

HIRSON, Raquel Scotti. **Desdobramentos do Olhar**. Campinas: UNICAMP. UNICAMP; LUME; Pesquisadora Pq. Atriz.

## RESUMO

Este trabalho é uma desmontagem escrita que aborda, sob o ponto de vista do olhar e da observação, aspectos de alguns dos espetáculos em que atuei e dos quais participei da criação. Tratam-se de espetáculos do Lume, Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais da UNICAMP, cujos procedimentos utilizados seguem as pesquisas em mimesis corpórea. Na mimesis corpórea, o *pensamento-corpo* se constrói a partir da observação de estímulos diversos: imagens (fotografia, pintura, escultura), animais, poesias/textos, monumentos, pessoas, memórias. Há uma zona de confluência que acontece entre observador e observado, que os atravessa e gera um estado de abertura que se completa em impulso-ação mimética no espaço. São diversos procedimentos que resultam *devires-outro-em ação*. A mimesis corpórea, assim como a memória, pode abrir fissuras no cotidiano e levar atrizes e atores a visitar espaços *entre*.

**Palavras-chave:** mimesis corpórea, olhar, observação, desmontagem, espetáculos

## Unfoldings of the Look

## ABSTRACT

This work is a written disassembly that approaches, from the point of view of looking and observation, aspects of some of the spectacles in which I acted and of which I participated in the creation. These are Lume shows, the Interdisciplinary Nucleus of Theatrical Research of UNICAMP, whose procedures used follow the researches in corporeal mimesis. In corporeal mimesis, body-thought is constructed from the observation of various stimuli: images (photography, painting, sculpture), animals, poetry / texts, monuments, people, memories. There is a confluence zone that happens between observer and observed, which crosses them and generates a state of aperture that completes itself in mimetic impulse-action in space. There are several

procedures that result in becoming-another-in-action. The corporeal mimesis, as well as the memory, can open fissures in daily life and lead actresses and actors to visit spaces *between*.

**Keywords:** Corporeal mimesis, looking, observation, disassembly, spectacles

Essa escrita é o início de uma desmontagem da minha trajetória no Lume sob o viés da mimesis corpórea. A escrita alimentará a ação cênica e vice-versa. Neste caso, desmontar é atualizar as memórias das estratégias de pouso do olhar que foram usadas em cada criação descrita. Ou, segundo Diéguez (2009), trata-se de uma viagem em sentido oposto ao final, desarranjando as construções primeiras para problematizar algum ou alguns cenários de criação.

Tomo o olhar como cenário estratégico para me ajudar a ver o ponto em que se encontra minha pesquisa hoje e para que direção aponta.

Sobre a mimesis corpórea, Luís Otávio Burnier começou dizendo:

Trata-se de um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos pré-determinados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas. Ora, a questão colocada foi: será possível uma elaboração técnica a partir da imitação direta de ações físicas e vocais de pessoas diversas? (BURNIER, 2001, p.62)

Nunca se satisfez com a palavra imitação, mas não encontrou outra que melhor definisse o que buscava na prática. Morreu muito jovem, aos trinta e oito anos, e não teve tempo de experimentar outras terminologias. O espectro da mimesis corpórea se ampliou - ao longo dos vinte e três anos transcorridos após a morte de Burnier - e seus procedimentos se transformaram nos corpos inquietos das atrizes e atores do Lume e de tantas outras pessoas que por ela se apaixonaram e que dela se apropriaram. Atualmente, quando preciso definir mimesis corpórea em pouquíssimas palavras, digo que é uma recriação poética de algo que se observa.

Observação e atenção operam juntas, complementares. A mimesis corpórea é também um híbrido entre treinamento (o corpo-em-arte em lugar de experimentação, colocando-se em estado de atenção, observação e aprendendo a assumir respostas rápidas a partir do que vê e percebe) e coleta de ações físicas para montagens cênicas. Ações físicas essas que emergem do atravessamento, da zona de turbulência entre o desconhecido observado e o, tão desconhecido quanto, observador. O treino do olhar possibilita um encontro que se harmoniza em algum lugar desse entre.

Na mimesis corpórea encontrei minha linguagem.

Lancei-me.

ou fui lançada.

