



**RASTRO COMO PRESENÇA DE UMA AUSÊNCIA:
Sete Movimentos dos Corpos de Encenadore(a)s**

**TRAZO COMO PRESENCIA DE UNA AUSENCIA:
Siete Movimientos de los Cuerpos de director(a) de Escena**

**TRAIL AS PRESENCE OF ASSENCE:
Seven Movements of the Bodies of Theater Directors**

Bárbara Tavares dos Santos¹
Francis Wilker de Carvalho²

RESUMO

A partir das noções de corpo de Eleonora Fabião (2009) e de rastro de Jeanne Marie Gagnebin (2006), analisa-se a presença de rastros deixados nas ausências dos corpos de encenadore(a)s na resultante cênica. Propõem-se sete movimentos dos corpos, elencados das trajetórias, vivências, de um encenador e de uma encenadora perpassados por relatos e reflexões de mulheres, encenadoras teóricas, que oferecem outras lentes para pensarmos a prática da encenação em nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE: rastro, corpo, encenação.

RESUMEN

A partir de las nociones de cuerpo de **Eleonora Fabião (2009)** y de **rastro de Jeanne Marie Gagnebin (2006)**, se analiza la presencia de rastros dejados em las ausencias de los cuerpos de director(a)s em la resultante escénica. Se proponen siete movimientos de los cuerpos, enumerados de las trayectorias, vivencias, de un director y de una directora atravesados por relatos y reflexiones de mujeres, directoras y teóricas, que ofrece otras lentes para pensar la práctica de la puesta en escena en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: rastro, cuerpo, puesta escena.

¹Professora e encenadora teatral. Mantém pesquisas no campo do ensino de teatro, encenação, teatralidade, imagem, corpo, cinema e televisão. Trabalha na Universidade Federal do Tocantins - UFT; Professora Assistente; barbara.tavaresreis@uft.edu.br. Atualmente é doutoranda do Dinter UNESP/UFT; Pesquisa em andamento: Estética e poéticas cênicas; Tema: Docências da Encenação; Orientador Alexandre Luis Mate; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento – 001.

²Professor e encenador, diretor do grupo brasileiro Teatro do Concreto; Pesquisa as relações entre teatro e espaço urbano, pedagogia do teatro, processos criativos em campos híbridos e encenação; Trabalha no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará; Professor auxiliar; franciswilker@gmail.com; Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); Teoria e prática do Teatro; Tema: Encenação e espaço urbano; Orientador Antônio Carlos de Araújo Silva.

ABSTRACT

From the notions of body of Eleonora Fabião(2009) and trail of Jeanne Marie Gagnebin (2006),we analyzed the presence of vestiges left in the absences of the bodies of the theatre directors in the resulting scenic spectacle. We propose seven movements of the bodies, listed on the trajectories, experiences, of a director and a female director percussed by reports and reflections of women, director and theoretician, who offer other lenses to think about the practice of staging in our days.

KEYWORDS: trail, body, theatre.

* * *

No exercício do debate sobre nossas práticas,nós, um encenador e uma encenadora, encontramos nas noções de corpo e rastro, propostas, respectivamente por Eleonora Fabião (2009) e Jeanne Marie Gagnebin (2006), um lampejo para nossos questionamentos sobre “o que restava de nós, de nossos corpos – não presentes em cena – na resultante cênica”. Optamos em ter como bússola, para nos guiar nessa empreitada, os corpos que, na grande parte das referências bibliográficas, não estão presentes na historiografia dos estudos sobre a encenação no Ocidente: as mulheres. Nosso intento é falar *com*, falar*juntos* esses modos femininos de pensar, de refletir, de vivenciar um ato criativo. Segundo Aristóteles³, o ser humano é um ser político, e nosso ato político neste artigo é dar voz e corpo ao feminino.

No desenvolvimento de um processo de criação cênica, o trabalho deencenadore(a)s⁴, os quais colocam à disposição seus corpos ao ato criativo, é movido, constantemente, por fluxos de intencionalidades

³ ARISTÓTELES. Política. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

⁴Cf. Jean-Jacques Roubine, Linguagem da encenação teatral, 1998 e Walter Lima Torres. “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”, 2009. *Metteurencène, directeur, regisseur, directeur de escena, encenador*, muito embora sejam escritas de formas diferentes e também utilizadas em contextos distintos, no Brasil as palavras diretor/direção/encenador/encenação aparecem com frequência empregadas como sinônimos quase sempre procurando abarcar o mesmo uso pragmático e espectro de função. Todavia, optamos por priorizar nesse texto o uso dos termos encenador/encenação que datam do final do século XIX (ROUBINE, 1998). Entendemos por encenador(a) o(a) artista criador(a) cênico que trabalha no teatro em parceria com os demais criadores(as) da cena, e, que, assume perante um coletivo a função artística de (co)criar e de (co)organizar o processo de composição, produção, apresentação e pós-produção da obra de arte cênica. Ressaltamos que não nos deteremos no exame e explicação minuciosos quanto a origem (etimologia) e usos dos dois termos (diretor/encenador) por não ser o foco do recorte de discussão aqui proposto.

sígnicas, tecendo/forjando/compondo com os corpos, de atores e atrizes, esses sim, a serem vistos em cena. Nessa feitura, nós, encenador(a)⁵, lidamos com as dimensões invisíveis da memória, da intuição, do acaso, do acidental e daquilo que nos escapa e que involuntariamente torna-se rastro, marca, vestígio, cicatriz. Nesse exercício, nossos corpos se colocam numa sala de ensaios, experimentando, potencializando, investigando, a partir da ação poética, redimensionando o tempo e o espaço.

Pois, a atuação é um ato relacional, e nossas ações, de encenadore(a)s, interferem e *afetam* os corpos dos demais criadores, bem como, nossos corpos também são simultaneamente *afetados* pelo agir dos demais envolvidos. Segundo Eleonora Fabião (2009), os corpos são vias, meios, ao mesmo tempo em que essas vias e meios se transformam em maneiras como o corpo é capaz, exatamente, de afetar e de ser afetado. Trazemos, assim, da pesquisadora e artista brasileira Fabião, o conceito de corpo cênico, entendido neste artigo, também, como corpo-encenador(a).

