de amar e odeio o fato de odiar também. Como se fosse uma supernova⁴⁷, isso pulsa em mim. Com sua explosão e descarga de nêutrons eu espero encontrar a tão utópica Ponte *Einten-Rosen*⁴⁸, para finalmente escapar dessa hipocrisia, vulgo sociedade.

Sou inteligente, porém estúpido. Sou esperto, porém inocente. Sou devaneio, sou alucinação, sou a criação. Palmas para mim!

Texto 19

Era um garoto comum como qualquer outro. Nasceu em uma família humilde e deste cedo aprendeu que nada cai do céu, que pra alcançar algum objetivo é necessário batalhar, correr atrás e acreditar no que faz.

Morava em um barracão no fundo da casa de seus avós e por isso passou boa parte da sua infância dividido entre casa de avó e casa de mãe, só que no

⁴⁷ Supernova é o nome dado aos corpos celestes surgidos após as explosões de estrelas.

A explosão de uma supernova pode expulsar para o espaço até 9/10 da matéria de uma estrela. Resumindo, para se manter o núcleo remanescente estável, elétrons e prótons se chocam, originando assim os nêutrons. O resultado é uma estrela composta de nêutrons com aproximadamente 15 km de diâmetro e extremamente densa conhecida como estrela de nêutrons ou Pulsar.

⁴⁸ A Teoria da Relatividade Geral nos diz que o efeito gravitacional pode curvar o espaço e o tempo. Uma Ponte de *Einstein-Rosen* (vulgarmente conhecida como buraco de minhoca) é uma passagem do tempo e espaço, ou seja, uma pessoa pode ir para qualquer lugar no tempo e espaço. Possui esse nome pois foi elaborada por Albert Einstein e Nathan Rosen.

caso dele, ele encontrava refúgio na casa da mãe, e repreensão na casa da avó. Seu avô havia criado seus 9 filhos no regime autoritário, e com os netos não foi diferente. Como o garoto não era uma criança tão santa, vivia com as orelhas vermelhas por levar puxões do avô, mas pra ele isso não mudava nada. Levava um puxão de orelha na casa do avô, saía correndo e chorando pra casa da mãe, depois que a dor passava, lá estava ele aprontando outra arte. Cresceu respeitando os mais velhos, e hoje dá valor em cada bronca que recebeu.

Com o tempo foi aprendendo a lidar com o amor. Amou, odiou, foi amado, foi odiado... Sua primeira decepção amorosa foi quando se apaixonou por uma prima. Na época ele devia ter seus 8 anos e sua prima seus 23, mas pra ele a idade era o de menos, o que importava mesmo era a aproximação gigante que eles tinham, o carinho que eles trocavam. Quando ele viu sua prima beijando um rapaz que logo seria seu marido, ele ficou sem chão, se trancou no quarto e chorou por horas... Com o tempo aprendeu que existe um tempo certo pra cada coisa, e que quando se ama de verdade não é qualquer coisa que faz esse amor acabar, mas sim o fortalece.

Se tornou responsável desde cedo e por isso na escola era considerado o CDF, mas nunca se viu com esse título, apenas fazia o que era proposto em sala.

Na sua adolescência já não morava mais no fundo da casa de seus avós, a distância deixou saudade e serviu pra aumentar ainda mais o carinho que sentia pelos velhinhos. Criou elos de amizade com pessoas que pensava ser as certas pra levar pra vida toda, mas não foi... Se frustrou com algumas amizades erradas e teve orgulho em manter outras até o hoje.

Aos 12/13 anos quando estava descobrindo o amor, se apaixonou por uma garota na escola e caiu na bobeira de contar pra uma amiga, ao invés da amiga ajudar os dois a ficarem juntos, a infeliz foi fazer inferninho pra outra, pois ela era a fim do garoto. Quando ele descobriu ficou chateado, passou a ser mais reservado, aprendeu a selecionar melhor suas amizades e agora confia em poucos.

