



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

PARA UM TEATRO ESPIRITUAL

NARA WALDEMAR KEISERMAN

Relato de experiência, discussão e demonstração de aspectos pedagógicos da formação do ator e da criação cênica de um teatro narrativo e espiritual, em que se contemplam metodologias ligadas a práticas contemplativas e corporais advindas de diferentes Yogas: Siddha, Hatha, Suksma e Dakshina Tantra; da entoação de Mantras de diferentes procedências; da Yoga da Voz (Sílvia Nakkah e Alba Lírio); da Yoga do Son (Guy Lussier). Tais experiências se dão no âmbito do projeto “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual - Teatro e Espiritualidade” e produziram, no último ano, os exercícios cênicos *A paixão das palavras*, baseado em *Dicionário Kazar*, de M. Pavitch (1989), pelos alunos bolsistas Ana Luzia Chaves (IC-UNIRIO), Felipe Aquino (IC-UNIRIO), Thais Mazoni (IC-UNIRIO) e Rafaela Rosa (BIA- UNIRIO); *O que há de mais sagrado*, que investiga as possibilidades de uma textualidade espiritual e a encenação *Como era bonito lá!*, peça-homenagem a Caio Fernando Abreu, na linha do Teatro Documental Narrativo, pela orientadora.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e Espiritualidade: Teatro Narrativo: Pedagogia do Teatro: Gestualidade

RESUMEN

- 3741 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Relato de la experiênciã, demonstraci3n y discusi3n de los aspectos pedag3gicos de la formaci3n del actor y de la creaci3n esc3nica. B3squeda de un teatro narrativo y espiritual, a trav3s de la utilizaci3n de pr3cticas contemplativas y corporales, como los distintos Yogas (Siddha, Hatha, Suksma, Dakshina Tantra), el canto de mantras de diferentes or3genes, el Yoga de la Voz (S3lvia Nakkach y Alba L3rio), el Yoga del Sonido (Guy Lussier). Dichas experiencias est3n se3aladas en el proyecto " EL ACTOR RAPSODO: Investigaci3n de los procedimientos para un lenguaje gestual - Teatro y Espiritualidad" y han producido, en el3ltimo a3o, los ejercicios esc3nicos *La pasi3n de las palabras*, basado en el *Diccionario Kazar*, de M. Pavitch (1989), por los alumnos becarios Ana Luiza Chaves (ICUNIRIO), Felipe Aquino (IC-UNIRIO), Thais Mazoni (IC-UNIRIO) y Rafaela Rosa (BIA-UNIRIO); *Lo que hay de m3s sagrado*, que investiga las posibilidades de la textualidad espiritual y la puesta en escena de *¡C3mo era bonito all3!*, una obrahomenaje a Caio Fernando Abreu, en la condici3n de Teatro Documental Narrativo, por la orientadora.

PALABRAS LLAVE: Teatro y Espiritualidad, Teatro Narrativo, Pedagog3a del Teatro, Gestualidad.

ABSTRACT

Exposure, discussion and demonstration of pedagogical aspects of actor training and the scenic creation of a narrative and spiritual theater, where are used methodologies related to spiritual practices, such as the Yogas: Siddha, Hatha, Suksma and Dakshina Tantra; the chanting of Mantras of different origins; Yoga of Voice (S3lvia Nakkach y Alba L3rio); and Yoga du Son (Guy Lussier). Such experiences have taken place in the project "Actor rhapsode: research procedures for gestual language - Theater and Spirituality". The scenic results are the scenic exercises *Passion of words* based on *Khazar Dictionary*, by M. Pavitch (1989), by the scholarship students Ana Luzia Chaves (IC-UNIRIO), Felipe Aquino (ICUNIRIO), Thais Mazoni (IC-UNIRIO) e Rafaela Rosa (BIA-UNIRIO); *What's more sacred*, investigating the possibilities of a spiritual textuality and the play *How beautiful was there!*, in honor of Caio Fernando Abreu, conceived as Documentary and Narrative Theater, by the coordinator.

- 3742 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

KEYWORDS: Theatre and Spirituality: Narrative Theatre: Theater Pedagogy:

Gestuality

Reverendo um percurso

O que segue foi tematizado em congressos anteriores, em artigos e capítulos de livro. Sua exposição neste momento atende a uma necessidade de desenhar um percurso que vai da investigação de teatro narrativo até um teatro da espiritualidade e que se dá com alunos bolsistas de Iniciação Científica em sala de trabalho, compreendido como laboratório, no sentido mesmo do lugar em que se faz experiências.

Primeira Etapa: Nelson Rodrigues (1999-2000)

Durante os primeiros dois anos, o Projeto *Ator rapsodo pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual* esteve vinculado ao do Prof. Dr. Luis Artur Nunes, sobre *Teatro Rapsódico: uma investigação de novas formas de interação entre os discursos da épica teatral e da épica literária – a crônica popular e memorialista de Nelson Rodrigues*.