### ***O treino do olhar***

[...] Primeiramente deve-se saber observar. Esta observação não é mais a observação natural de quando éramos pequenos, mas uma *observação profissional*, precisa, que demanda uma competência no *métier*. Isto significa que ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho. (BURNIER, 2001, p. 182)

No início do Lume, Etienne Decroux, de quem Burnier foi assistente ao longo de três anos em Paris, ainda era sua grande referência e inspiração. O olhar, portanto, estava diretamente conectado a alguns elementos da mímica corporal dramática de Decroux; logo mesclado ao treinamento dos atores e atrizes do Lume: articulações, peso, equilíbrio de luxo, tensões, ligamens, etc.

Burnier nos ensinou - fossem imagens estáticas, fossem pessoas – a observar primeiramente as grandes articulações (cabeça, ombros, peito, quadril, membros), para depois observarmos articulações menores, como os dedos e os movimentos da face. Depois o peso: de que maneira a figura se apoia, onde estão os centros de força; desta forma observa-se o equilíbrio ou justamente, a falta dele, o equilíbrio precário e as assimetrias. A elaboração

física destes corpos gera pontos de tensão, nós, rigidez; assim como excesso de esquecimento do próprio corpo, solturas, morbidez.

Sabe-se que essas escolhas do olhar não são assim tão objetivas nem tampouco sequenciais, como aparentam ser em minha descrição, mas elas nos ensinam a praticar a observação e a torná-la reconhecível e passível de identificação com nossos próprios corpos e histórias. Entretanto, antes mesmo do olhar, há um treino que aguça a percepção de si para que seja possível a obtenção de uma certa cadência com o que se vê. As articulações, os apoios, o equilíbrio de luxo, as tensões são insistentemente trabalhadas em sala, em observações de si e dos companheiros que partilham o mesmo treinamento.

Observar passa a ser o núcleo de um desejo (um centro de força) e ao redor dessa ação constroem-se materiais corporais com elasticidade enorme, que podem crescer, diminuir ou criar tensões entre eles, ou seja, espaços de tensão entre ações, que constroem novas ações e novas relações com o espaço. São os ligamens:

“[...] pequenos elementos de tempo, ou partículas de ações que ‘colam’, viabilizam a união entre ações. Os *ligamens* são de extrema importância, pois em grande parte são responsáveis pela *organicidade*, por criarem os canais que permitem ao fluxo de energia circular de maneira equivalente ao da vida.”  
(BURNIER, 2001, p. 174)

Os ligamens, no período de Burnier, estavam prioritariamente conectados à velocidade, ao tamanho e à fragmentação das ações, embora já se observasse o entrecruzamento de linhas de pesquisa, sugerindo que a dança pessoal, os impulsos escondidos dos elementos do treino ou mesmo vocalizações e canções pudessem operar como ligamens.

Estando postos alguns princípios relativos à mimesis corpórea, olhemos cronologicamente:

***O olhar que encontra raízes nas distâncias, “Taucoauaa Panhé Mondo Pé” - 1993***

O aprendizado, aquele que vem com a experiência, surgiu mesmo de supetão. Burnier não nos havia ensinado que *olhar era respirar os ares do antigo, com jeito de novo*. Para nós, com vinte e poucos anos de idade, tudo era novo, inusitado e possível. Jovens, aterrissamos no coração do interior do Brasil, da poeira, das assombrações e de um mundo do invisível real.

Mas ele tinha nos ensinado a *ser olhos* (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 143), a ter a atenção própria dos animais (sobretudo da pantera); a dançar e vibrar juntos em treinos quase ritualísticos de até oito horas seguidas; a conhecer o caos da criação; a conhecer nossos cheiros após vários dias longe da água do banho e a nos sentir envoltos por todos os nossos pelos, aqueles dos quais até então estávamos habituado a nos desfazer.

Assim, ao retornarmos de uma viagem de trinta dias, as pessoas com as quais nos encontramos não eram mais somente um conjunto de articulações, apoios e tensões, mas eram amigos, desses que cruzamos em lugares de invisibilidades dos corpos - nos afetos.

Imagens ajudaram na construção desses afetos e, em meu corpo, Seu Anísio carregava a história de uma árvore seca, com noventa anos de vida e magreza extrema; Conceição andava em um chão invisível a poucos centímetros do chão real, em função de seu alcoolismo; Seu Renato Torto era um galho grosso quebrado em plena coluna vertebral; Dona Maria de Marcelo alcançava o céu; Alcângela se encolhia como um caramujo.

