

REPERTÓRIO
LIVRE

ESTUDOS DE ATUAÇÃO: CONCEPÇÃO E COMPOSIÇÃO NA CENA "PROFESSORA"¹

*ACTING STUDIES: CONCEPTION AND
COMPOSITION IN THE SCENE 'TEACHER'*

*ESTUDIOS DE ACTUACIÓN: CONCEPCIÓN Y
COMPOSICIÓN EN LA ESCENA 'PROFESORA'*

ALICE STEFÂNIA CURI

1 Este documento foi produzido com apoio financeiro concedido pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), por meio do Programa Conexão Cultura DF, na modalidade "estímulo à formação e pesquisa artística e cultural", com a concessão de bolsa para cursar pós-doutorado junto à Unicamp em 2018/2019.

CURI, Alice Stefânia.
Estudos de atuação: concepção e composição na cena "professora".
Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **388-416**, 2018.1

RESUMO

O artigo discute a articulação e retroalimentação entre aspectos composicionais e concepcionais no processo de construção da cena solo “Professora”, presente no texto “Contra o Progresso” de autoria do catalão Esteve Soler, criada e atuada pela autora desse artigo. A noção de dramaturgia de ator, perspectiva de pesquisa em que o trabalho foi criado, pressupõe uma abordagem composicional tramada à consciência e atitudes críticas em relação à criação. Ao ocuparem um lugar de autonomia e coautoria, atadores exercitam, ao lado da materialização poética, um posicionamento político, ético e epistêmico. O texto aborda tais questões do ponto de vista teórico e expõe o modo como as mesmas nortearam a concepção e a composição da cena em questão. O artigo discute e fricciona, ainda, noções de sentido e presença e relata como a encenação abordada dialoga com tais noções no jogo da atuação com a materialidade cênica.

PALAVRAS-CHAVE:

Concepção. Composição.
Dramaturgia de Ator.
Sentidos. Presença.

ABSTRACT

The article discusses the articulation between compositional and conceptual aspects in the construction of the scene ‘Teacher’, present in the text ‘Contra o Progresso’ written by the Catalan artist Esteve Soler, created and acted by the author of this article. The notion of actor dramaturgy, the research perspective in which the work was created, presupposes a compositional approach articulated to a critical consciousness and attitudes toward creation. By occupying a place of autonomy and co-authorship, actors exercise their political, ethical and epistemic position. The text addresses these issues from a theoretical point of view and reveals how they guided the conception and composition of the scene. The article discusses and articulates notions of sense and presence and reports how the scene dialogues with such notions in the play of acting with the scenic materiality.

KEYWORDS:

*Conception. Composition.
Dramaturgy of Actor. Senses.
Presence.*

RESUMEN

El artículo discute la articulación y retroalimentación entre aspectos composicionales y concepcionales en la construcción de la escena “Profesora”, presente en el texto “Contra el Progreso” de autoría del catalán Esteve Soler, creada y actuada por la autora de este artículo. La noción de dramaturgia de actor, perspectiva de investigación en que el trabajo fue creado, presupone un abordaje compositivo tramado a la conciencia y actitudes críticas en relación a la creación. Al ocupar un lugar de autonomía y coautoria, los actores ejercitan su posicionamiento político, ético y epistémico. El texto aborda estas cuestiones desde el punto de vista teórico y expone el modo en que las mismas guiaron la concepción y la composición de la escena. El artículo discute y articula aún nociones de sentido y presencia y relata cómo la puesta en escena abordada dialoga con tales nociones en el juego de la actuación con la materialidad escénica.

PALABRAS-CLAVE:

*Concepción. Composición.
Dramaturgia de Actor.
Sentidos. Presencia.*

INTRODUÇÃO

Em 2015, o coletivo Teatro do Instante² em colaboração com o grupo português Teatro O Bando³ montou o premiado texto “Contra o Progresso” de Esteve Soler. Esta obra, traduzida para quase 20 idiomas e ganhadora do Prêmio Godot de melhor texto em 2013 na França, permanecia inédita em português até nossa montagem. O trabalho foi fruto de uma criação que partiu de proposições atoriais em fricção com o texto e com espaços cênicos não convencionais: realizamos a obra em duas casas diferentes, em um galpão e nas dependências de um teatro.⁴

A experiência discutida aqui é relativa às questões que alimentaram e mobilizaram a concepção de uma das cenas em que atuei no espetáculo. Trata-se da cena “Professora”,⁵ uma das sete cenas curtas e relativamente independentes que compõem o texto “Contra o Progresso”, supracitado. No texto de Soler, a cena apresenta uma professora contando a conhecida história de Chapeuzinho Vermelho para seus alunos, que fazem tímidas interrupções ao longo da narrativa. A fábula narrada vai ganhando nuances e desdobramentos cada vez mais violentos à revelia da própria professora que a narra. Conforme indicado nas rubricas, as crianças vão desaparecendo da sala de aula uma a uma, sendo tragadas pela própria história lida, para pavor da professora. Ainda de acordo com

2 Linha de Pesquisa e criação artística do Coletivo Poéticas do Corpo, coordenado por mim e pela professora Rita de Almeida Castro. <http://poeticascorpo.blogspot.com.br>

3 Com mais de 40 anos de existência, trata-se de um dos mais relevantes grupos portugueses da atualidade, dirigido pelo Professor aposentado da Escola de Cinema e Teatro de Lisboa João Brites. Nossa parceria iniciou em 2013 e de lá para cá temos feito trocas periodicamente.