Isto é, um corpo-encenador(a) que deixa rastros. Rastros, aqui abordados à luz do pensamento da filósofa francesa, radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin, que enuncia ser o rastro um signo aleatório e não intencional, um signo/sinal desprovido de visada significativa, que pode inclusive até se voltar contra aquele/a que o/a deixou (2006).

Tradicionalmente, na resultante cênica, a presença é atributo dos corpos vistos em cena (atores e atrizes), que se transformam em “donos” das cicatrizes, das marcas, das narrativas a serem compartilhadas. Ora, se o corpo dos(as) encenadore(a)s, ao participar do processo de encenação, deixa rastros, questionamos se, no espetáculo, se esses rastros não dão a ver, também, a presença de uma ausência? Revisitando nossas experiências, como encenador(a), em diferentes momentos e contextos de criação cênica, em busca de possíveis rastros deixados por nossos corpos-encenadore(a)s. Nesse processo, surgiram indagações, por exemplo: Como afetamos e somos afetados? O corpo de quem está na função da encenação se transforma em

⁵ A partir desse ponto do texto, **encenador(a)** corresponde a voz da autora e do autor deste texto. **Encenadore(a)s** corresponde, de forma ampla, aos profissionais da encenação (mulheres e homens).

que tipo de via ou meio? Quais os rastros possíveis que os corpos-encenadore(a)s deixam nas resultantes cênicas? Para nos guiar no debate da questão, mapeamos sete movimentos dos corpos, baseados em achados de nossas trajetórias e práticas pessoais, que serão apresentados como propostas.

Faz-se necessário, neste momento, destacar que o eixo a estruturar e mover as reflexões aqui propostas, é o corpo. Não qualquer corpo. Como vimos, trata-se de um corpo-encenador(a), que começa a ter sua delimitação teórica a partir do corpo em Espinosa, de leituras realizadas por Gilles Deleuze, revisitadas por Eleonora Fabião, onde:

O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado. Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e a amplitude daí decorrente. Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, **nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos**(grifo nosso), pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2009, p. 238).

Fabião compreende, então, o corpo como potência relacional aberta e inconclusa. Potência fluida e capaz de produzir a cada *performance*(ação e movimento cênico) respostas momentâneas para as recorrentes questões ontológicas, cinéticas, afetivas, biopoéticas e biopolíticas. É, esse corpo-potência, em estado cênico criador, enquanto fluxo de forças e intensidades moventes, que possibilitará a origem do corpo cênico, que, segundo Fabião:

[...] experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. **O nexos do corpo cênico é o fluxo**, (grifo nosso), o passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena (FABIÃO, 2010, p. 321).

Se o nexos do corpo cênico é o fluxo, é possível entender, então, que o corpo de encenadore(a)s pode se configurar como um corpo cênico, comungando, inclusive, com a fluidez e fluidificação comuns aos corpos que são matriz espaço-temporal da cena. Através dessas similitudes, tomamos a

liberdade de nos referirmos ao corpo cênico como sendo também corpo-encenador(a).

E, também, é através de um corpo, porém de um herói mitológico, que Jeanne Marie Gagnebin conceitua a noção de rastro que tanto nos interessa aqui. A filósofa se atém à narração, pelo poeta grego Homero, contida na Odisséia, da cena em que a ama Euricleia, ao lavar os pés de um velho mendigo sujo, ao tocar numa cicatriz, sem saber se tratar de Ulisses, seu patrão, disfarçado, reconhece aquele corpo como sendo o corpo de Ulisses. Essa cicatriz reconhecida pela ama, é uma marca, um vestígio, um rastro deixado no corpo do personagem heroico quando este ainda era criança. Rastro esse que trouxe à memória da ama toda a narrativa da ancestralidade e reconhecimento de Ulisses. Gagnebin nos revela que "na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração" (2002, p.107).

Assim, Gagnebin, a partir da imagem da Odisseia, desenvolve reflexões, ampliando a noção de rastro, afirmando que:

Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, às vezes ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele **denuncia uma presença ausente**, (grifo nosso), sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a intenção de transmissão ou de significação, o decifrador do rastro também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos distantes do que se pode parecer à primeira vista, devem decifrar o rastro não só em sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar, o processo, muitas vezes, violento, de sua produção involuntária (GAGNEBIN, 2006, p. 113).

A singularidade concreta do rastro dos corpos-encenadore(a)s, diante da materialidade do espetáculo, é, exatamente, a denúncia de uma "presença ausente", dito de outra forma: a representação presente de algo ausente, que seriam os vestígios deixados por nós encenadore(a)s no processo de feitura daquela obra, marcas que não devem ser dispensadas antecipadamente por medo de não serem "legíveis".

Em busca de outras formas de leitura, e, como detetives e arqueólogos, nós faremos, esmiuçamos os movimentos dos corpos que, ausentes, deixam rastros que denunciam sua presença.

Movimento I – Corpos que deixam rastros

Em uma das cenas de *Entrepartidas*⁶ (2010), espetáculo do grupo brasileiro Teatro do Concreto, dá-se o seguinte diálogo:

Preá – *Você dança?*

Flávio – *Danço!*

Preá – *Eu nunca te vi dançando.*

Flávio – *Você não está sempre comigo.*

Preá (*abraçando Flávio*) – *mesmo quando eu não tô, eu tô!*

Na frase “mesmo quando eu não tô, eu tô” evidencia-se um tipo de presença que se estabelece mesmo na ausência. Um estar presente sem estar no mesmo tempo e espaço. Nesse tempo e nesse espaço, nos quais não estamos presentes, como se dá o evento do rastro? Conforme vimos anteriormente, os rastros são marcas, vestígios que deixamos e que às vezes nem mesmo nos damos conta. Em modelos de teatro mais tradicionais, as pessoas responsáveis pela encenação, muitas vezes, não estão em cena, em geral, os(as) encenador(a)s assistem aos espetáculos de algum ponto da plateia, da cabine de luz, da coxia, alguns profissionais, após a estreia, nem fazem mais questão de assistir à peça. Ainda, assim, esses corpos, que respondem pela encenação, deixariam rastros que se mostram presentes nas resultantes cênicas. Compreender esses rastros envolve assumir uma postura de arqueólogo em busca desses vestígios, das marcas produzidas na viagem criativa que resultou no espetáculo.