Em seu Projeto, Nunes propõe a investigação do épico teatral e sua instalação como poética do espetáculo, explorando a interface teatro/literatura, enquanto que no Projeto sob minha coordenação, o foco está na pesquisa de procedimentos que possam estabelecer uma tipologia do gesto narrativo, uma linguagem gestual na cena rapsódica. Grosso modo, Nunes objetiva a encenação rapsódica, enquanto me ocupo das questões atoriais. A vinculação efetiva entre as duas pesquisas se dá na medida em que o treinamento atorial rapsódico, de que me ocupo, é aplicado no trabalho de criação das montagens produzidas no Projeto *Teatro rapsódico*, em que eu estava também como atriz, vivendo a experiência de ser, simultaneamente, sujeito e objeto da investigação teatral em curso.

- 3743 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Esta etapa definiu as premissas da investigação:

A matéria textual pertence à literatura ficcional, e é transposta para a cena com a manutenção da voz narradora. Não há uma operação dramatúrgica nos moldes de uma adaptação teatral.

O desempenho atorial está circunscrito num universo da teatralidade aparente, no modo que se pode chamar de apresentacional, em que o ator vai empreender a interação, a fusão e a fricção entre os dois mundos: o épico e o dramático.

O ator que está incumbido da criação de diferentes corpos: o do narrador-personagem - que é onisciente, utiliza a terceira pessoa, com maior ou menor grau de adesão afetiva ao relato; do personagem- narrador – que conta uma história de que é personagem principal ou coadjuvante, usa a primeira pessoa, e sua visão do relato será sempre parcial; do personagem que a narrativa introduz – e que, eventualmente, poderá estar encarregado também de uma função narrativa, produzindo um relato dentro do relato. O ator vai transitar entre estes corpos, passando de um para o outro com fluência e ostentação, podendo mesmo chegar a habitá-los simultaneamente, no caso em que empresta a voz ao relato enquanto seu corpo fisicaliza o personagem, por exemplo. Os atores são co-criadores da encenação.

Segunda Etapa: Outras Poéticas - Wilde, Ionesco, Müller (2001-2006)

Em 2001, mudanças de interesses investigativos trazem a desvinculação entre os dois Projetos mencionados. As modificações daí decorrentes, além do meu afastamento da função atorial, é a ampliação da área de investigação sob minha responsabilidade. Passei a me ocupar da manipulação do material literário e da encenação.

- 3744 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

As experiências pedagógicas vivenciadas nos laboratórios, que passam a ser o lócus da pesquisa, são aplicadas na criação de eventos teatrais estruturados para apresentações públicas, não necessariamente espetaculares.

Para a dramaturgia, os princípios já estavam estabelecidos: a manutenção da voz autoral, encaminhadora virtualmente absoluta da ação e possuidora do poder de comentar, descrever, revelar, e que dá aos personagens a oportunidade da comunicação através da função dialógica. O universo de possibilidades é amplo, poderia dizer que está disponível toda a prosa universal, advinda tanto da literatura de qualquer gênero como da oralidade fundadora do épico. Os critérios para as escolhas feitas a cada etapa são mais ou menos identificáveis: uma temática, um autor, uma poética, uma linguagem, uma intuição.

No trabalho do ator, o uso das categorias verbal e gestual como canais diferenciados na comunicação com o espectador, com uma preferência pela gestualidade que possa ampliar o sentido imediato da fala, em que a composição gestual é uma espécie de revelação fisicalizada daquilo que seria, na fala de Stanislávski (1997), o monólogo interior, que no caso do ator rapsodo pode ser exercida do ponto de vista do personagem ou, preferencialmente, do próprio ator narrador. A partitura gestual pode ser, nesse caso, a deste personagem narrador, mesmo quando sua fala pertence a um personagem da história que está sendo narrada, e é dita na primeira pessoa do pretérito, o que imprime uma primazia do narrador sobre o personagem.

Na encenação, a opção é por uma teatralidade reveladora de procedimentos, com espaçamento para a interferência do espectador em diferentes níveis e instâncias. O resultado cênico é uma tessitura formada pelos vínculos que se estabelecem entre os textos verbal e gestual, compreendendo a narratividade como uma atitude do ator que atua como quem cita. Fala e gesto têm uma qualidade citacional, reafirmando, assim, um desejado parentesco com o teatro épico (Benjamin, 1987).

- 3745 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Acentua-se o esforço na busca de uma metodologia para a formação do ator narrador, tendo a gestualidade como princípio e chegada para os procedimentos selecionados. Foi neste contexto que cheguei à primeira elaboração sequencial de propostas que atendem ao objetivo de formação do ator para um teatro gestual narrativo.

A experiência possibilitou alguns pontos referenciais para o prosseguimento da Pesquisa:

a não utilização das coxias. O ator cumpre uma partitura de fala e de movimento que o mantém em estado de expressão fisicalizada do início até o final da apresentação;

a possibilidade da dialogização do texto narrativo, por sua divisão entre diferentes vozes atoriais;

a eficácia narrativa de falas corais;

a necessidade de o ator ter opiniões definidas sobre os relatos, independentemente de estar ou não com a palavra. a possibilidade de tipologização do gesto narrativo, cuja diversidade da relação com o texto verbal se dá de acordo com opções definidoras de semânticas.

Nesta etapa, as criações cênicas foram:

Ionesco!

Ionesco! é composta a partir da peça *Jogo de massacre*, construída por cenas isoladas e interligadas pela fala do personagem Anunciador, que vai dando notícias sobre o progresso avassalador de uma epidemia mortal. Dela, selecionamos cenas de casais unidos por laços afetivos, e acrescentamos outras, também de casais, das peças *A Lição*, *Amadeu ou como se livrar da coisa*.