Burnier percebeu que observar não seria uma ação cindida, mas que a “pessoa do ator”, como ele costumava dizer, seria sempre parte da observação. Distanciávamo-nos cerca de sessenta anos das pessoas com as quais nos encontramos e mais de mil quilômetros para o interior, o que multiplicava essas distâncias de vida. Entretanto, esse intervalo entre nós foi construtor de um espaço palpável, vibrante e preciso.

***O olhar da relação: “Contadores de Estórias” – 1995 a 1997***

Com essa peça, apostamos no convite a uma relação de extrema proximidade: trinta e cinco espectadores em uma casa que parecia ganhar vida naquele instante do encontro, como uma potência que movia vida na sala, na cozinha, acendia o fogão e fazia nascer os odores; acordava as assombrações e reluzia a fogueira das histórias e canções outrora esquecidas.

Alguns personagens, frutos do espetáculo anterior (Taucoauaa Panhé Mondo Pé), tiveram suas vidas reinventadas em um espaço que, para nós, despertava a capacidade de interatividade entre as histórias. Os espectadores eram convidados a percorrer os ambientes e a desfrutar da culinária do interior; estavam à vontade. Seus olhares moviam, literalmente, a casa.

O contexto da casa nos fez olhar para as personagens com gosto de intimidade e elas nos emprestaram seus olhares para que víssemos a vida daquela casa-teatro no tempo quase real de um cochilo, de uma dança, de uma embriaguez, de um aperto de mão ou do tempo que se toma para alimentar uma anciã demente.

O olhar, aqui, coincide com o tempo.

***Um olhar que se desconstrói: “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta” - 1997***

Anzu Furukawa (1952-2001) aportou no Lume em 1997 por três meses e recortou nossos olhares para os ribeirinhos da Amazônia – indígenas e caboclos. Trouxe, através da dança, precisões e desconstruções precisas. Virou-nos do avesso para que, o que vimos na Amazônia, pudesse ser segmentado em nossos corpos como a memória esfacelada pela insônia em Cem anos de Solidão, de Gabriel García Márquez. Anzu, além de bailarina de Butô, era coreógrafa aficionada pelos movimentos dos seres microscópicos. Imaginávamos que nossas atenções miméticas pudessem confluir, mas, enquanto nosso olhar abraçava e incluía, o de Anzu via o fora, construía formas

compositivas no espaço, desconstruindo o visível na construção de possíveis invisibilidades.

Da viagem à Amazônia eu trouxe, dentre tantas experiências, minha recriação de Dona Maria, senhora indígena da etnia Dessana do Alto Rio Negro. No meu corpo, a respiração de uma existência octogenária e carregada de tristeza profunda pela perda de identidade de sua tribo. Com a chegada de Anzu, a desconstrução. O recorte era mais duro e enfático, valorizando sua voz grave e as falas pausadas, pela dificuldade que Dona Maria tinha com a língua portuguesa. A corporeidade foi dilatada para dar conta do grande teatro de palco italiano, e seu desfecho era inusitado, com um mortal de costas, apoiada por dois atores que me rondavam em cena, acometidos pela bobeira da insônia.

O texto dito por Dona Maria era a desconstrução da tentativa, em Cem Anos de Solidão, de reconstrução de uma memória. Anzu não deu trégua para a tentativa de reconstrução da memória neste espetáculo. Neste pequeno trecho, por exemplo, dificultou ainda mais o entendimento do que deveria resultar em lembrança de uma função cotidiana. Apostava, assim, na percepção de invisibilidades. O espetáculo era todo construído como um grande enigma a ser desvendado pelos espectadores.

“Esta é a vaca, tem-se que ordenha-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite.”  
(MÁRQUEZ, 1995, p. 51)

E a personagem Dona Maria, em *Afastem-se vacas que a Vida é Curta*, dizia:

“Esta é ava catemse queor denhalatod asas manhaspa raquepro duzaol eite eole iteé pre cisofer verpar amis turalocomo cafeefa zercaféc omle ite.”

O olhar, neste caso, olha por ângulos antes impensados.