Ao longo de nossas experiências pessoais com a encenação, a cada estreia, nós encenador(a) partilhamos de uma mesma sensação: a de estarmos nus diante do público quando toca o terceiro sinal e o espetáculo tem início. Se nossos corpos não estão presentes em cena, naquilo que o espectador tem diante de si, por que essa percepção de desnudamento? A encenadora norte-americana Anne Bogart propõe que esse desnudamento aconteça pois: "O público sente sua atitude em relação a ele. Os espectadores farejam seu medo ou condescendência" (2011, p. 121).

⁶ A dramaturgia do espetáculo é de Jonathan Andrade. Em cena, Micheli Santini e Alonso Bento.

Dessa forma, acrescentaríamos ao argumento de Bogart, dois outros olhares para essa percepção de exposição aguda e sem proteção: 1 - ela nos atinge porque revela os sentidos poéticos, intenções e ideologias, e 2 - ela deflagra o paradoxo da ausência presente, pois, mesmo estando ausentes no corpo a corpo com os espectadores, os corpos-encenador(a)s deixam rastros orgânicos e pulsantes no palco, sem que precisem do benefício da presentificação e do embate do jogo cênico.

Entendemos que juntamente com os atores e as atrizes, no espetáculo, estão lá também os nossos discursos, nossa visão de tempo, de ritmo, de espaço, de relação com atrizes, atores e também espectadores, assim como nossos medos, feridas, enfim: nossas escolhas de encenação, nossos procedimentos de trabalho como encenador(a). Acreditamos que essas presenças são possíveis, exatamente, por terem se tornado rastros.

Salientamos a importância, para uma análise da trajetória artística de se ater aos rastros deixados, alçando-os a registros de criação, dessa forma, integrando o roll de um “projeto poético”, como nomeado por Cecília Almeida Salles.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; (...). São gostos e crenças que regem seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2013, p. 45).

Então, a partir dessa perspectiva, incluindo o projeto poético, é possível investigar quais rastros encontramos, por exemplo, em encenações da coreógrafa alemã da Dança-Teatro Pina Bausch. Ao observar os trabalhos da coreógrafa, podemos exemplificar alguns de seus rastros revelados (no paradoxo da ausência presença) ao constatarmos a preferência, em cena, pela utilização de alguma matéria orgânica como água, areia, terra; por cenários que também ofereçam obstáculos aos bailarinos; por gestos cotidianos estilizados e ação de disjunção entre gesto e fala. São trabalhos que tantas vezes falam da solidão, de amor, das interações entre masculino e feminino. Dessa forma, afirmamos que os rastros são deixados pelas escolhas éticas, estéticas e temáticas da coreógrafa Pina Bausch, assim como são deixados por seu corpo.

Movimento II – Corpos que demonstram interesse

A função da encenação envolve múltiplas ações, dentre elas, destacamos o despertar para a atenção consciente, o olhar atento, interessado em todos e em todas as possibilidades que possam se dar em um espaço de criação. O estar presente e o buscar em si mesmo manter ativa uma qualidade de presença em que o estado de interesse, de atenção, de porosidade seja duradouro, eis o trabalho de encenadore(a)s. Segundo Bogart, “o interesse é um dos poucos componentes no teatro que não tem absolutamente nada a ver com artifício” (2011, p.121). Então, se o interesse não pertence ao plano das artificialidades que podem ser forjadas, de que maneira encenadore(a)s poderiam mobilizar em si mesmos esse corpo do interesse? Revisitando nossa prática como encenador(a) em contexto profissional e também em projetos com licenciandos em Teatro, identificamos algumas atitudes e estratégias que parecem atravessar nosso modo de ativar esse corpo do interesse, tais como: **a-** encontrar desdobramentos sobre o texto ou assunto do projeto em outras áreas do conhecimento e suportes como livros, artigos, pinturas, filmes, instalações, músicas etc; **b-** exercitar o olhar abrangente para o espaço, visão panorâmica que olha os elementos em composição e também a mirada específica, o foco mais configurado para o mover e à ação de cada ator; **c-** Sentar, caminhar, olhar de perto, olhar de longe, perceber de dentro da cena, fazer do corpo-encenador(a) o corpo caminhante que descobre a cena e o espaço; **d-** estar atento ao modo como o seu corpo se afeta pelo mover dos atores e pelos demais elementos da cena, ultrapassando, dessa forma, a predominância da visão e colocando em jogo outras percepções que se inscrevem no corpo de um encenador ou encenadora.

Bogart (2011) enfatiza o modo como esses impulsos que se dão no seu corpo são importantes na sua prática como encenadora:

Eu dirijo a partir de impulsos em meu corpo que reagem ao palco, aos corpos dos atores, a suas tendências. Se eu me sento, perco a espontaneidade, a ligação comigo mesma, com o palco e com os atores. Tento suavizar meu olhar, isto é, não olhar com um rigor ou um desejo exagerado, porque, por ser dominante, a visão mutila os outros sentidos (2011, p. 89).

Corroborando com a fala de Bogart, sentimos também que o corpo do interesse de fato emerge de memórias e experiências, de impulsos cinéticos e de ações e reações corporais que se dão entre as(os) criadoras(os) presentes no processo cênico.