4 Acerca dessa experiência escrevi, em parceria com Diego Borges e Rita de Almeida Castro, o artigo “En Contra – experimentos: fricções entre espacialidades e dramaturgias” na Revista Conceição. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647645>

5 FICHA TÉCNICA DA CENA PROFESSORA: Cena da peça “En Contra: experimento#” do Teatro do Instante; Texto: Esteve Soler; Atuação e caracterização: Alice Stefânia; Direção: Diego Borges; Direção de movimento: Giselle Rodrigues; Criação musical: Antenor Ferreira; Ambientação aromática: Rita de Almeida Castro; Cenografia e iluminação: Diego Borges e Alice Stefânia; Colaboração artística: Guilherme Noronha, Sara de Castro (Teatro O Bando - Portugal), Rui Silva e Pedro Dultra Benevides; Duração: 15 minutos.

as didascálias, a personagem termina a cena sozinha e em pânico com os uivos de um lobo que se aproxima.



**FIGURA 1 – PROFESSORA
PRESENTE O LOBO**
Foto: Jemima Bracho
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

O processo de criação dessa cena se pautou em proposições atoriais, sempre em diálogo com o diretor Diego Borges e com a diretora de movimento Giselle Rodrigues, além das contribuições de todo o grupo de atores e colaboradores. Neste artigo, discutirei imbricações entre aspectos conceituais e estéticos nos caminhos de criação e estruturação dessa cena. Estas dimensões são abordadas durante o processo de criação de modo não dicotômico, percebidas nas potencialidades de suas fricções, contaminações e retroalimentações, já que

compreendemos que, em última instância, toda concepção em arte convoca e integra uma composição e vice-versa.

O estudo se ancora na dimensão poética do trabalho do ator, compreendendo-a enquanto produção na perspectiva de Jorge Dubatti (2016, p. 33), para quem a *poiesis* no teatro seria “[...] o novo ente que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal”. Dialogando com o autor, que considera, ainda, a *poiesis* em sua dupla acepção que “[...] envolve tanto a *ação de criar* (a fabricação) quanto o *objeto criado* (o fabricado)” (DUBATTI, 2016, p. 34, grifos do autor), partimos da premissa de que a pesquisa atorial se funda na experiência corporificada nos tempos e espaços de criação e lapidação, e de compartilhamento de materiais expressivos. Discutir aspectos que mobilizam e norteiam produções vividas em uma dimensão de pesquisa (labor)atorial tornam-se aqui gatilhos para verticalizar reflexões acerca de noções como dramaturgias de ator, sentidos, presença, englobando discussões ligadas às dimensões concepcionais e composicionais de processos criativos.

Em entendimento afim ao de Dubatti, mas preferindo uma ideia de inventividade à de criatividade – de certo modo já cooptada pela lógica de consumo e produtividade do sistema capitalista – Virgínia Kastrup (2007, p. 226-227) aborda a noção de invenção, no campo da cognição, “[...] como inventiva e inventada, porque [...] ela é em parte devir e em parte produção”. Esta ideia ajuda a olhar o fazer do corpo cênico como uma negociação constante entre zonas de fluxo de livre experimentação, associação e reflexão, e um campo de construção, composição e consolidação, o qual envolve escolhas, aprofundamentos e combinações no campo da materialidade cênica. Kastrup (2007, p. 235-236) lembra que:

[...] o devir não é, por si só, produtivo. Ele apenas abre o processo de invenção que só se completa se o devir causa ressonância e envolve o trato com aquilo que nos forçou a abandonar o já conhecido. Nesse caso, é na prática com a matéria, na configuração de novos mundos, que produzimos, concretamente, novas formas de conhecer e pensar.

Embora a discussão da autora não se situe especificamente no campo das artes cênicas, é possível trabalhar sua reflexão articulada a importantes desafios do ofício do corpo cênico. Existe uma espécie de travessia importante, sempre pluridirecional, entre âmbitos laboratoriais de experimentação livre por um lado, e de seleção, leitura crítica e lapidação por outro. Ainda que pareça evidente que este trânsito ocorra, já que se trata de algo tão intrínseco ao trabalho de criação atorial, percebo como comuns a diversos atores algumas dificuldades ligadas a esta questão, tais como: desafio de, mesmo em fluxo, se auto-observar na geração livre de materiais para em seguida eleger algo para verticalização; falta de liberdade para romper com padrões ou ideias pré-estabelecidas quando em fluxo de criação; dificuldade em retomar materiais levantados em devir criativo, mantendo as latências, o estado e a intensidade alcançados durante a experimentação; dificuldade de explorar, esgarçar e desdobrar um determinado material eleito, a partir de parâmetros concretos de movimento (peso, velocidade, amplitude); dificuldade de articular materiais corporais não literais a possíveis camadas críticas e de sentidos; desafio de abrir espaço para devires intuitivos e imaginativos, a partir de conceitos levantados previamente; dificuldade em lidar com essa travessia em perspectiva funcional e ao mesmo tempo não dicotômica ou hierárquica etc..