Hoje já é jovem formado, trabalhou em uma empresa onde pôde aprender que gentileza gera gentileza, viu que não é tendo poder que se ganha respeito, que idade não é sinal de maturidade, que existe diferença entre respeito e

falsidade.

Não posso dizer que ele já aprendeu tudo que tinha pra aprender, pois a cada curva que faz na estrada da vida se depara com problemas que ainda tenta resolver.

Texto 20

Se a vida é isso mesmo...

(autoria desconhecida, sem identidade fixa. Quem, não é?)

Se a vida é isso mesmo.

Que seja como a poesia.

Que chega durante a chuva de pedras

A dividir comigo um quarto em uma casa que,
ainda não foi construída.

Um jovem Louco como os pássaros.

.....

Que tranca as portas da noite com seus abraços,

Suas plumas,

Espigado no leito quente .

Ele Tapeia com nuvens penetrantes a casa, à prova dos céus.

.....

Se a vida é isso mesmo.

Que seja uma dramaturgia.

Que seja o canto da dor.

Que soe como a batida do tambor.

Iludo – me por não pensar que este quarto

Não será imerso em pesadelos ,

E serei livre como os mortos .

Ou cavalgarei os oceanos imaginários do pavilhão dos humanos.

.....

Chega tudo!

Possessivo!

Aquele que admite a luz ilusória com olhar saltitante.

Possuído pelos céus.

Dominado pelo fogo.
 O que quer de mim?
 Ele dorme no peito pequeno e no entanto, vagueia.
 Vagueia na poeira.
 Na fuligem.
 E no entanto, posso sonhar a vontade.
 Sobre os lençóis molhados...
 Molhados por minhas lágrimas.
 Sou arrebatada pela luz dos seus olhos .
 A visão que incendeia as estrelas...
 Se a vida é isso mesmo, posso cair nela e nem perceber.
 Sigo para os becos da rua.
 Disso não há certeza nenhuma.
 Quero correr, mas algo me puxa pra trás.
 Ainda posso inventar a narrativa da minha vida.
 Meu conto da meia-noite.
 Sempre jogo tudo fora.
 Acabei de jogar palavras ao vento!
 Vamos? Vamos! Ufa!
 São exatamente sete horas e 05 minutos : hora de acordar.
 São exatamente sete horas e 05 minutos : hora de acordar.
 São exatamente sete horas e 05 minutos: hora de acordar.
 Bem aqui diante dos meus olhos.
 O que eu fiz ontem a noite? Não sei se ...
 Acho que eu desapareci pelas ruas da cidade sem nome.
 Eu posso inventar a minha cidade.
 Posso inventar inclusive eu mesma.
 Basta criar.
 Simples assim.
 Eu quero inventar .
 Posso nascer e morrer.
 Camiseta ou regatinha? Calça jeans!
 Vejo cinza pra todo lado.
 Escovar os dentes e de novo sentir vontade de vomitar.

As chaves do portão estão tão enferrujadas. As calçadas estão tão mofadas.

Esse tênis está tão apertado.

Mochila pesada nas costas.

Como aquele carro conseguiu ser tão veloz no viaduto?

Está tão cedo. Gosto desse cheirinho de café. Choveu essa noite passada?

E essas nuvens que voam e se misturam.

Acho que hoje tem ensaio...

Aquele prédio também está mofado.

Ei, para de buzinar!

Na imensidão vejo Cinza.

Por quê? Acho que só eu tenho essa visão poética a essa hora do dia.

A lixeira está cheia de podridão!

A pressa das pessoas.

Tantos fones de ouvidos!

Agora me lembro: choveu ontem à noite e os pingos de chuva cortavam como navalhas

quando fere a carne.

Tem poças de águas no chão .

É o sangue derramado das últimas manifestações .

Esqueci meu celular.

Bueiros entupidos!

Posso ver os fios do asfalto.

Como estava gostoso aquele pedaço de bolo!

Não acredito que hoje a cidade transborda.

O transe urbano.

As pessoas correm.

Gás lacrimogêneo por toda parte!

Bombas de efeito moral!