- 3746 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Os procedimentos selecionados para a prática no Laboratório têm origem nos exercícios de manipulação de objetos reais e imaginários, conteúdo que costumo propor em sala de aula. Além disso, interessava a investigação da possibilidade de uma encenação tornada rapsódica através da epicização do dramático, pela utilização em cena das didascálias, transformadas em texto narrativo. A chegada em Ionesco se deu por uma percepção da afinidade entre esses dois interesses, considerando o recurso da proliferação da matéria, que marca a obra do dramaturgo.

No trabalho com os atores bolsistas, foram retomados alguns exercícios experimentados anteriormente, acrescidos de outros motivados pelas necessidades da cena vislumbrada para *Ionesco!* Experimentamos doze propostas-matrizes de exercícios de manipulação de objetos, paralelamente ao treinamento na prática narrativa. Esse procedimento foi adotado como metodologia da pesquisa: retomam-se exercícios de base e outros são produzidos em função das necessidades específicas da linguagem que está sendo testada, abarcando questões para a construção da cena rapsódica e os modos de atuação géstica compatível. Desta experiência, as conclusões:

Pode-se instalar uma cena rapsódica, narrativa, independentemente do caráter mais ou menos épico do texto.

Há uma atitude narrativa mesmo no texto dialógico. O nosso ator rapsodo, por seus procedimentos não só gestuais, narra mesmo quando dialoga.

Se pensarmos o épico por sua possibilidade de serena contemplação, de espaçamento entre o sujeito e objeto, estamos trabalhando com os dois pés fincados nele. A construção estabelecida na cena de *Ionesco!* cria amplos espaços para o espectador exercer a sua mirada reflexiva e mesmo emocionada.

História de Amor



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Em *História de Amor*, de Heiner Müller, o conto é encenado na íntegra. São mantidos, inclusive, o tempo pretérito e a terceira pessoa. A única operação textual realizada foi a divisão do conto em blocos, anunciados por títulos à maneira brechtiana, consistindo numa síntese do que se verá a seguir.

A composição gestual, bastante elaborada, a que denominamos (os atores e eu) de crítico-poética, é o resultado da adesão afetiva dos atores aos personagens que “defendem”, friccionada com o sentido apresentacional de atuação. Há uma vivência de sensações e sentimentos subjetivos, que as ações dos personagens fazem emergir, mas a sua fisicalização no tempo-espaço da cena se dá numa outra ordem, a da teatralidade explanada como tal.

A execução da partitura gestual, com valor expressivo próprio, independente do texto verbal que a acompanha e bastante desvinculada de qualquer realismo não fazia diminuir a veracidade ou o empenho afetivo da atuação. O resultado principal, para a investigação, foi a evidenciação de uma atuação rapsódica mediada por personagens, com a voz narrativa, autoral, utilizada como fala de personagem.

Terceira Etapa: Transgressores: Hélio Oiticica e Lúcia Clark; Geração 90 (2006 – 2007)

Atenta ao exercício pedagógico de preparação do ator rapsodo, que se inicia com a proposta de contar uma história na primeira pessoa e, por outro lado, impressionada com o resultado em fisicalidade expressiva dos alunos ao responderem a propostas de exercícios sensoriais, do conteúdo programático da disciplina de Movimento e percepção, à época Expressão Corporal I, que ministrei na Escola de Teatro da Unirio, interessei-me vivamente trazer para o foco investigativo da Pesquisa as implicações estéticas dos procedimentos gestuais que acompanham os relatos de natureza pessoal, sendo esses ativados em sua memorialística pelas experiências sensoriais.

- 3748 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O material encontrado em *Ligia Clark - Hélio Oiticica: Cartas 1964* (1998) parece-me totalmente adequado ao objetivo de instalar em cena um modo de atuação performática em que os atores, dominando o conteúdo literário e a linguagem de atuação, e utilizando diferentes procedimentos gestuais e de enunciado verbal, pudessem improvisar diante dos espectadores a estrutura da própria performance, de acordo com impulsos ativados pelo canal da sensorialidade.

É possível que o resultado performático alcançado, bastante afastado do padrão ainda teatral das experiências anteriores e o caráter transgressor ali latente, tenha determinado a escolha do livro *Geração 90: os transgressores* (2003) como ponto de partida para o trabalho que se seguiu, com investimento nos textos dos autores assim denominados. Essa experiência esclareceu:

A possibilidade dialógica do texto epistolar. Já na encenação de *Baladas de Oscar Wilde* foi possível verificar o quanto a troca de emissor e de intencionalidade carrega um sentido dialógico. Mas ali se tratava de um único sujeito. Nas *Cartas*, são dois; há lapsos de tempo entre pergunta e resposta; há perguntas não respondidas; há escritos que não esperam ou pressupõem uma resposta.

Os modos de apropriação, pelo ator, do sujeito narrador. Em *Baladas de Oscar Wilde* está claramente não assumida a identidade narrativa entre ator e personagem, a partir do momento em que a encenação é iniciada por uma voz feminina, em *off* que diz: “Eu, Oscar Wilde...”. Os atores trabalharam com uma atitude possibilitada por um subtexto traduzido em termos de “ele disse”. Esta mesma atitude foi experimentada em textos dramatúrgicos de Ionesco, na encenação de *Ionesco!*

Como acionar os canais sensoriais dos atores através das *Cartas*, através das ideias, palavras, imagens ali contidas. Em outras palavras: por que caminhos a sensorialidade manifesta de Clark e Oiticica reverberam na sensorialidade dos

- 3749 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

atores pesquisadores, tornando possível a sua manifestação através de uma gestualidade elaborada como partitura cênica performática.