## ***O olhar que se reconhece e se prolonga: “Café com Queijo” – 1999 até hoje***

Café com Queijo foi fruto de recriações e, talvez por isso, recrie-se até os dias de hoje, após dezenove anos de apresentações frequentes. Olhamos para o nosso material para o reconhecer e transformar. Duas pesquisas de campo haviam sido feitas (em 1993 e em 1997) e nossos corpos carregavam memórias de pessoas, situações, histórias e aprendizado. Mexemos em tudo, aparamos arestas e chegamos à solidão; solidão da velhice. Armamos nossa tenda de retalhos, influenciados pelas tendas dos beduínos do deserto do Sinai, por onde havíamos recém passado, e ali demos novas vidas às figuras que tinham passeado por “Taucoauaa Panhé Mondo Pé”, “Contadores de Estórias” e “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta”.

A situação em si, de recriações em torno de temas correlacionados e das mesmas pesquisas de campo, nos trouxe a força da recriação como tônica da mimesis corpórea.

A dança Butô já nos atravessava. Além da citada Anzu Furukawa, presenteamos-nos com duas visitas de Natsu Nakajima, discípula direta de Tasumi Hijikata, somando dois meses de experiências em sala de trabalho, em 1995 e 1996. Assim, aquele olhar primeiro, das articulações, etc, foi inundado de dança e as fotografias nas quais decidimos pousar nossos olhares em Café com Queijo, já nasceram dançadas, esfumaçadas e carregadas de subtextos que sustentavam, tanto seu estado quase estático, quanto seus ligamens. Nasceram com música de viola caipira, de Ivan Vilela, para que pudessem abrir os braços e receber o público inundados de brasilidade observada, vivida e dançada. A experiência da dança Butô ampliou o terceiro olho e fez com que construíssemos um sutil primeiro contato com os espectadores, com luminosidade tênue e frequência tranquilizadora e convidativa.

Dona Maria, Dessana, voltou experiente. Pude, então, unir a observação de suas fotografias à observação do encontro, retomada com auxílio das anotações dos diários de trabalho, ainda não citados, mas

fundamentais para a memória do vivido em sala e em campo. A edição completa une as fotografias como âncoras, estações; as anotações repletas de imagens e sensações do encontro as conectam; os textos são escolhidos como sobreposições que por vezes conduzem as ações e por vezes as alimentam e recheiam; e a respiração é o ligamen que regula o tempo e que traz memórias dos dias de encontro com Dona Maria.

Café com Queijo é olhar ao longo da largueza do tempo.

### ***Olhar pelos poros: “Um Dia...” – 1999 a 2005***

Esse foi *olhar de corpo mesmo*, do corpo da rua.

Não devemos esquecer, na sedução do olhar, o seu poder de irradiar sobre o corpo todo. Se é verdade que a reflexão especular do corpo tem a sua origem na reversibilidade do olhar, então é o corpo todo que se torna olhar. É o corpo inteiro do outro que nos olha: a superfície da sua pele povoa-se de olhos, já não é preciso olhar-se um olhar, basta olhar um corpo para se ser captado ou seduzido por ele, para receber a sua atmosfera ou a sua aura.” (GIL, 2005, p. 56,57)

Olhamos a rua e fomos olhadas por ela.

A dificuldade do contato - de achar olhos a olhar - visto tratar-se de olhares perdidos, sumidiços, desesperados, desabrigados – também muda a relação sobre o material e a própria concepção do espetáculo. Nosso trauma fez-nos perceber as corporeidades em trauma da rua e a pesquisa de campo foi decisiva, tanto no modo como nos colocamos a criar em sala, quanto no resultado da encenação, de crueldade descortinada.

Criamos dinâmicas corporais a partir de nossas observações: corpo mole, corpo poderoso, corpo torturado, corpo ativo, corpo louco e corpo vazio. Essas eram categorias amplas de matrizes e eram parte fundamental de nosso vocabulário. Ana Cristina Colla e eu dialogávamos a dançar essas dinâmicas enquanto Naomi Silman orquestrava a maneira como cada uma delas entraria

no espetáculo, entrecruzando-se, sobrepondo-se, enfim, gerando musicalidade no sequenciamento das qualidades corporais.

Nosso estudo sobre corpos em trauma não se limitou à observação do corpo da rua. Em “Um Dia...” iniciou-se o processo do que hoje denomino mimesis da palavra. Nossos textos eram sobre o Holocausto, impulso inicial que se abriu para a Guerra de Kosovo (1998-1999) e, posteriormente, para a situação traumática das pessoas em situação de rua em grandes cidades como Campinas, Rio de Janeiro e São Paulo.