Nesse ato abstrato de criação, começo a colar palavras nas palavras da(atriz) Renata. Observo melhor seus gestos-ações, as transições dos movimentos de seu corpo e a relação das ações com os sons. Estou preocupada com as palavras, com o ritmo que as cenas adquirem, e mais especificamente com a constituição vocal-sonora que o texto vai tomando. A altura, as pausas, a intensidade, a ressonância e os timbres entoados são elementos que me atendo em silêncio. Solicito então a Renata que fale um dos trechos da frase da poetiza Cora Coralina como se fosse um eco. “É que a mais chãoooooooo! nos meus olhos, do que cansaço nas minhas pernas”. A sonoridade da frase, ou seja, a força do eco entoado por Renata me lembra o momento em que estive visitando no Chile a cordilheira *Cajón Del Maipo*. Trata-se de um local muito próximo à cidade de Santiago, onde a 5000 metros de altura podemos experimentar o som dos nossos ecos e uma sensação intensa de paz e de liberdade. Interessante como palavras ativam reminiscências. São as memórias que correm em nossos corpos e que nos guiam em nossas criações (SILVA; SANTOS, 2015, p. 1267-1268).

As palavras fazem rastros em nossos corpos. Ele (o corpo) carrega nossas experiências e memórias de criação, ele nos solicita à espontaneidade, à anuência e a resiliência com os nossos sentimentos e com as vontades de outrem, e cabe a nós, encenadore(a)s acolhe-los e despertá-los ao interesse. E, é esse corpo que desperta para essa atitude de interesse que nos possibilita, nas preparações cênicas, perceber os mínimos movimentos das(os) artistas criadoras(es), as características do espaço, a disposição de cada objeto, a luz do sol que entra por uma fresta da janela, as pausas e respirações de uma atriz ao dizer: “foi assim com minha bisavó, com minha avó, com minha mãe, está sendo?”.

Movimento III – Corpos que se movem, fazem mover e são movidos

O teatro é a arte do efêmero, da persuasão da imagem em movimento no aqui e agora e da aventura criativa e errante. A encenação é o campo propício para experimentação e multiplicação de técnicas, princípios e estilos cênicos, e, é também o campo para o encontro e embate de corpos, sensações e desejos. Por isso, o ofício de encenar está intimamente ligado

⁷ Fala da atriz Gleide Firmino em *Entrepartidas* (2010).

com a recorrente capacidade de mover e de movimentar em si mesmo e em outros corpos a poesia, a violência e a beleza da paixão.

E, para afetar e gerar movimento, além da atitude de interesse já apresentada, o corpo de encenadore(a)s demanda abertura, escuta, capacidade de percepção dos movimentos propostos por outros corpos. Assim, o corpo de quem encena opera nas dinâmicas de inspirar e expirar, dar e receber, sendo ativo e passivo. É na percepção e leitura das produções desses outros corpos que podemos inventar rotas, construir novos continentes, produzir, coletivamente, imagens impensadas, devolver estímulos, retornos e orientações mais precisas.

Como os movimentos do corpo de encenadore(a)s faz mover os corpos dos atores e atrizes num processo de criação? Que tipo de estímulo esses corpos oferecem? Será que a crítica, a paixão, a sedução e o mergulho no desconhecido podem ser estímulos que geram um salto; uma pergunta; um dispositivo; uma provocação; um exercício?

A encenadora Tiche Vianna afirma que seus estímulos criativos partem da sedução.

[...] Sim, claro, sedução! Ou como você acha que convence alguém de alguma coisa que você queira fazer? A sedução nada mais é que a apresentação de materiais que possam contagiar os demais integrantes do grupo. Esses materiais podem vir através de dinâmicas práticas: treinamentos, improvisações, exercícios e todo tipo de experimentação cênica, ou por textos técnicos ou literários, vídeos e filmes que o grupo lê e assiste. Essas propostas são escolhidas e apresentadas pelo interessado em desenvolver o tema em questão e acolhidas pelos demais integrantes do processo. No meio dessas ações também acontecem as conversas e os debates, às vezes com convidados (VIANNA, 2015, p.70).

Em entrevista dada à pesquisadora Josette Féral, a encenadora francesa Ariane Mnouchkine conta que seu movimento de criação surge do desconforto de uma pulsação cardíaca. E que ela estimula sempre os artistas criadores a se lançarem nos processos composicionais desarmados de certezas cênicas e deixando seus corpos inteiramente porosos aos que está porvir.

Quando apresento uma proposta de espetáculos em reunião com atores e técnicos do Théâtre du Soleil, não tenho a menor ideia do que será, tenho apenas um coração que pulsa um desconforto, uma espécie de amor pela obra ou pelo conjunto de obras ou de tema sobre as quais falo aos atores. [...] Existe então uma espécie de amor à primeira vista. É como um continente a ser descoberto. [...] Tenho a impressão de quando partimos para uma obra, partimos para uma aventura. Mas o continente que acreditamos descobrir não é aquele onde chegaremos (MONOUCHKINE IN: FÉRAL, 2010, p.88).

Nesse continente de estímulos, aprendemos, também, através de nossas vivências, que no encontro, reconhecimento e posterior processo de afetar e ser afetado, há um movimento, inclusive, de linguagens, como pode ser visto no seguinte relato:

Certa vez, diante da dificuldade de ajudar um ator a construir sua presença em cena de modo mais vigoroso, no geral era uma postura sempre relaxada, descontraída, às vezes próxima a uma atitude de desinteresse pelo que ocorria em cena. Num exercício físico, ao notar o ator construir uma outra qualidade de presença - parecia que seu corpo estava inteiramente presente, ativo, ocupando o espaço, com energia - foi então que uma pergunta ajudou a encontrar uma linguagem comum: “quando você está assim, qual imagem tem de seu corpo?”. O ator respondeu que era como se seu corpo tivesse orelhas espalhadas por toda a sua extensão. A partir daquele dia, descobrimos um modo de gerar movimento com o artista, tínhamos um entendimento em comum sobre corpo. Na descoberta desse idioma nosso, era possível lhe pedir em dados momentos que “ativasse orelhas por todo o seu corpo” (CARVALHO, 2018, relato de experiência)⁸.