Os eventos teatrais (não posso chamar de “cena”) produzidos pelos atores trouxeram uma visão da atuação rapsódica desvinculada do relato de acontecimentos. Mantém-se um “não sou eu” em relação ao eu literário, inclusive com o ator apropriando-se das palavras de Clark e vice-versa, a atriz verbalizando Oiticica. A escolha do que dizer se deu pelo quanto as palavras mobilizavam a subjetividade dos atores e imprimiam no seu corpo o desejo do movimento, o impulso para a comunicação. Seu subtexto era um: “vocês precisam ouvir isso”, acompanhado por um “olhem o que isso me faz fazer para/com vocês”.

Se nos outros trabalhos a comunicação com o espectador era consequência das ações cênicas elaboradas, parte estrutural do ato narrativo, aqui passa a ser objetivo figurado e assumido no evento performático. A reação dos espectadores – que chamamos de “convidados” – era de comovida adesão

e envolvimento físico-emocional.

Mulheres Suicidas

O ponto de partida foi o livro citado *Geração 90: os transgressores*, organizado por Nelson de Oliveira (2003), que selecionou autores alinhados com algum viés da transgressividade literária, entre os quais: Ademir Assunção; Altair Martins; André Sant'anna; Daniel Pellizzari; Ivana Arruda Leite; Joca Reiners Terron; Luci Colin; Marcelino Freire; Marcelo Mirisola.

Para uma literatura transgressora, avessa aos cânones literários, almejamos uma cena ou corpo também transgressor. A questão que nos move (literalmente) é esta: o que é um

- 3750 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

corpo transgressor ou como se chegar a um estado de percepções alteradas, o que pode ser traduzidos por um estado de ultrapercepção. Como?

Fomos buscar na própria narratividade – objeto principal da pesquisa - a chave que possibilite o transporte do conhecido para o des-conhecido, da simples figuração para o des-figurado. Novas propostas de treinamento para o ator narrador, em que se elabora uma fala narrativa conectada em simultaneidade com: aquilo que o ator narrador faz, aquilo que o ator ouvinte faz, aquilo que o ator narrador imagina que possa fazer, aquilo que o ator narrador imagina que o ator ouvinte possa fazer. São, no mínimo, duas camadas de ação, verbal e gestual, ininterruptas. Digo no mínimo, porque a ação mais interna, que alguns chamam de “estado profundo” está subjacente a tudo isso, acrescida das diversas camadas de entendimento daquele que vê- ouve: o outro ator e o espectador. O acontecimento cênico que se processa nesta modalidade de atuação rapsódica acaba por fazer ressignificar cada movimento, criando diversas camadas do evento teatral, abarcando, inclusive, uma liberação do comprometimento com o sentido.

Quarta Etapa: Teatro e Política: (2008-2010)

Essa etapa teve como ponto de partida um exercício apresentado pelos alunos Carlos Guimaraens Bueno da Silva e Mariana Mordente na disciplina de Movimento e Composição (Expressão Corporal III), que ministrou. Tratava-se de um trabalho bastante elaborado em gestos e estrutura, construído a partir de fragmentos literários e documentais sobre a Guerra do Iraque (LLOSA, 2003; SEIERSTAD, 2006).

Desenvolvido, já no contexto da Pesquisa, resultou na cena a que denominamos *A menina e o soldado*, com foco nestes dois personagens principais, um soldado americano e uma menina iraquiana. Daí emergiu o tema desenvolvido nos próximos anos: “o corpo como campo de batalha” (GALEANO, 2007), trazendo para discussão a dimensão política

- 3751 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

do corpo-do- teatro e sobre o papel político-social do ator, assunto que assombrava os atores bolsistas.

Afinal, sou apenas um ator – quando o teatro e a política se encontram

Na pesquisa de material literário adequado à temática selecionada, e no intuito de manter a proximidade vivencial, algo como “vamos falar do que nos aflige”, chegamos ao filme *Mephisto*, dirigido por Itsvan Szabò, em 1981, baseado no romance homônimo de Klaus Mann, escrito em 1936. Considerando momentos em que grandes criadores do teatro tiveram seus trabalhos confrontados com a ordem política, selecionamos para trazer à cena: depoimento de Piscator, sobre sua experiência como soldado na I Guerra Mundial (1968:28);

Meierhold, na “Mensagem dirigida aos atores, técnicos e demais integrantes do Teatro Livre” (1982), Brecht, no depoimento perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, em 1947 (2008:17) e ainda trechos de *Mefisto*: do filme, do romance, da peça que Ariane Mnouchkine adaptou a partir do livro, com opção pelas cenas em que se colocam as diferentes opções do artista frente à opressão de regimes políticos totalitários. As opções apresentadas em *Mefisto* são: o exílio, o suicídio, a luta até a morte, a adesão.