Em sala, havia sempre um aquecimento que despertava estados de atenção ampliados, para então acessarmos o conteúdo imagético dos textos, que podiam nos conduzir para ações individuais e criação de matrizes ou podiam gerar situações relacionais entre as atrizes. Muitas vezes os textos escolhidos guiavam o trabalho do dia e os outros elementos (fotografias, observações feitas na rua e as músicas sugeridas por Naomi) costuravam a dinâmica produzida pela leitura dos mesmos.

Com “Um Dia...” aprendemos a olhar para o que não se quer olhar.

***De olho na ficção: “O que seria de nós sem as coisas que não existem”  
- 2006 até hoje***

A realidade do operariado – chapeleiros de uma fábrica de Campinas - inspirou uma ficção. Uma fábula, repleta de saltos na memória, imaginação e sonho, mas com um fio determinante de cronologia contada com início, meio e fim; ainda que a peça sugira uma dinâmica em espiral, que não se encerra na apresentação do espetáculo.

A mimesis corpórea ganha a relação de um outro olhar, de Norberto Presta, ator, diretor e dramaturgo argentino, que nos traz primeiramente os impulsos da coluna vertebral como construtores de uma dança que posteriormente veio a compor com o primeiro argumento escrito da fábula, o cenário (pequeníssima fábrica) e o que observamos durante encontros com aposentados e aposentadas e visitas à fábrica em pleno funcionamento.

Norberto conduz os impulsos partindo da desarticulação minuciosa e segmentada das articulações, para que com o corpo aparentemente desarticulado, se rearticule os pontos desejados, com muito mais consciência e impulso criativo. Trabalha a desarticulação em intensidade, trazendo à tona memórias celulares possíveis e reescrevendo as memórias da coluna vertebral através de pausas carregadas de percepções concentradas. Portanto, o impulso que move impulsos na/da coluna pode ser gerador de potente fluxo de ações. Norberto tinha o cuidado de nos conduzir a cada dia em direção aos personagens já delineados e à retomada de relações, para que a paisagem apresentada em sala se harmonizasse com os textos propostos por ele a partir de nossos desejos comuns e do que observávamos da realidade daquele exemplo de proletariado.

Dessa dança de impulsos, desarticulações e desequilíbrios surge a Rouca, uma operária aposentada que, junto com seus outros dois companheiros retirados, trabalha clandestinamente na tentativa de construir o *chapéu perfeito*. A dança provocada por Norberto dialoga com a Rouca descrita no argumento da peça que, por sua vez, busca ressonâncias nas histórias de algumas pessoas ligadas à produção de chapéus. O resultado é uma mistura que aproxima Rouca de personagens em quadrinhos pois, além de um tanto exagerada em sua segmentação corporal, Rouca veste outras personagens sem perder sua identidade corporal - uma espécie de languidez com tônus e vetorizações e oposições das segmentações das partes do corpo.

Em “O que seria de nós sem as coisas que não existem” o olhar aprende que o vetor de força que leva a observar o que está fora é diretamente proporcional à atenção àquilo que se move dentro, gerando uma dança que afirma a fluidez consubstanciada dentro-fora-dentro.

### **“Alphonsus” – 2013 até hoje**

Neste espetáculo solo, fruto de minha pesquisa de doutorado, deixo palavra e memória me atravessarem transversalmente, aproximando-me da vida e da obra de meu bisavô, o poeta simbolista mineiro Alphonsus de

Guimaraens. Revisito a mimesis corpórea através de fotografias, descobrindo novos caminhos, e a identifico em outros campos de observação: a palavra e os monumentos.

A partir de quinze fotografias posadas de Alphonsus de Guimaraens, único registro de sua imagem, homem do final do século XIX, deparei-me com a necessidade de redescobrir os *ligamens* de Luís Otávio Burnier. Na solidão de horas, dias, meses e hoje contando anos em sala de trabalho, deixei-me invadir pelos textos que lia, biografias, correspondências, crônicas e poesias, na tentativa de encontrar sentido para o primeiro passo dado, o passo que seguia o detalhamento aprendido com Burnier: a dança da observação quase microscópica dos olhares de quinze Alphonsus, cada um deles um universo de histórias conectadas aos textos estudados. Os detalhes não poderiam estar em macro articulações senão em sutis olhares simbólicos que me levavam a mover.