Tropa de Choque!

Cenário caótico!

A cidade branca cresceu e se tornou cinza.

Se a vida é mesmo um teatro , posso estar em cena e nem perceber.

Mas é “se”.

Que bom esse vento frio que arrebita o meu cabelo!

Tempo nublado!

Tempo de caos.
Tempo urbano!
Os cantos de pneus dos caminhões me fascinam.
O cheiro de gasolina.
Se eu pudesse andar pelada na rua?
Deitar no asfalto ainda fresco do sereno da noite.
Incêndio!
Pneus queimados.
A cidade parece uma panela de pressão.
Tudo isso aqui parece um labirinto que não sei onde vai chegar.
Esses carros não vão me deixar passar não?
Depois de tanto tempo vejo um posto de gasolina.
Eu estou cansada de tudo e de todos.
Quanta demora pra encher o tanque do carro.
Daqui posso ver os carros enfileirados um atrás do outro até parece uma procissão sem fim. Sou teimosa. Os carros são teimosos. Faróis acesos.
Os movimentos dos corpos e os corpos em movimento.
Corpos trágicos.
Se a vida é mesmo uma dança, posso dançar e nem perceber.
Na placa “só aceitamos cartão de débito” .
Amontoado de caixas de papelão.
Estão ali solitárias.
Assim como eu.
Até que enfim consegui atravessar ...
Faróis vermelhos.
Eu quero a minha dança. Poderia chover bastante agora.
Vontade de cortar o meu cabelo.
Por que ninguém ligou pra mim?
A cidade está tremula .
Eu também estou tremula.
Meus ossos querem sair da minha carne.
Ficção científica.
Vidros quebrados espalhados.
Se a vida é mesmo um filme, ele passa e nem percebemos.

Huum pão de queijo quentinho e café amargo .

Ei ! Sai da minha frente!

O que eles querem? Nem eu sei .Ninguém sabe.

A cidade dormiu novamente.

Eu não.

Eles não andam. Não saem. O que eu fiz? Nada .

O Cotidiano me mata só por matar.

Quero ir ao cinema. Assistir o quê mesmo?

E se aquela cena começasse com ruídos de carros?

Espera.

Tem pingos de chuva no asfalto.

Que tal passar um batom?

Esses bueiros estão fedorentos.

Os ratos robóticos estão por toda parte.

Então não volte pra mim, não desse jeito.

Independente de tudo isso a vida continua a existir.

Algumas pessoas têm audácia de dizer que na minha vida falta tudo , outras dizem que eu tenho todo o tempo para ser feliz.

Mentira!

Não consigo recordar o último sonho que eu tive.

Eu não quero nada e não sei de nada!

Me deixa.

Sei que tenho um corpo.

Eu sou a incompletude.

Eu sou o que sou.

O olhar das pessoas para mim na rua são os melhores.

Que se danem.

Até onde eu saiba quando eu nasci não vim acompanhada de um manual de instruções .

Quase fui atropelada.

Que horror!

Como uma banheira a água da vida se escorre pelo ralo e seguem pelos subterrâneos da cidade. Ou não.



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: PARTITURA CORPORAL E MIMESIS CORPÓREA: CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO

Pesquisador: Gabriel Gomes Cardoso

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 53134221.3.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.167.520

Apresentação do Projeto:

PARTITURA CORPORAL E MIMESIS CORPÓREA: CAMINHOS CRIATIVOS PARA O PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO M(EU) INFINITO. Pesquisador Responsável: Gabriel Gomes Cardoso. Encontra-se instruído com os seguintes documentos: modelos de TCLE, roteiro de entrevistas, Informações básicas, projeto e cronograma, termo de compromisso, folha do CONEP.

A mimesis corpórea e a partitura corporal são abordados na pesquisa como caminhos criativos para o trabalho do ator e para a montagem do espetáculo M(eu) Infinito. As partituras corporais podem ser compreendidas como sequências de movimentos e gestos físicos que compõem a ação do ator ou a dança do/da bailarino(a) [...] a "mimeses corpórea" é uma metodologia que permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano.