Com a crescente demanda de atores por verticalização nos estudos de atuação, em especial em nível de pós-graduação, parece útil compartilhar inquietações e pesquisas nesse sentido. Conhecer diferentes lógicas e motivações que impulsionam processos nos quais atores se colocam crítica e poeticamente significa oportunidade de visibilidade, troca e legitimação desses saberes e fazeres. Compartilhar os saberes da prática também colabora para o dimensionamento da complexidade das ações do corpo cênico – em suas dimensões críticas, cinéticas, sensíveis e psicofísicas – tanto em cena, quanto fora dela.

FLUXOS INVENTIVOS ENTRE CONCEPÇÕES, EXPERIMENTAÇÕES E COMPOSIÇÕES

Dubatti (2016, p. 61) no contexto de uma Filosofia do Teatro se refere a “[...] três ângulos de análise da poética: trabalho, estrutura e concepção”. Sobre a concepção, terceiro eixo deste tripé, o autor afirma que “considerada em sua territorialidade e a partir de sua condição de trabalho humano, toda poética teatral sustenta-se em uma concepção de teatro”. (2016, p. 62) O modo como o autor desenvolve sua reflexão acerca deste ângulo de análise aponta para além da dimensão estética, para o caráter ético e político da concepção ou cosmovisão. (p. 95) Ele diz:

Chamo de concepção de teatro a forma como, prática (implícita) ou teoricamente (explícita), o teatro concebe a si mesmo e concebe suas relações com o conjunto do que há no mundo: o ser humano, a sociedade, o sagrado, a linguagem, a política, a ciência, a educação, o sexo, a economia etc. (DUBATTI, 2016, p. 62)

Ao ocupar e exercitar um lugar de autonomia e autoria, o ator se coloca ainda mais próximo de um lugar concepcional, logo político e epistêmico. Dubatti (2016, p. 180) convoca a figura de um ator filósofo, que ele define como “um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e saberes”. Discutindo as singularidades dessa figura ele remonta à noção de “dramaturgia de ator”, à qual refere-se como “[...] uma escritura com o corpo, no espaço e no tempo do acontecimento” (DUBATTI, 2016, p. 177), e sobre a qual compreende que “[...] essa escritura implica também uma leitura: a do próprio ator sobre os materiais dramáticos que ele produz. Um pensamento sobre a própria escritura. O ator escreve e lê sua própria escritura”. (2016, p. 177) Ele continua:

[...] um ator que se observa e produz pensamento sobre a riqueza e vastidão daquilo que produz como acontecimento torna-se necessariamente um ator filósofo. [...] O ator transforma-se, assim, no produtor de um pensamento único sobre a singularidade do

atuar e sua relação com o mundo. [...] a atuação deve ser acompanhada de análise, da consciência de seus componentes e de seu exercício mediante a tomada de posição crítica sobre seu poder político. (DUBATTI, 2016, p. 180)

A noção de concepção se relaciona, então, com uma visão de mundo, com um posicionamento crítico. Articulada à noção de dramaturgia de ator cumpre perguntar, como qualquer texto, ou mesmo nenhum texto, pode ser pretexto para uma proposição crítica, para exercitar-se um olhar sobre o mundo.

Já a ideia de composição, em definições disponíveis em diversos dicionários, aponta para organização, relação entre partes de um todo, estruturação e justaposição entre elementos que se integram ou misturam. Para ajudar a pensar esse conceito no campo das artes cênicas, parece pertinente articula-lo à noção de estrutura, outro ângulo de análise da poética, segundo Dubatti, ao lado da concepção e do trabalho. O autor entende que a “estrutura estuda o ente poético como produto” e convoca ainda a definição de Jose Luis Alonso de Santos (2007 apud DUBATTI, 2016, p. 61) para quem estrutura seria “o complexo orgânico dos elementos de que uma entidade é formada, sua disposição e suas relações”. Dubatti (2016, p. 61) segue articulando as noções de estrutura e organicidade, remetendo a características que também apontam para o conceito de composição:

A ideia de organicidade implica ao mesmo tempo a de uma nova unidade material-formal ontologicamente específica e a de uma organização interna singular dos componentes, hierárquica, por seleção e combinação, por meio de procedimentos relevantes, mas em grau diverso. A estrutura é o resultado da nova forma que opera sobre as matérias informadas.

Outra noção trabalhada pelo autor que nos parece interessante para pensar a noção de composição no trabalho atorial é a própria ideia de poética que ele diferencia da Poética com maiúsculo – que seria o estudo do acontecimento teatral. (2016, p. 34) Para ele, a poética seria “[...] o conjunto de componentes constitutivos do ente poético [...] integrados no acontecimento em uma unidade

material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por seleção e combinação, por meio de procedimentos”. (DUBATTI, 2016, p. 35)

Como Dubatti, dentre outros autores, me interesso pela noção de dramaturgia de ator, que também percebo ter o potencial de articular tanto aspectos concepcionais, quanto questões ligadas à dimensão composicional do trabalho do ator. Em artigo publicado em 2013, tentei abarcar algumas perspectivas a partir dessa expressão, considerando, ao lado dos âmbitos concepcionais e composicionais, seus modos de operação e suas pedagogias:

(1) uma dramaturgia de ator é necessariamente relacional e conectiva, na medida em que o atuante é o principal responsável, no jogo cênico, pelas articulações e fricções entre as diferentes dramaturgias da cena; (2) a dramaturgia de ator engloba diferentes camadas e se abre a diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos; (3) no sentido dessa autonomia e responsabilização, é preciso lembrar que todas as escolhas estéticas e pedagógicas são necessariamente políticas, na medida em que refletem modos de perceber o mundo em suas perspectivas epistêmicas e históricas; (4) ao compreender as especificidades desse campo, cumpre problematizar, pensar e sistematizar pedagogias que viabilizem essa autonomia. (CURI, 2013, p. 926)

No contexto da noção de dramaturgia atorial, considero que as ações do corpo cênico, tanto em interação com um texto dramático e/ou com os demais elementos constitutivos da cena, têm potencialidade para desdobrar e promover fricções entre camadas de sentido. Stéphane Huchet (1998, p. 12) em prefácio ao livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998), percebe a construção de uma filosofia do sentido, na qual o filósofo “[...] propõe o entrelaçamento de três paradigmas: os do semiótico (sentido-*sema*), do estético (sentido-*aisthesis*) e do patético (sentido-*pathos*)”. Nas fricções entre essas camadas de sentido, produzidas em obra e reverberadas em fruição, estaria talvez uma estratégia de mobilização diferenciada, talvez mais encarnada ou corporificada, do ponto de

vista da recepção. A discussão de Didi-Huberman se volta mais às artes visuais, mas me parece bastante pertinente esgarçar sua perspectiva, transpondo-a para o campo das artes da cena.

Jorge Dubatti (2016, p. 28) faz uma reflexão aproximada no contexto específico do teatro, defendendo que este “[...] não comunica no sentido estrito se considerarmos que a comunicação é ‘transferência de informação’ ou ‘construção de significados/sentidos compartilhados’; mais do que isso, o teatro estimula, incita, provoca”. Radicalizando esta perspectiva, o dramaturgo e diretor argentino Rafael Spregelburd, em entrevista ao mesmo Dubatti (2016, p. 115), diz que seu teatro aciona “a busca desesperada pela intuição do Sentido – entendido como o oposto do Significado –, aquele vazio imantado, espesso e desconhecido onde caem nossa mente e nossa razão, atraídas pela própria natureza selvagem das contradições intelectuais”.

Buscarei abordar a cena “Professora” e as discussões que seguem considerando o trânsito e retroalimentação das perspectivas concepcionais e composicionais, e ainda uma natureza ambivalente da noção de sentido, ligado tanto a dimensões conceituais, narrativas, informacionais, formuláveis, por um lado, quanto a aspectos sensíveis, afetivos, instáveis, indizíveis, por outro.

Quando iniciamos o processo de construção do espetáculo, me dispus a atuar a cena em questão e propus à direção fazê-la como um solo, o que pressupunha assumir as falas dos estudantes, visando experimentar cenicamente essa alternância de personagens. Por ser um tema que há muito me inquieta, passei também a desejar atrelar à concepção uma crítica à instituição escola em seu formato mais convencional, que, enquanto mãe e também professora, percebo operar inúmeras vezes mais como lugar de silenciamento e apagamento do que de autoconhecimento e de afirmação de singularidades. Concordo com a visão de Amílcar Borges de Barros (2011, p. 80, tradução nossa), que diz que “a⁶ educação e a aprendizagem são um adestramento [...] onde os ciclos, os biorritmos, os sentidos e a percepção são anulados pelos critérios, hábitos, condutas e valores que perpetuam a eficiência interpretativa, produtiva, cultural e reducionista [...]”.

6 La educación y el aprendizaje son un adiestramiento [...] donde los ciclos, los biorritmos, los sentidos y la percepción son anulados por los criterios, hábitos, conductas y valores que perpetúan la eficiencia interpretativa, productiva, cultural y reduccionista [...].

Assim, em conjunto com a direção, identificamos nessa proposta concepcional a oportunidade de abordar parte das contradições e paradoxos que permeiam tanto o ambiente escolar quanto a profissão de professor. Cientes de que esse é apenas o reflexo parcial de uma realidade diversa e complexa que envolve inúmeros aspectos curriculares, sociais, econômicos etc., assumimos o partido de que a professora não seria interpretada apenas como mais uma vítima do lobo – como pareciam sugerir rubricas de Esteve Soler (2013, p. 56, tradução nossa), como esta: “Professora começa a gritar enquanto os lobos a devoram na escuridão”. Optamos por torná-la, em nossa versão, dialeticamente devorada e devoradora, aterrorizada e aterrorizante, vítima e algoz, refletindo um contexto muitas vezes massacrante que caracteriza boa parte do sistema de ensino em vigor, especialmente na educação básica brasileira, em que o professorado, oprimido por diversos fatores, por vezes reproduz acriticamente essa opressão junto aos estudantes.