A metodologia utilizada para a abordagem gestual desse material organizou-se em dois blocos principais, em que se pesquisaram as configurações em estatuárias e a criação de pantomimas.

De seqüências de movimentos inspirados na Biomecânica de Meierhold (1974), do chamado vocabulário, de Zygmunt Molik (2011) e do quadro de posturas de Delsarte (SHAWN,1963) os bolsistas retiraram fragmentos convertidos em poses, associadas aos temas inferidos do material literário selecionado. Chegou-se, assim, a cerca de 120 poses.

- 3752 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A realização das pantomimas também se deu conectada com os temas. Exemplos: indicar, através de movimentos mais ou menos realistas, um momento em que o ator que realiza o exercício foi humilhado; em que humilhou; em que foi agredido; em que agrediu, etc. Na composição gestual da cena, as esculturas e pantomimas foram selecionados pela afinidade temática, muitas vezes não aparente e certamente desvinculadas da circunstância específica tratada. A identificação temática entre texto e pose e/ou pantomima exigiu um olhar atento para que não se extinguisse o almejado espaçamento entre as duas instâncias, de fala e de movimento, possibilitando o exercício do pensamento ativo do ator, e consequentemente do espectador. Deste trabalho, conclui-se que:

Não interessam os gestos cotidianos, eles enfraquecem os conteúdos.

Há uma linha tênue entre autoritarismo e didatismo. No primeiro, “eu sei e vocês não”; no segundo, “eu sei e quero ensinar”. Para nós: “eu sei, por que conheço a peça toda e por isso já tive oportunidade de refletir sobre os assuntos. Quero que vocês pensem conosco. Quero comunicar minhas idéias e sei que vocês quem conhecem elas e são inteligentes bastante para

isso.”

Como já verificado em outros momentos da Pesquisa, há elementos de uma atuação narrativa mesmo no texto dialógico.

Interessa o uso de cortes, explosões. Não crescer ou diminuir gradativamente.

O movimento é épico e não dramático.

Desapego das materialidades. A cena deverá estar nua. O trabalho pode ser mostrado em qualquer lugar, com a luz do lugar.

Identifica-se a superficialidade de gesto e de fala quando estes proporcionam poucas leituras para o espectador.

É objetivo sair do lógico, do óbvio, do esperado, de modo a manter o espectador em estado de espanto, de surpresa, de interesse pelo que está por vir.

- 3753 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Estamos buscando a inflamação. O discurso/corpo inflamado, febril, no sentido de uma presença cênica cuja energia faz arder (mais que acender) o pensamento do espectador.

“Hoje, quem não é Mefisto, a gente nem sabe o nome”.

Centauro

Retomando o eixo central de reflexão, “o corpo como campo de batalha”, a primeira proposta de pesquisa gestual foi “quais os movimentos em que me reconheço?” para, em seguida, analisar e verificar o oposto, o que levou a uma ideia de não-reconhecimento de si, de desconforto, de estranhamento. Alargando a discussão, chegamos às noções que geraram o novo trabalho cênico: desterro, fronteira, não pertencimento, exílio, raízes, desterritorialização, clandestinidade, xenofobia, desestabilização, errância: o conto *Centauro*, de José Saramago (2007), encenado na íntegra, sem qualquer interferência textual.

A metodologia de investigação teatral utilizada abarcou, entre outros, procedimentos que envolvem a análise do conto, de modo a verificar qual a voz narradora primordial a cada momento: o homem, o cavalo, o centauro, com a criação de uma corporeidade e vocalidade específicas para cada uma dessas entidades; a pesquisa de imagens corporais que essencializem cada trecho, a partir da decisão sobre “o que se quer dar a ver?”

O resultado do trabalho foi denominado de exercício cênico, em que é dado ao ator total liberdade na criação dos movimentos e emissão vocal, os dois atores têm o texto todo decorado e lançam mão dele de acordo com os impulsos psicoenergéticos que precedem os movimentos. Interessou à pesquisa:

A livre criação, em que predomina a provocação e o jogo entre os atores, mantido integralmente o texto de Saramago;

- 3754 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Manter o fluxo improvisacional sempre presente;

Trazer o som para o corpo, amalgamando as duas instâncias do corpo físico: som e movimento;

Dar ao público muito mais do que pode proporcionar a leitura do conto;

Eliminação de qualquer traço de representação a favor da presentificação. O que se vê em cena é o ator, sua corporeidade, seu esforço comprometido de presença.

Quinta Etapa: Corpo Infinito e Teatro e Espiritualidade (2011-2016)

É a partir daqui que a Pesquisa se aproxima da espiritualidade, de modo ainda reticente e cauteloso, tal como exposto em Comunicação e artigo apresentado no Congresso de 2012, e de que faço aqui um breve resumo.

Esta etapa define a aproximação com conceitos presentes em terapias de cunho espiritual, como o Alinhamento Energético ou Fogo (Mônica Oliveira), a Leitura Corporal, (Nereida Fontes Vilela), a Linguagem Orgânica (Alex Fausti), a Yoga dun Son (Guy Lussier) e ainda a Yoga da Voz (Sílvia Nakkach e Alba Lírio) e a Yoga Suksma Vyayama. Estabeleceu-se um aquecimento psicofísico que ativa no ator conexões entre os Chakras e os Centros da Criatividade, da Realização da Criação, da Organização da Espontaneidade Assertiva e da Espontaneidade Afetiva, e outros. O Ator coloca-se em estado de disponibilidade psicofísicaespiritual para um estar à serviço: do autor dos textos, do autor da cena, das ideias da cena, dos espectadores e, principalmente da Grande Força Cósmica do Amor Universal – é preciso Fé.