Com este estudo, intenciona-se construir uma contextualização teórica sobre as afetações experimentadas pelos atores no processo de montagem do M(eu) Infinito, registrar os exercícios experimentados a partir do contato com a partitura corporal e mimesis e os relatos dos atores no decorrer do processo para futuros processos de montagem.

Objetivo da Pesquisa:

Compreender as afetações criativas da partitura corporal e mimesis corpórea na interação e

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.167.520

formalização/estruturação/organização no trabalho do/a ator/atriz dentro do processo de montagem do espetáculo M(eu) Infinito.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Desistência por parte dos atores/atrizes, tais como o cansaço para executar as atividades propostas pela pesquisa, constrangimento e riscos emocionais, como os potenciais, individuais ou coletivos. Quanto aos riscos, o TCLE traz as seguintes informações: Ao participar desta pesquisa estará sujeito(a) aos seguintes riscos, tais como o cansaço para executar as atividades propostas pela pesquisa, constrangimento e riscos emocionais, como os potenciais, individuais ou coletivos, comprometendo-se com o máximo de benefícios, uma vez que sua participação permitirá o aprofundamento, sobre a prática e a estética cênica do espetáculo M(eu) Infinito[...]Em caso de danos, decorrentes aos riscos apresentados acima, o/a participante será encaminhado (a) para acompanhamento psicológico.

Benefícios: A participação permitirá o aprofundamento, sobre a prática e a estética cênica do espetáculo M(eu) Infinito, para que novas camadas e olhares a respeito da partitura corporal e mimesis corpórea sejam descobertas e apresentadas aqui como caminhos de processo de criação para o ator e atriz. Em caso de danos, decorrentes aos riscos apresentados acima, o/a participante será encaminhado (a) para acompanhamento psicológico.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O espetáculo M(eu) Infinito é fruto de um processo de pesquisa e montagem aprovado pelo Fundo Municipal de Cultura de Anápolis, em 2017, e selecionado para circulação, em 2020. Ele foi alicerçado no conceito de processo colaborativo, uma proposta teatral muito praticada na década de 70, que se caracterizava por uma participação mais abrangente de todos os envolvidos do grupo na criação. O propósito é dar espaço efetivo para o ator(atriz) compositor(a) e que a sua criação possa ser fruto da ânsia de inovação e liberdade pelo elaborador. Muito material no que se refere a prática teatral será gerado e produzido. Sendo assim, os ensaios precisarão ser fotografados e filmados para dois fins: o primeiro para registro do próprio processo, e o segundo para a análise e estudo para este projeto.

A pesquisa também será autoetnográfica, uma vez que o investigador desta pesquisa atuará como diretor/provocador e ator e conseqüentemente também será atravessado e influenciado subjetivamente pelas experiências práticas da partitura corporal e mimesis corpórea e adotar um olhar analítico e crítico é fundamental para sistematizar e organizar os materiais que serão

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.167.520

| Tipo Documento | Arquivo | Postagem | Autor | Situação |
|---|---|------------------------|-----------------------|----------|
| Informações Básicas do Projeto | PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1843405.pdf | 08/11/2021 22:45:39 | | Aceito |
| Outros | ENTREVISTASEMIESTRUTURADA.pdf | 08/11/2021 22:45:15 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |
| Declaração de concordância | TermoCompromisso.pdf | 08/11/2021 22:44:34 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |
| TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência | TCLE.pdf | 08/11/2021 22:43:43 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |
| Folha de Rosto | FOLHA.pdf | 21/10/2021 14:30:34 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |
| Projeto Detalhado / Brochura Investigador | BROCHURA.pdf | 15/10/2021 00:37:27 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |
| Cronograma | CRONOGRAMA.pdf | 15/10/2021 00:31:44 | Gabriel Gomes Cardoso | Aceito |

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 15 de Dezembro de 2021

Assinado por:

**Rosana de Moraes Borges Marques
(Coordenador(a))**

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.pрпи@ufg.br