Além do desejo de problematizar o universo escolar, as experimentações se pautaram também pela pesquisa da corporeidade na fricção com materiais eleitos por mim ou propostos pela direção. Em um dos primeiros laboratórios, por exemplo, trabalhei fazendo uma espécie de teatro de animação de pequenas balas – do tipo jujuba, em formato de ursinhos – representando os alunos, os quais eu ia comendo a cada vez que, como Professora, eu era interrompida por um deles. Ao comê-los, calava-os e podia seguir com a narrativa.

Essa experimentação foi proposta, do ponto de vista da concepção – enquanto reflexo de uma visão crítica do mundo – como uma alusão ao silenciamento do alunado tantas vezes imposto no contexto escolar, que, por sua vez, reflete uma imposição curricular conteudística, a ausência de condições favoráveis de trabalho, a dificuldade de lidar com a diferença e a alteridade em sala, dentre demais circunstâncias complexas que afetam o trabalho de inúmeros professores. O uso de jujubas remetia também a um ambiente de escola infantil, condizente com a situação proposta dramaturgicamente, na qual uma professora narra uma fábula a crianças.

O trabalho de seguir falando o texto enquanto comia as jujubas gerou um trejeito de boca, uma fisionomia e uma vocalidade que foram adotados para o trabalho, embora as jujubas em si tenham sido dispensadas e outros signos para o

apagamento dos estudantes tenham sido eleitos posteriormente. É instigante observar esses fluxos em processo criativo, neste caso de como uma proposição que surgiu com intencionalidade de ordem mais concepcional se desdobrou em fator composicional, ao gerar uma máscara para a personagem.



**FIGURA 2 – PROFESSORA
AMEAÇA ALUNO**
Foto: Larissa Souza
(Casa Niemeyer,
Brasília, 2017).

Outro aspecto de corporeidade explorado no processo de criação foi em relação ao andar, a partir da provocação do diretor de criarmos movimentações com o uso de botas brancas de PVC, que eram parte do figurino e calçadas por todo o elenco, em todas as cenas. Ao experimentar diferentes modos de acoplá-las a meu corpo, cheguei a um modo de caminhar que assumi para a personagem. Depois da apropriação desta qualidade de andar, as botas voltaram a ser usadas de modo usual, calçadas nos pés. Assim, mais uma composição corporal foi surgindo diretamente ligada a experimentações em fluxo do corpo com a

materialidade pensada e proposta para a cena. O delinear dessa composição – que se desdobra em gestos, ações, fisionomia, estados, temporalidade, textura de movimento – e a fricção de todos esses aspectos com o texto dramático e demais elementos de cena foi nutrindo uma espécie de inventário, um acervo de materiais posteriormente organizados, tensionados e acionados em cena, em uma operação de dramaturgia de atriz.

Ainda a partir da investigação com as botas, fomos percebendo possibilidades sonoras no atrito destas com o chão. O ruído produzido aí remetia ao rangido de coisas velhas e portas ressequidas, criando uma ambiência de local ermo, abandonado, o que imprimia um clima de suspense que favorecia a atmosfera sombria que se desejava para a cena. Essa exploração inicial com as botas abriu caminho para uma pesquisa mais minuciosa de sonoridades produzidas a partir de ações físicas em contato com outros materiais: uma mesa de madeira, uma cadeira de balanço, folhas secas, papéis, uma luminária. As proposições desdobradas a partir desses ruídos responderam à natureza ambivalente da noção de sentido: enquanto ruído, ritmos, timbres, as sonoridades produzem uma camada de sentido sensorial e afetiva, ao mesmo tempo em que, por vezes, os ruídos assumem uma camada narrativa, se associando mais claramente a ações, significados, como por exemplo no rasgar ou amassar de uma foto de criança e no torcer de uma haste de luminária como quem torce um pescoço, evocando gestos de violência, ou no pisar de folhas ressequidas remetendo a uma casa abandonada. Claro que o trânsito entre essas camadas é fluido, revelando um jogo de sentidos que se friccionam todo o tempo.

Em relação às diferentes camadas que o processo criativo vai deixando no caminho, lembro Kastrup (2007, p. 27), que ao retomar a etimologia da palavra latina *inveniere*, ligada a “[...] encontrar relíquias ou restos arqueológicos”, complementa que:

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos [...]. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original [...]. O resultado é necessariamente imprevisível.

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a 'invenção' e 'inventário'. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante.

Na observação do inventário da cena em questão, fica revelado como laboratórios de criação foram deixando seus rastros mais ou menos visíveis ou se desdobrando em outras perspectivas que não tinham sido pensadas a priori. Experimentações que não se mantiveram como foram propostas originalmente, mas que geraram uma fisionomia, uma corporeidade, uma ambiência sonora, uma caracterização etc. Além disso, os rastros do processo acabam por legar outras camadas de sentido, ainda que menos evidentes, mas que nem por isso deixam de produzir latências na composição final: a boca tensionada de quem devorou seus alunos guarda escondida a memória dessa violência; os passos hesitantes de quem andou com uma bota desacoplada relembra em segredo a instabilidade das primeiras caminhadas. Cada fluxo de experimentação, com suas corporeidades conquistadas, estados mobilizados, sentidos evocados, vão criando como que uma constelação de associações e imagens mais ou menos enfatizadas na composição. Vai-se compondo um *continuum* entre ausências e presenças que dialoga com esses restos e com essas camadas de sentido.