O caminho que a pesquisa trilhou impôs a denominação de Teatro e Espiritualidade, cujo percurso segue até o presente momento e parece ter se estabelecido como escolha que

- 3755 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fundamenta e dá sentido a uma prática artística fortemente amalgamada com práticas espirituais.

O momento presente

Todos os pesquisadores em artes cênicas cujos trabalhos se desenvolvem de forma contínua com os conteúdos e práticas se desdobrando e aprofundando num contexto artístico-pedagógico atorial, deparam-se com essa questão: como abrigar a cada um ano ou dois, alunos bolsistas em geral com pouca ou nenhuma experiência no que vem sendo investigado, sem que o pesquisador precise recomeçar a cada vez, no esforço do acolhimento desses novos? Uma possibilidade encontrada nesta pesquisa foi a de dedicar os primeiros encontros à leitura dos planos de estudos (subprojetos) e relatórios dos bolsistas do ano anterior e seu relato sobre as experiências, o que define um contexto e oferece um vislumbre do que está por vir. Disto, ficam logo evidenciadas algumas premissas: comprometimento, rigor e disponibilidade, desejo de um mergulho para dentro de si, de onde emerge o EU artista, criador. É claro que ao compor a equipe de bolsistas, os alunos já conhecem a Pesquisa, no entanto, é neste primeiro momento que a realidade do trabalho se impõe, passa de um “imagino que seja assim” para um “é assim. E agora?”

Fiel à Linguagem Orgânica de Alex Fausti, que tem como fundamento a busca pela atitude de amorosidade, em cada encontro os bolsistas têm espaço e tempo para dizerem e atuarem num “hoje não”. Acredito que é justamente por essa possibilidade que raramente manifesta-se um “não”. Como cada um sabe que pode sair no momento em que quiser, que os limites são os seus e não impostos pelo outro(s), que suas limitações, se expostas, serão acolhidas com respeito, que há um acordo entre todos de manter ali o que acontece ali, mesmo sentindo-se extremamente desafiado e eventualmente temeroso, amedrontado com o que pode vir a se deparar, os alunos atores bolsistas permanecem em trabalho com dedicação sincera, íntegra, comovente.

- 3756 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A prática é sustentada por três postulados: 1) O Universo é perfeito e está sempre a seu/nosso favor; 2) Cada um de nós é 100% responsável; 3) A Consciência Cósmica (Deus, se preferirmos) habita dentro de nós.

Arrisco uma escrita que pode soar como auto-ajuda e tendo em mente o Ator, o Teatro. Estamos sempre no lugar certo, na hora certa. Assim, os alunos que chegam à Pesquisa estão no momento de viver e experimentar o que vai ser proposto ali. Quando aceita-se a responsabilidade, conectada com a perfeição do Universo, desaparecem sentimentos como culpa, vitimização arrogância e outros aparentados, todos limitadores da expansão da Consciência e da manifestação artística do Ser. Se Deus (ou Buda) habita dentro de mim, honrar minha Arte é honrar a divindade. Dedicar-me ao meu Ser artista é me dedicar à divindade. Em *Meu senhor ama um coração puro – a yoga das virtudes divinas* (2013), Gurumayi Chidvilasananda, a Guru viva da linhagem dos Siddhas, dedica um capítulo ao tema da humildade, *prahva* (pp103-112). Suas palavras tocantes fazem o leitor almejar tal virtude. Mas, como pode o Ator, que vive a arte da exposição, num contexto primordialmente mercadológico feroz, exercitar e alcançar essa virtude? A resposta que o trabalho na intersecção Teatro e Espiritualidade me oferece, e me satisfaz, é a compreensão de que se está à serviço de alguma coisa maior do que o meu pequeno eu, o Ego. Há aí algumas possibilidades de escolha, de a quem ou o que servir. No que temos experimentado, atores bolsistas e coordenadora, a busca está em servir à Grande Força Cósmica do Amor Universal.

Considerado desta forma, os objetivos que se colocavam como pontos de chegada passaram a se configurar como meios. Ao invés de um “para”, são agora um “através”. A teatralização de material literário não escrito para o teatro e a pesquisa de procedimentos gestuais na encenação dessa literatura, que norteavam a Pesquisa, são circunstâncias dadas do trabalho. Estamos com essa literatura, estamos nos e com os

- 3757 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

gestos. Estamos imbuídos na experiência de um dia a dia de trabalho em que se preserva um caráter ritualístico de imersão em SI mesmo, sendo este compreendido como uma parte indissociável do Todo. Na lista de objetivos iniciais constava ainda a formação do ator narrador, com formulação de metodologia e bateria de propostas de exercícios práticos. Atualmente, problematizo enfaticamente a ideia de um formador colocado fora do “formante”. O que o professor de atores pode fazer é propor, sugerir, indicar propostas e caminhos. E ser exemplo.