O corpo que faz mover é, portanto, um corpo que se abre ao encontro com o mover do outro, movendo palavras, conceitos, criando um idioma específico, como exemplificado no relato acima, onde palavras adquirem significados expressos em movimentos tais que somente aos falantes desse novo idioma será possível a decodificação: “ativem orelhas por todo o seu corpo”.

Movimento IV – Corpos que operam mediações

Um processo de encenação envolve muitas pessoas, temperamentos, desafios, captação de recursos financeiros, restrições orçamentárias, inseguranças, limites de prazo, vaidades, desejos, caos. Dessa forma, podemos imaginar a própria prática da encenação como uma espécie de corpo agenciador desses processos, nos quais encontramos, também, os encenadore(a)s com seus corpos que operam mediações. O corpo mediadoré que vai se movimentar em diferentes funções, colocando-se entre afecções, cognições e linguagens, é ele que sustenta diferentes lógicas e posições em

⁸ Relato do encenador Francis Wilker em entrevista à Barbara Tavares em 20/10/2018 realizada por telefone com vistas à elaboração do presente artigo. O trecho faz referência ao processo criativo do espetáculo *Diário do Maldito* (2006). Suas reflexões sobre encenação que se referem a este trabalho e a outros podem ser encontradas em: CARVALHO, Francis Wilker de. **Teatro do concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

um processo de criação. Relata a encenadora francesa: "Não, não é minha área, nem meu trabalho específico. Mas tenho de ver se a comida está boa, se a chuva não está entrando pelo teto e administrar o dinheiro que temos" (MNOUCHKINE, In: DELGADO; HERITAGE, 1999, p. 386).

Nesse sentido, podemos dizer que o corpo mediador da encenação trabalha no *entre* - lugar e *por meio* do distanciamento e da alteridade, ou dito de outra forma: o exercício de encenar opera no distanciamento e por meio de uma temporalidade específica, mas, na busca, sempre, de viabilizar a comunicação entre diferentes durações, vozes e tempos, acontecimentos, prazos, outros corpos.

A prática da mediação, portanto, é que torna possível o encontro com o que é radicalmente o outro. Faz-se necessário aqui um esclarecimento, pois numa primeira leitura, mediar pode parecer apaziguamento e construção de consenso ou pensamento uniforme, gerando uma falsa ideia do processo de criação como lugar do confortável. Mediar também pode ser enfrentar, a alteridade não se dá apenas no não enfrentamento, ela engloba também o conflito, o embate de pontos de vista. Ao discutir a noção de violência associada ao ato criador, Bogart chama a atenção que:

(...) é na discordância que certas verdades sobre a condição humana são reveladas. É possível perceber a verdade quando imagens, ideias ou pessoas discordam. [...] A verdade que é uma experiência e não algo fácil de definir ela está, na maioria das vezes, no espaço entre opostos (BOGART, 2011, p.61, grifo da autora).

Dessa forma, acreditamos que a discordância pode ser mais um elemento potencial no processo criativo, afinal, desestabiliza certezas, gera movimento investigativo, debate, faz a equipe pensar junto sobre as escolhas, movimenta nossos corpos a operarem mediações. Mediações que procuram nos traços da discordância, novas imagens, movimentos, idiomas, a fim de estabelecer um clima democrático e com condições para que todos possam se posicionar, ajudando a construir problematizações e implicações acerca das escolhas, experimentando novas formulações cênicas a partir, exatamente, do dissenso.

Assim, pontos de vista divergentes e pensamentos assimétricos podem gerar, no cerne de um processo de criação, amadurecimento,

fortalecimento da noção de coletivo e a descoberta de novas soluções. A partir dessa compreensão, colocando a discordância também como matéria-prima no processo criativo, o corpo que opera mediações pode demandar estratégias como: **a**-pausas para leituras e discussões de referências que possam contribuir com o embasamento do grupo; **b**-compreender e ajudar a traduzir os diferentes pontos de vista que estão em jogo no cerne das discordâncias; **c**-estabelecer pactos de convivência numa equipe; **d**-criar momentos de avaliação coletiva do processo de modo que todos possam se colocar e avaliar a si e ao percurso; **e**-convidar o grupo a criar cenicamente esses contrários, como metodologia para que o embate não se dê apenas no campo das ideias, dos discursos, mas, possa também se materializar cenicamente, oferecendo novos elementos para a reflexão.

Movimento V – Corpos que ajudam a fazer escolhas

Muitas vezes, a função da encenação está associada ao corpo que faz escolhas para a cena. Por exemplo, optar pela posição de um banco no palco ou o gesto preciso das mãos de uma atriz implica abrir mão de todas as outras possibilidades tanto para o banco ocupar outro espaço, como de outras gestualidades serem usadas para uma mão. Anne Bogart, nos chama a atenção para certa qualidade de violência, inerente ao movimento da escolha.

Decidir é um ato de violência, porém, a decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que, por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação. Trabalho com uma companhia, a SITI Company, porque é um grupo de artistas que aprenderam a discordar uns dos outros com generosidade. Desenvolvemos uma forma de usar a violência com compaixão e delicadeza. (...) Ser cruel é, em última análise, um ato de generosidade no processo colaborativo (BOGART, 2011, p.64-65).

Torna-se interessante, então, notar como a ação do corpo da encenadora ao tomar uma decisão cria um espaço ao mesmo tempo de restrição, pois exclui outras maneiras de se fazer, e também um espaço de expansão vertical de uma atriz e de um ator na realização dessa ação. Bogart (2011) nos aponta, ainda, a limitação como um ativador da imaginação. Essa crueldade amorosa da escolha permite que um grupo de

criadores aprofundem suas decisões e plasmem aquilo que desejam levar ao encontro com o público.