A descrição de Chapeuzinho presente no texto de Soler (2013, p. 53, tradução nossa) traz as seguintes características: “Era uma vez uma pequena menina, loira, com olhos azuis, que morava sozinha com sua mãe num vilarejo no bosque”. A menção ao tipo físico, além do já assumido uso de botas brancas de PVC por todo o elenco, e ainda o fato da cena trazer uma professora rodeada de crianças, me inspirou a assumir a imagem de Xuxa e suas paquitas como referência para caracterização da personagem. A famosa apresentadora brasileira de programas infantis marcou época por sua presença massiva na mídia e por uma relação ambígua com as crianças: carismática, sexualizada, bastante direta e por vezes até rude com o público mirim.



**FIGURA 3 – PROFESSORA
E ALUNA**

Foto: Humberto Araújo
(Cena Contemporânea,
Brasília, 2015).

Consideramos que essa citação à Xuxa e seu séquito de paquitas – projetos de xuxinhas idênticas – poderia mobilizar ambiguidades de sentido que interessavam à nossa concepção, e que remetem tanto à fábula de Chapeuzinho quanto à própria escola, lugares entre docilidade e violência; ingenuidade e perversidade; domesticação e selvageria, agregando à cena outras camadas críticas, ainda que menos óbvias. Em resposta à dificuldade de acolhimento e trato com o universo heterogêneo que habita o ambiente escolar, muitas vezes o que se vê são operações de normatização e padronização – também bastante conhecidas nos processos midiáticos e publicitários – que vão desde o uso de uniforme até a sugestão de medicalização. Sobre processos de homogeneização de corpos que pautam desde projetos escolares até programas de TV, volto a Borges de Barros (2011, p. 80, tradução nossa), que explicita motivações biopolíticas nessa dinâmica:

O corpo, uma vez coisificado e estratificado, é apto para estabelecer sua aderência material e imaterial no sistema produtivo, ou seja, a inserção da corporeidade e da corporalidade como linguagem e capital de (re)produção e consumo.⁷

7 El cuerpo, una vez coisificado y estratificado, es apto para establecer su adherencia material e imaterial em el sistema productivo, es decir, la inserción de la corporeidad y de la corporalidad como lenguaje y capital de [re] producción y consumo.

Do ponto de vista da atuação, trabalhei com a ideia de alternância e sobreposição de diferentes figuras e estados identificados no texto tanto na forma dialógica – primeira pessoa e discurso direto nos diálogos entre a professora e seus estudantes –, quanto por meio de referência narrativa – terceira pessoa fazendo referência aos personagens da fábula de Chapeuzinho. Assim, por vezes acumulo e fricciono, outras vezes alterno características dos estudantes, do lobo, da Chapeuzinho, do lenhador e da vó, mantendo a figura da Professora como linha condutora durante quase toda cena. Enquanto a Professora assume um ar sutilmente caricatural, marcado por trejeitos de corpo, boca e voz, os alunos apresentam registro bastante natural, em tom um pouco mais grave, o que imprime algum pesar, vulnerabilidade e transparência em suas inflexões. Há ainda quebras na narração, quando assumo minha própria voz em tom de comentário, buscando maior neutralidade. Dialogando com esta abordagem múltipla, caleidoscópica e não realista das figuras atuadas, remeto novamente à noção de *poiesis* para caracterizar a produção atorial, segundo a perspectiva de Dubatti (2016, p. 35, grifo do autor):

a *poiesis* determina sua diferença ontológica em relação aos outros entes da vida cotidiana a partir de características específicas, como: realidade metafórica e *oximórica*, autonomia, negação radical do ente 'real', violência contra a natureza e *artificiosidade*, desterritorialização, des-subjetivação e ressubjetivação, suspensão do critério de verdade, semiose ilimitada, despragmatização e re-pragmatização, instalação de seu campo axiológico e soberania.

Ao atuar a Professora e seus “duplos” – crianças, Chapeuzinho, lobo, avó, Xuxa, a própria atriz –, dá-se um trabalho de atuação que joga diretamente com algumas das características mencionadas por Dubatti, como o trânsito de “des-subjetivação e ressubjetivação” neste fluxo de devir-personagens. Oxímoros como o de uma professora (Xuxa/lobo/criança) docemente feroz, ou violentamente domesticada, e metáforas como o rasgar ou apagar fotos de crianças – com recurso da lanterna que se desliga fazendo sumir um a um os estudantes que não se calam – são estratégias também acionadas. Assume-se a “suspensão do critério de verdade” tanto na opção pelo trânsito entre figuras por parte da mesma atriz, quanto por situações de absurdidade propostas pelo texto e desdobradas na

cena – como o fato da criança que está na sala de aula ir parar dentro da história narrada sendo devorada pelo lobo da fábula. Nesta lógica de “negação do real”, se assentam também escolhas de composição que dialogam com diferentes registros de “artificiosidade”, como modos não cotidianos de falar e se deslocar, construídos no trabalho com as jujubas e as botas. Esse tipo de construção não literal ou não ilustrativa potencializa fluxos de semiose, em que tanto os sentidos semânticos, como os sentidos sensoriais atritam-se e desdobram-se em camadas e versões.