Assim, a Pesquisa não pretende um resultado fechado, considerando-se que as instâncias que podem ser eventualmente consideradas como objetivos são assumidamente da ordem das percepções, dos saberes/experiências voláteis. Sendo o objetivo a própria experiência, o único resultado a que se pode pretender alcançar é a realização da experiência, em que não se aplicam modos convencionais de avaliação. Como avaliar um aprimoramento pessoal, aqui conectado ao artístico? Ou, formulado no sentido inverso: como avaliar um aprimoramento artístico imbricado com a subjetividade? Em termos coloquiais:

tornar-se uma pessoa “melhor” garante ao ator uma atuação daquelas de arrepiar? Quando se assiste uma atuação destas, em que não se desgruda os olhos do ator e tudo o que ele faz estabelece claramente, epidermicamente, um ato convivial (Dubatti), isso quer dizer que aquele ator é uma pessoa espiritualizada, “do bem”?

O caso é que não há garantias, não há rede de segurança – e aí está uma das belezas do trabalho que vem sendo proposto. Vamos todos, a pesquisadora e os alunos atores bolsistas para a sala de trabalho sem saber o que vamos viver lá. O que é certo é que não interessa o já sabido, o já feito. Não interessa aquilo em que o ator se reconhece de imediato. Não interessa iniciar uma ação se já sei no que ela vai resultar. Em termos de avaliação, tendo como referência o tornar-se “melhor”, é preciso enfatizar que nos vários aspectos aí envolvidos nenhum deles esbarra em qualquer tipo de moralidade. Nem sempre o que a pesquisadora observa e infere do que vê/ouve coincide com a percepção dos outros e do próprio ator sobre o mesmo evento. É claro, as percepções são sempre subjetivas, ainda mais

- 3758 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

quando os signos são abertos ou mesmo inexistentes como formulação de sentidos. O que está proposto é um caminho que pretende a aproximação de cada um com o que se pode chamar de sua essência ou Eu verdadeiro. E quando isso se dá, se vê/sente. Há sempre a possibilidade efetiva da auto referencialidade, o ator diz – e tenho ouvido muito isso - que se tornou uma pessoa melhor. O que ele quer dizer com isso? Possivelmente que está mais sereno, menos ansioso; mais centrado e menos reativo; mais consciente e focado em suas metas; mais atento e confiante nos pensamentos intuitivos; mais perceptivo em relação ao seu corpovoz-pensamento e ao dos outros. Palavras-chave aqui são as conhecidas Consciência e Percepção, que nos levam para as ideias já batidas e tornadas banais de Presença e Energia. O que fazer com isso? Cabe-nos o esforço de limpar esses conceitos do seu uso trivial.

O artigo “Energia da Presença, a Meta Principal do Treinamento do Ator”, de Nicola Camurri Christian Zecca (2015) abre com uma citação de Peter Brook, em *The Shifting Point*:

O que importa para mim é que um ator pode ficar imóvel no palco e prender nossa atenção, enquanto outro não nos interessa nada. Qual é a diferença? Onde quimicamente, fisicamente, psiquicamente reside ela? Qualidade, personalidade de estrela? Não. Isso é demasiado fácil e não é uma resposta. Não sei qual é a resposta. Mas sei que está aqui: nessa pergunta, podemos encontrar o ponto de partida de toda nossa arte. (Brook, apud, Camurri e Zecca, 2015).

Essa é a pergunta de todos nós, que lidamos com a pedagogia do ator. Não tenho respostas. Tenho visto/percebido muitas coisas sutis, evanescentes e muitas vezes invisíveis a olho nu. Tenho visto nos alunos atores bolsistas: olhos brilhantes, semblante sereno, corpos vivos e latejantes, entregues ao que se pode chamar de um ato de canalização. Do que o ator é canal? Do seu Eu artista que se oferece quando o eu cotidiano assume o papel de testemunha. Encontro aqui afinidades com Michael Chekhov, quando este se refere à

- 3759 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

criação do personagem (que não vem ao caso nesta Pesquisa) como um ato de posse do “eu superior” do ator em relação ao “material de construção”:

Logo que isso acontece, o ator começa sentindo-se como separado, ou melhor, acima do material e, por conseguinte, acima do seu cotidiano. Isso ocorre porque ele se identifica com esse *eu* superior, criativo, que se tornou ativo. Está agora consciente de que, simultaneamente, lado a lado, existem nele o eu expandido e o “eu” usual, cotidiano. (1986, 105-106. Grifos do original)

Na linguagem que a Pesquisa vem adotando significa que esse processo, que se espera seja Consciente, vai além dos Corpos Físico, Mental e Emocional, acionando o Corpo Etérico, onde se localizam os Chakras e através do qual se estabelece a comunicação efetiva e potente, porque transformadora, entre as Pessoas. Não há transe. Há um comando por parte daquilo que me faz mover e um controle, de minha parte, do resultado cênico disso. Houve um desenvolvimento em relação a momentos anteriores da Pesquisa em relação às práticas místicas e espirituais experimentadas. As diferentes Yogas, os Mantras, as Meditações e uma utilização corajosa - porque delicada, poderosa e muito sutil - de Deidades e Guardiões ampliaram os modos de abordar o trabalho do ator que se dá em contato com sua própria espiritualidade.