Tiche Vianna (2015, p. 76.) defende que no trabalho como encenadora, ela não é a responsável pela solução cênica do espetáculo, mas pela maneira de relacionar as melhores soluções cênicas apresentadas por todos os criadores envolvidos, para criar coletivamente o espetáculo. Ao comentar sobre sua atuação junto ao Barracão Teatro, sediado na cidade de Campinas, Vianna expõe:

Nesse primeiro momento de um processo de criação, não há a menor diferença de função ou a menor diferença hierárquica entre um diretor/a e qualquer outro artista criador. Todos têm o mesmo peso e a mesma medida nas decisões, escolhas, dinâmicas de experimentação, etc., e todos colaboram com todas as áreas, questionando, complementando e organizando o trabalho. [...] No meu entender, o diretor/a de grupo - é aquele que não chega com um projeto de espetáculo para montar a priori e escala um elenco, mas chega para dirigir um grupo de atores e atrizes que se relacionam criativamente - ele não está diante de uma só maneira de fazer teatro, não está diante de uma única linguagem teatral expressiva. Ele está diante de diversas possibilidades de expressão cênica e precisa, além de conhecê-las, relacioná-las (VIANNA, 2015, p.72).

No relato de Vianna, como visto, evidencia-se uma perspectiva mais horizontal do ato criador e mais aberta às múltiplas experimentações nas etapas iniciais de um processo. Salientamos, porém, que nas etapas subsequentes do percurso criativo, é comum que o responsável pela encenação atue de modo mais assertivo, sem ser sinônimo de autoritarismo. Ainda falando de inícios, a atriz e diretora Grace Passô, tão vinculada aos procedimentos mais experimentais do teatro brasileiro contemporâneo, relata-nos uma rica experiência pessoal pautada exatamente em uma relação mais vertical entre encenador e elenco, evidenciando um aprofundamento das escolhas composicionais logo de início.

Nas práticas contemporâneas da direção muitas vezes residem práticas antigas. E muitas vezes com intento. Em 2012 mergulhei junto ao Espanca! no processo de criação de O Líquido Tátil, sob a direção de Daniel Veronese. A vanguarda teatral não é feita somente de novos procedimentos para criação, mas, sobretudo, do modo de relacionar o teatro ao acontecimento artístico que sempre foi. Apesar de Veronese também fazer uso de procedimentos e códigos novos e próprios, o processo que vivemos com ele foi pautado por uma rica simplicidade de procedimentos para nossa criação. [...] A clareza de cada intervenção que fazia me lembrava mais uma vez daquilo que pretendo não me esquecer: é preciso ser franco, não abrir concessões para cordialidades baratas na relação entre ator e diretor. Assim, estabelece-se a direção como referência ética de uma criação. Pois bem: nas ferramentas das direções contemporâneas, reside a velha e boa prática em que o diretor conduz atores falando sobre seu mundo e os fazendo compreender

como devem conduzir suas ações. E essa prática comum pode fazer muito sentido (PASSÔ, 2015, p. 110).

Em todos os relatos e também baseados em nossas práticas como encenador(a), percebemos como os processos de escolhas são estruturantes para plasmar um projeto que consiga colocar em jogo as proposições dos diferentes criadores(as) envolvidos e os discursos e pontos de vista que interessa não somente aos encenadore(a)s, mas, também ao grupo. Escolhas implicam de fato em consequências estéticas nas resultantes cênicas, demandam a presença pontual da função de quem media a encenação e a defesa clara de posições. E, talvez, por isso, esse seja um dos movimentos mais delicados de nossa atuação num processo criativo.

Movimento VI – De corpo presente na cena

Para este movimento, o VI, convida-se nosso leitor a usar sua imaginação e imaginar algumas cenas: 1 -um palco com muitas cadeiras de madeira, como essas que encontramos nos cafés. Seis bailarinos dançam entre esses objetos-obstáculos. Encontram-se e se desencontram. Entre eles, está Pina Bausch (a mulher que também dirigiu e coreografou o espetáculo). A cena pertence à *Café Müller* (1978), criação do Tanztheater Wuppertal.

Cena 2: no palco, uma dona de casa oferece, aos espectadores, narrativas que envolvem seus vizinhos. Cinco atores contracenam, entre eles, Grace Passô, que também assina a dramaturgia e a direção do trabalho. Essa cena foi assistida nos idos de 2005, quando o grupo mineiro Espanca! estreou *Por Elise* (2005).

Cena 3: o ano agora é 2018, e estamos sentados na plateia do espetáculo intitulado *Lobo*, onde no palco podemos ver quinze performers nus – todos eles homens – porém, uma única mulher, em alguns momentos do trabalho, participa da cena. Essa mulher é Carolina Bianchi, responsável pela concepção, encenação e dramaturgia do trabalho.

Nessas três cenas, chamamos a atenção para os corpos que se movimentam para a atuação, isto é, encenadoras “de corpo presente na cena”. Mulheres que encenam e atuam nas suas encenações. Um corpo

duplamente envolvido com a cena, exigindo um duplo olhar: de dentro pra fora e de fora pra dentro, deixando rastros e reafirmando presenças, não só por ausências, pois seu corpo está em cena. Grace Passô atribui potências a esse corpo que encena e atua na mesma obra:

Atuar numa peça que também se dirige traz não só ao diretor/a, mas também à criação potências interessantes. Primeiro porque aquela máxima que diz “falar é fácil, fazer é difícil” dá ao diretor/a que atua uma relação de muita concretude com a criação. E, segundo, porque coloca o diretor em ação e estepassa a comunicar suas intenções de direção também através das formas que imprime em sua atuação (PASSÔ, 2015, p. 104).

Salientemos os dois aspectos importantes, da fala de Passô, sobre o corpo presente em cena: o primeiro diz respeito ao contato com a concretude da cena, em que não apenas aponta ou diz como poderia se realizar algo, mas, o seu corpo se envolve na própria materialização dessas concepções. O segundo, pela possibilidade, em alguma medida, em colocar em ação os vetores de suas intenções de encenação na sua própria forma de atuar. Informamos: ao revisitar nossa própria prática, notamos que algumas oportunidades⁹ nos colocaram, depois de muitos anos, novamente no papel de *performer*. Reviver no corpo o “dentro” da cena mostrou-se também revelador para dinamizar nosso olhar de encenação, reencontrar com o processo de criação corporal, estar novamente em jogo: explorando os sentidos de movimentos, gestos e olhares. Nós, que tantas vezes estamos em algum ponto olhando o corpo dos atores e atrizes se movendo, mergulhamos nos desenhos, pesos, volumes e ritmos de nossos próprios corpos em ação e composição com outros corpos.