A cena é intimista e a proximidade do público é essencial ao trabalho. O espaço cênico – que se mantém em uma penumbra – é constituído por dois ou mais espelhos (ou janelas de vidro, quando fazemos em casas), uma luminária sobre uma mesa de madeira, fotos antigas de crianças penduradas no teto, uma cadeira de balanço sobre uma cama de folhas secas. A iluminação inicial é esverdeada, de baixa intensidade e há no ambiente uma música que remete à atmosfera de um bosque e vai crescendo em clima de suspense.



**FIGURA 4 – PROFESSORA
ENTRE ALUNOS**
Foto: Larissa Souza
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

Quando o público entra nesse ambiente, a atriz ainda não está em cena. Assim, os espectadores se deparam com as imagens penduradas de rostos de crianças, tanto as fotos reais, como seus reflexos em janelas e/ou espelhos. A maioria delas são fotografias de infância dos próprios atores da peça e conhecidos. São imagens que remetem, segundo relatos de alguns espectadores, àquelas tiradas em ambientes escolares, a rostos de desaparecidos impressos nas contas de luz, ao mesmo tempo que sugerem lápides. Serão memórias do que foram um dia ou do que poderiam ter sido? Estarão vivas ou mortas as crianças que ocupam aquela sala de aula? Mortos-vivos, mortos em vida, petrificados de medo, neutralizados e usurpados em suas infâncias? Tais associações, dentre inúmeras outras possíveis, podem ser pensadas na perspectiva de uma espécie de dimensão aurática da materialidade cênica. Em relação a isso, Georges Didi-Huberman (1998, p. 149) compreende que:

Aurático [...] seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente [...] ou seja, todos os tempos nela são traçados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados

Essa perspectiva se articula à dilatação da noção de sentido, e à abordagem de Dubatti para quem o teatro se caracterizaria como uma experiência “vital, efêmera, aurática”, e neste sentido dialogaria com a infância: sendo *in-fans* justamente aquele que não fala. Ele acrescenta: “[...] enquanto continuamos infantes, nossa experiência, nossos vínculos e extensões com a ordem do ser excedem a ordem da linguagem”. (DUBATTI, 2016, p. 32) Assim, mais que a semiótica, enquanto o estudo de signos teatrais – passíveis de decodificação inequívoca –, seria uma ontologia teatral que abarcaria a complexidade ontológica do acontecimento teatral, em sua potencialidade de produção de entes (2016, p. 29), em seu fator aurático de provocar a emersão singularizada de imagens, figuras, memórias, latências, afetos.

Retomando a descrição da cena, assim que a personagem se torna visível, revelando-se ao mesmo tempo amedrontada e assustadora, a música cessa e a parca iluminação do espaço sai em *fade out* para ser substituída pela luz da luminária, manipulada pela atriz. A cena se desenrola principalmente a partir do jogo entre as ações corporais e a materialidade cênica. Uma das propostas mais marcantes da cena é o jogo estabelecido com a luminária e a produção dos efeitos de esconder, mostrar e recortar imagens. Com direcionamentos e dimerização cria-se, no transcurso da cena, closes, penumbras, sombras e reflexos nos espelhos ou janelas.



**FIGURA 5 – PROFESSORA
E REFLEXOS**
Foto: Larissa Souza
(Caixa Cultural,
Brasília, 2016).

Com os *blackouts*, por exemplo, cria-se efeitos suspensivos da visão do espectador, mantendo-se, por vezes, apenas sonoridades no escuro ou nem isso. Ainda com a suspensão da luz, são criados jogos nos quais a personagem some em um canto e aparece em outro local da sala, ou aparece com um estado totalmente diferente do que estava antes da luz apagar. Foi construída, em conjunto com a diretora de movimento, uma omissão das ações mais violentas, ou seja, na iminência de alguns gestos mais explicitamente agressivos por parte da professora em relação aos alunos (fotografias) a luz é apagada imediatamente antes da consumação dos mesmos, criando tensões e remetendo a abusos velados frequentes no cotidiano infantil. Propõe-se o nas palavras de Didi-Huberman (1998, p. 148) poderíamos chamar de “uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora da nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência”. Com essa dinâmica, efeitos de presença são potencializados por efeitos de ausência produzidos no jogo entre claro e escuro, visível e invisível. E ainda, nessas ausências, hiatos, suspensões e perdas, espera-se criar espaços de recepção ativa, plural e potencializada.

Através desse jogo com a luz, de cheiros e de outros recursos como os sons produzidos pelas ações – ranger de madeira, ruído da luminária, passos sobre folhas secas, papel rasgado, botas de borracha arrastando etc. –, aposta-se em uma trama múltipla de presenças e ausências, e de sentidos não apenas semânticos, mas também sensoriais, visando uma composição polissêmica e polifônica, potencializadora de uma recepção intensificada. A tentativa é a de se aproximar o quanto possível da instauração daquilo que Dubatti (2016, p. 161) chama “excepcionalidade do acontecimento”.