A experiência de criação cênica envolvendo o corpo-voz dos atores bolsistas, tendo por base trechos de *O dicionário Kazar – romance- enciclopédia em 1000.000 palavras*, de Milorad Pavirch (1989), a que denominamos de *Da paixão das Palavras* e *O que há de mais sagrado*, da coordenadora não se constituem como resultados ou produtos da pesquisa, mas de fato como experiências, cada um delas com suas especificidades claras e distintas.

- 3760 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Nos dois trabalhos a premissa é a conexão com o EU superior, o EU artista, a(s) entidade(s), o(s) Ser(es) de Luz, a(s) divindade(s), a(s) deidade(s) que o artista intuir que estão presentes no seu campo energético e podem ser acionados a favor do ato artístico comunal.

Em *Da paixão das palavras*, a coordenadora sugeriu a conexão com uma das deusas encontradas em *O oráculo da Deusa* (MARASHINSKY, 2007), um dos Guardiões do Fogo Sagrado ou Alinhamento Energético e com as imagens que se apresentaram na Leitura do Campo Energético, parte do processo terapêutico do Alinhamento Energético – todos ativados em sala de trabalho. Tal universo despertado, em confronto com as palavras e reverberando o momento presente faziam nascer os movimentos, o som.

O que há de mais sagrado está conectado com o desejo harmonizar a espiritualidade ativada na e pela performer com o texto pronunciado. Na experiência com o espetáculo teatral *No se puede vivir sin amor*, textos de Caio Fernando Abreu, conviviam espiritualidade e mundanismo. Em *O que há de mais sagrado*, as palavras são de Mestres, dos Mitos, de Saberes Cultos e Saberes Populares de tradições ocidentais e orientais e evocam questões diretamente ligadas a uma espiritualidade não religiosa, mas eloquente.

Há o perigo de as disciplinas e práticas aqui mencionadas como exercícios para o aprimoramento do Ator serem tomadas fora de seu contexto místico, religioso ou esotérico e se tornarem mais uma habilidade na lista de cursos formativos que devem ser frequentados. Não se trata disso, absolutamente. O artista que optar por uma prática espiritual o fará com o fim nisso mesmo, de se dedicar a ela. Mudanças, transformações, *insights* que eventualmente ocorram podem ou não interferir no seu modo de atuar, na sua relação com a Arte, no seu modo de estar no mundo. E isso se dá, acredito, de acordo com o lugar que a Arte ocupa na sua vida.

REFERÊNCIAS

- 3761 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

BENJAMIN, Walter. “**Que é o teatro épico?**”, em *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 78-90.

CAMPO, Giuliano e Molik, Zygmunt – **O trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – o legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2011. CAMURRI, Nicola e Zecca, Christian - **Energia da Presença, a Meta Principal do Treinamento do Ator** *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p.

431-457, maio/ago. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> CHEKHOV, M. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

CHIDVILASANANDA, **Gurumayi. Meu senhor ama um coração puro – a yoga das virtudes divinas**. Rio de Janeiro: Siddha Foudation, 2013.

FIGUEIREDO, Luciano (org.) **Ligia Clark - Hélio Oiticica: Cartas 1964 - 74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

GALEANO, Eduardo, **O teatro do bem e do mal**. Porto Alegre, L&PM, 2007;

GORDON, Mel “**Meyerhold’s biomechanics**”, *The Drama Review*. MIT Press, New York University School of Arts., vol.18, n.3, setembro de 1974, pp 77- 89.

IONESCO, Eugène. **A lição**. Trad. Luís de Lima, cópia mimeografada. _____. **Amadeu ou Como se livrar da coisa**. Trad. Luís de Lima, cópia mimeografada. _____. **Jogo de massacre**. Trad. Marcella Mortara, cópia mimeografada.

LLOSA, Mario Vargas, *Diário de Irak*. Buenos Aires, Aguilar, 2003;

LUSSIER, Guy. **Yoga do Som. O Canto das Vogais**. Apostila de Oficina, 2011.

MANN, Klaus. **Mefisto: romance de uma carreira**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MARASHINSKY, Amy Sophia. **O oráculo da Deusa**. São Paulo: Pensamento 2007

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoria teatral**. Madrid: Fundamentos, 1982
- 3762 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

NAKKACH, Sílvia E CARPENTER, Valerie. ***Solte a voz e saia pela vida cantando.*** Rio de Janeiro: Lirioê, 2014.

OLIVEIRA, Mônica e TUI, Letícia. **Fogo Sagrado. Alinhamento Energético.** Apostila do Curso Básico de Formação, 2009.

OLIVEIRA, Nelson (org) ***Geração 90: Os Transgressores.*** São Paulo: Boitempo, 2003.

PAVIRCH, Milorad. ***O dicionário Kazar – romance-enciclopédia em 1000.000 palavras.*** Petrópolis: Vozes, 1989.

PISCATOR, Erwin, ***Teatro político.*** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood e MUNIZ, Mariana de Lima. **“Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti”.** *Urdimento*, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102232014251> .Acesso em junho de 2016.

SARAMAGO, José. ***Objecto quase.*** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAWN, Ted. ***Every little movement.*** New York: M.Witmark & Sons, 1963.

STANISLAVSKI, Constantin. ***El trabajo del actor sobre su papel.*** Buenos Aires: Quetzal, 1997.

VILELA, Nereida Fontes e SANTOS, João Celso dos. ***Leitura corporal. A linguagem da emoção inscrita no corpo.*** Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2010.