E todo o espaço entre? – preenchi com ações construídas das imagens das palavras.

A dança das fotografias não bastou e descobri que meus *ligamens* estavam nas palavras, na poesia. Fui dançada pela palavra quase como o fantasma de Natsu Nakajima. "O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, [...] O *fantasma* da Natsu me lembrava a *ereção muscular* de Decroux. Para ele tão pouco era o ator quem conduzia a ação, mas seus músculos." (BURNIER, 2001, p. 148)

Surgiu a mimesis da palavra, embora como metodologia ela já tivesse sido experimentada em outros contextos e pesquisas do Lume (como no já citado "Um Dia..."). O objetivo da mimesis da palavra é fazer com que a palavra se proponha uma construção poética no corpo. A palavra não somente compreendida como unidade da linguagem escrita, mas como uma abordagem textual, seja ela poética ou não. Neste caso específico, sua primeira denominação como ramificação da mimesis corpórea, surgiu conectada à poesia e às memórias de infância, em uma conexão ficcional entre a criança

que recria a memória de seu bisavô poeta, o qual nunca conheceu. “A imagem nunca explica o texto, o texto nunca comenta a imagem”. (UNO, 2012, p.115)

E, ainda no processo de “Alphonsus”, surge o olhar para os monumentos.

*“Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa.” (Lucio Costa homenageado em folder sobre a cidade de Brasília)*

Ao trabalhar com a questão da memória, surgiu em sala, em uma experiência de memória involuntária, a memória da casa de minha bisavó, casarão mineiro do início do século XX. O ranger das tábuas do piso da sala de trabalho me trouxeram a atualização das tábuas daquela casa e com ela o que eu viria a denominar mimesis de monumentos. Somente depois me apercebi da coincidência da memória involuntária em Proust. Dancei as imagens dessa casa, dos tijolos, do cimento, da madeira, até chegar aos cupins, fungos, a água que penetra na madeira. Fiz essa viagem na memória, mas posteriormente construí um procedimento de observação real de monumentos (casa, prédio, árvore, muro, etc) e do que é este corpo-monumento a partir das linhas, dos vetores, do peso, pois tudo isso está no corpo observado. Deste ponto inicial nasceu a observação fantasiosa, do que vive dentro do monumento e do que ele traz além do estático que se vê. O que ele traz de vida e o que ele pode trazer de movimento.

*“Uma construção é a espécie: um monumento, o indivíduo. Tal como a música, lida tanto pela partitura como pelo conteúdo, monumentos compreendem um texto cujos vários significados existem apenas em nossa interpretação. [...] A memória torna-se concreta em pedras e cunhagem: algo que sirva como um lembrete de partida para pensamento ou ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição ‘Lembre-se e pense’” (MANGUEL, 2001, p. 273)*

O olhar sutil em Alphonsus, àquilo que não se vê, mas que é memória que se acessa, está intrinsecamente ligado às questões técnicas da mimesis corpórea, como o treino do olhar, o treino de uma atriz que precisa preparar

seu corpo para olhar, a recriação do que se vê (portanto, a criação de um entre) e, finalmente, a ampliação disto para a esfera de concepção de peças teatrais. Há, entretanto, outras camadas que compõem a observação. Uma delas é a quantidade de histórias que atravessam essa construção: as histórias das comunidades visitadas e de seu entorno, as histórias vividas pelas atrizes e pelos atores durante as pesquisas e as histórias das várias tentativas e erros em sala de trabalho até que se chegasse à melhor solução.

Outra camada, imprescindível, de acordo com Ileana Diéguez (2009), diz respeito à própria concepção cênica da desmontagem. Em que formato ela será apresentada? Diéguez defende uma desmontagem que possa desestruturar padrões representacionais estabelecidos. Na atualidade, romper padrões é o próprio padrão, por isso, espero que a desmontagem, por conter um caminho prolongado na história (vinte e cinco anos) possa permitir uma análise distanciada e até certo ponto crítica dos processos vividos e que isso transpareça na forma cênica escolhida.

### **Referências:**

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação** – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. Campinas: Unicamp, 2001.

DIÉGUEZ, Ileana (comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación.** Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

GIL, José. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia.** 2ª ed. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens.** Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão.** 42ª. ed. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4<sup>a</sup>. ed. Tradução José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014. Debates.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel; prefácio de Christine Greiner. 2a ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.