Há algum tempo que não me colocava no lugar de *performer*. E, eu gosto muito de provocar. Gosto da ideia da provocação que de certa forma está embutida na prática da encenação. Do latim *provocare*, a palavra carrega alguns significados entre os quais podemos encontrar: chamada para produção, estímulo, desafio. Por isso, na segunda etapa de uma das disciplinas do doutorado, eu me fiz uma provocação. Inverti o papel e sai da minha costumeira posição de encenadora. Quis

⁹Entre 2015 e 2017, Francis Wilker integrou o projeto Aisthesis (Brasília-DF) ao lado dos artistas Édi Oliveira, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade e Kenia Dias. A empreitada foi motivada pelo interesse de pesquisar procedimentos de criação em zonas de contaminação entre a dança contemporânea, a performance e o teatro. Desse modo, todos atuavam integralmente como performers nas ações do projeto. Em 2016, durante uma disciplina do doutorado Dinter UNESP/UFT, chamada *Poéticas híbridas, colaborativas, cooperativas, participativas e interativas* que foi ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, Bárbara Tavares atuou como *performer* na criação coletiva da performance *Estações Aberta*.

sentir novamente como seria me colocar na pele de uma *performer*. A(re)experiência foi prazerosa. Reencontrar o processo de criação corporal junto a um coletivo de mulheres me fez lembrar os meus tempos da graduação, em que de forma eufórica eu passava noites experimentando e pensando no sentido de um movimento, de um gesto, de um olhar. (Re)constatei como de fato, por vezes, complexo criar corporalmente a partir de matrizes iniciais muito abertas (música, imagem, palavra). É difícil por conta do risco, e porque os improvisos são como saltos sem paraquedas. Mas, no decorrer dos encontros e experimentos, o grupo foi tomando gosto pelo improvisado e pelo jogo com a pluralidade de sentidos. Eram ações simples e cotidianas: correr, escrever, beijar e dançar, mas realizadas em um clima de estação cênica e de brincadeira lúdica. Depois de um tempo senti que estávamos à vontade entre nós e que havíamos instaurado um clima de grupo de calma, de troca e de confiança mútua. A partir daí, mesmo no papel de *performer*, não me furtei também da pele da encenadora que me habita, e, então, pude, da posição em que me colocara, provocar-me duplamente como atriz e como encenadora. Pude experimentar e propor ao grupo - a partir de um olhar que simultaneamente joga com o dentro e o fora da cena - novas ocupações de espaços e planos e de mudanças rítmicas corporais. Uma (re)experiência de (re)aprendizados inesquecíveis. (CHAGAS, J. S. et al. 2016, no prelo, p. 21 - 22).¹⁰

Ao colocar o corpo presente em cena, revivemos o risco de um corpo que se move, porque de fato os improvisos são como saltos sem paraquedas. Acompanhamos, agora, as ações, os movimentos e as imagens criadas *pelo* e *no* corpo, que vão ganhando novos significados e significantes, tanto para quem performa quanto para quem assiste. Fomos, assim, vivenciando a beleza do encontro de nossos corpos com outros corpos, num mover que vai gerando intimidade e cumplicidade com os companheiros de cena.

Me marcou profundamente, na experiência com o projeto Aisthesis, a possibilidade de enfrentar o vazio. Não ter roteiro, texto ou tema prévios. O desafio era se entregar na corrente viva de um fluxo de criação no aqui e agora com aquelas pessoas que vinham ao nosso encontro, naquele tempo e espaço. Experimentar esse não saber foi espantoso, apaixonante e libertador. A possibilidade de vislumbrar no próprio fluxo de criação uma obra em si, sem a preocupação de estabilizar materiais, decorar movimentos ou textos que deveriam ser reapresentados. Tudo era instante e suas potencialidades. Foi nessa pesquisa que chegamos à noção de encenação do instante. Portanto, uma prática que redimensionou meu modo de pensar cena, performer e encenação porque tinha no fluxo, no incessante nascer e morrer das formas e nos infinitos modos de participação do espectador, que preferíamos chamar de participante, uma compreensão de arte. (CARVALHO, 2016 relato de experiência).¹¹

¹⁰ Relato de experiência da autora Bárbara Tavares dos Santos vivenciada durante o processo de criação da performance *Estações Abertas*, desenvolvida, em 2016, durante a disciplina *Poéticas híbridas, colaborativas, cooperativas, participativas e interativas II*, do doutorado Dinter Unesp/UFT. Ressaltamos que a disciplina teve como resultante de trabalho duas produções coletivas, sendo uma performance e um artigo, ainda não publicado, intitulado **Estações Abertas: processo criativo e reflexões**.

¹¹ As informações sobre o projeto Aisthesis estão disponíveis em diversos vídeos depoimentos no endereço: <https://vimeo.com/128671071>.

Todavia, nosso corpo são nossas experiências, sendo assim, as cicatrizes e rastros de corpos que exercem a função da encenação estão em nós, dos pés à cabeça. O interessante dessas experiências foi certamente poder, a partir do papel de *performers* sem abandonar a pele de encenadores que nos habita, perceber o choque incandescente num mesmo corpo desses dois modos de operar com a cena, atuando/performando e encenando. Vivenciar essa posição pode nos provocar duplamente¹², ao nos vermos como *performers* em cena, redimensionamos ou, no mínimo, revemos como olhamos e estimulamos os corpos dos atores atrizes com os quais trabalhamos. (Re)atualizamos, no nosso próprio corpo, a sensação de medo, insegurança e exposição direta nas rotas de improvisação. Uma vez mais sentimos o calor no rosto quando nossos olhos encontram o olhar dos espectadores.

Movimento VII – Corpo e rastros de encenadoras, mulheres a serem (re)conhecidas

Na introdução deste artigo, justificamos como um ato político o recorte de gênero a ser utilizado: mulheres, artistas e teóricas com as quais dialogamos para, a partir de nosso próprio fazer, refletir sobre corpos e rastros em uma encenação. Neste sétimo movimento, propomos questionamentos: quantas encenadoras foram soterradas na historiografia das artes da cena? Quantos corpos de mulheres, na função da encenação, ainda não tiveram seus rastros farejados, descobertos, analisados, estudados, divulgados? Seria possível pensar numa história da encenação a partir do trabalho das encenadoras? Quantas encenadoras figuram nos programas de disciplinas dos cursos de graduação em Artes Cênicas das universidades brasileiras? Quantas encenadoras você (leitor/a) seria capaz de citar? Percebemos que nos estudos sobre a encenação no Brasil e no

¹² Pensar os trânsitos presentes nessa dupla jornada: encenar e atuar, como na experiência de encenadoras como Grace Passô, Carolina Bianchi, entre outras, bem como melhor analisar em nossa prática as reverberações dessas experiências de revisitar o lugar do performer, instiga-nos a investigar seus procedimentos na duplicidade de funções, investimento que certamente traria ricas contribuições às reflexões sobre o ensino e a prática da encenação.

panorama mundial, os rastros deixados pelos corpos das encenadoras raramente se mostram presentes¹³. Ora, falar do corpo no campo da encenação é também reivindicar a presença, ainda que na ausência, uma vez que muitas já morreram, muitos dos corpos das artistas mulheres que também escreveram e escrevem a historiografia da encenação em nosso país e no mundo. Corpos que no seu dizer-fazer podem se mostrar como campos vibratórios nas reflexões sobre a encenação, sua teoria, prática e ensino.

Em 2017, a encenadora e crítica Daniele Ávila Small levou aos palcos, como diretora, *Há mais futuro que passado* (2017), projeto de uma equipe de mulheres que, pesquisando o gênero teatro documentário, explorou um jogo ficcional, levantando luz sobre o apagamento de muitas mulheres na história da arte na América Latina. Esse projeto se mostrou fonte de inspiração, e o seu título uma espécie de prenúncio, pois nos parece que as escritas resultantes dos movimentos das mulheres na encenação são uma tarefa mais premente de futuro que de passado. Acreditamos que seguir refletindo sobre os rastros e os modos como o corpo de encenadoras se faz presente nas resultantes cênicas demanda também ampliar as referências sobre que corpos são esses e onde estão, encontrando desse modo, outras práticas em corpos de encenadore(a)s negros, transexuais, periféricos, indígenas, enfim, não afirmando, uma vez mais, apenas os corpos masculinos e brancos como o campo de pensamento hegemônico dos saberes e fazeres da encenação.

Interrompemos a reflexão aqui proposta com um chamado para que novas pesquisas possam se dedicar a traçar essas relações entre corpo e encenação. Sobretudo, interessa-nos também aproveitar essa oportunidade para evocar e saudar outros corpos: as encenadoras que conhecemos e que afetam e fazem mover nossos corpos no exercício da encenação.

Maria Brígida de Miranda – Fran Teixeira – Cristiane Paoli Vieira
Andreia Pires – Carolina Vieira – Cibele Forjaz – Simone Reis – Silvia Paes
Adriana Lodi – Wlad Lima – Kenia Dias – Felícia Johanson – Maria Vitória

¹³ Cf. JEAN-jacques ROUBINE. *Linguagem da encenação teatral*, 1998; PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, 2013; BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*, 2004; FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro Vol I e II*, (2012 - 2013).

Meran Vargens – Helena Barcellos – Christiane Jatahy – Maria Thaís Natalia Mallo – Eliana Monteiro – Jezebel de Carli – Leonarda Glück– Bia Lessa – Miriam Virna – Beatriz Sayad – Leo Sykes – Alice Stefânia Giselle Rodrigues – Sueli Araújo – Tania Farias – Bibi Ferreira – Dulcina de Moraes – **siga completando esta lista!**

* * *

REFERÊNCIAS

BOGART. Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.

CHAGAS, José Soares; DINIZ, Rosimeri; FERRAZ, Leandro; JOVELI. Sílvia Regina; MARTINS, Adriana; SANTOS, Bárbara; SILVA, Marinalva; SILVA, Renata; SOUZA, Raquel STORNILO, Liliane. **Estações abertas: processo criativo e reflexões**. Palmas TO, 2016, p. 1-34 (No prelo).

DELGADO, Maria M; HERITAGE, Paul. **Diálogos do Palco** - 26 diretores falam sobre teatro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

FABIÃO. Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Santa Catarina: [Contrapontos] Revista Eletrônica, vol. 10 - n. 03, set-dez, 2010, p. 321-326.

FABIÃO. Eleonora. **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 8, ECA/USP, 2009, p.235 - 246.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine** - erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac,2010.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

PASSÔ. Grace. **Direção Teatral: algumas reflexões em 2014**. Belo Horizonte: [SUBTEXTO] Revista de Teatro do Galpão Cine Horto/Dossiê - Direção Teatral: Formação e Pesquisa, Ano XII, nº 11, out, 2015, p. 100 -113.

SANTOS, Bárbara Tavares; SILVA, Renata Ferreira. **Uma atriz, uma encenadora e um solo, ou como se dá um processo de criação cênica**.

In: II Jornada de Artes da Unesp: 2015, São Paulo (SP). Anais, p. 1258 - 1271.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

VIANNA. Tiche. **Plainar do abismo em ótima companhia**. Belo Horizonte: **[SUBTEXTO]** Revista de Teatro do Galpão Cine Horto/Dossiê - Direção Teatral: Formação e Pesquisa, Ano XII, nº 11, out, 2015, p. 68 -81.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.