Para o autor, que dialoga com a acepção deleuziana, o acontecimento seria algo que “[...] acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer, vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos.” (DUBATTI, 2016, p. 27) Ainda para o autor, uma excepcionalidade do acontecimento teatral se ligaria às ideias de “originalidade” – enquanto aquilo que é próprio do teatro, sua singularidade; de “maravilha” – enquanto algo que se destaca do comum oferecendo uma experiência portentosa; e seu caráter de “exceção”, de não regularidade ou frequência. (DUBATTI, 2016, p. 161-163) Não tenho a pretensão de dizer que a cena aqui discutida tenha alcançado tal grau

de excepcionalidade, apenas indico que algumas dessas questões atravessaram nossos fazeres e pensares cênicos. Compartilho recortes de observação da crítica especializada para balizar essa avaliação. Nas palavras do crítico Valmir Santos (2015) do site Teatro Jornal:

Procedimentos de produção e de criação geram uma intervenção polinizadora sobre e a partir do texto *Contra o progresso* (2008), objeto da empreitada dos atores-pesquisadores ligados ao grupo de investigação cênica institucional da Universidade de Brasília, o Poéticas do Corpo. Os caminhos da equipe atritam, à altura, os conteúdos e formulações da escrita árida e penetrante de Soler. [...] *En contra #experimento1* preenche expectativas de um projeto consciente do modo de lidar com os estranhamentos do texto e aqueles a que o próprio coletivo permite se lançar em cena sem enxergar fronteiras na arte. [...] Nessa teia [...] os criadores valorizam os discursos e disposições dos personagens. Investem no peso das palavras corrosivas de Soler. Bem como a elas aderem imagens derivadas com síntese pelo desempenho dos atores e pelo pensamento dos espaços cênicos itinerantes pela casa térrea de vasto quintal. Espaços em que os desenhos de cenografia, sonoridade e luz são vitais, como na cabana sensorial em torno de *Chapeuzinho Vermelho*, em inspirado solo de Alice Stefânia [...]. O experimento alcança momentos de intensa teatralidade nas diferentes escalas: closes, perspectivas e panorâmicas.



**FIGURA 6 – PROFESSORA
OLHA A MATA**
Foto: Humberto
Araújo (Festival Cena
Contemporânea,
Brasília, 2015).

Como já apontado anteriormente, Dubatti problematiza a eficácia de categorias tributárias à semiótica como principal ou exclusivo instrumento teórico para discutir teatro, preferindo agregar noções como acontecimento e presença, perspectivas mais inscritas em uma epistemologia fenomenológica.

Por mais que os estudos teatrais, pela via semiótica, tenham valorizado acima de tudo o ausente gerado por meio de signos, a filosofia do teatro sustenta que tão mais potente que a ausência é a presença humana no convívio. [...] A ausência é infinita, mas no teatro a presença não é menos ilimitada: denominamos ‘presença’ tudo aquilo que comparece à zona de acontecimentos como materialidade e como fundamento dessa materialidade. Na presença teatral, graças aos corpos, ao espaço e ao tempo, ingressam o ente metafísico por excelência, a vida, a existência e o real, como presença, que é condição de possibilidade de materialidade do convívio. (DUBATTI, 2016, p. 157)

A ênfase nos efeitos de presença gerados no jogo com a materialidade cênica também reforça a crítica que desejo metaforizar em relação a políticas de domesticação no ambiente escolar, que na realidade refletem uma crise humana e generalizada de presença. Nosso tempo experimenta profunda alienação dos sentidos do corpo. Vivemos em um tempo de atropelo de ritmos vitais, que ocorre desde a primeira infância. Na maior parte das escolas, o espaço lúdico, sensível e criativo é negado ou minimizado para dar lugar ao despejo de conteúdos por vezes sem qualquer significado ou repercussão afetiva para a criança e para o adolescente. Borges de Barros (2011, p. 80 - 81, tradução nossa) alerta que “[...] abstrair-se da corporalidade nos procedimentos de ensino-aprendizagem é reduzir, encapsular e abstrair o perceptivo, o sinestésico, o experiencial e sua intensidade estética da dimensão epistêmica.”⁸ Neste sentido, abraçar dispositivos de teatralidade e performatividade, jogar com a produção de sentidos a contrapelo, propor um fluxo entre presenças e ausências, assumindo a cena como lugar por excelência desse embate do sensório e do crítico, caracteriza não apenas uma escolha estética, mas também uma perspectiva ética e política. Nesta linha de reflexão, Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 146) enfatiza aspectos micropolíticos na discussão acerca da dimensão estética da presença:

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas.

Muitos pensadores denunciam esses diversificados e, muitas vezes, sutis mecanismos de expropriação de nossa libido, de nossa energia vital. Somos cotidianamente sujeitados a inúmeros dispositivos de extorsão de qualidades muito potentes de nossa corporeidade, colocadas em prol de uma engrenagem pautada na neutralização dos afetos e vetorização destes para fins de consumo e produtividade, na manutenção da lógica operativa do capital. Processos a que somos expostos desde a docilização escolar, até a expropriação perversa de

8 [...] abstraerse de la corporalidad em los procedimientos de enseñanza-aprendizaje es reducir, encapsular, y abstraer lo perceptivo, lo sinestésico, lo experiencial y su intensidad estética de la dimensión epistémica.

nossos desejos, os quais são empurrados tanto a um padrão quantitativo de desempenho, quanto a um consumo compulsivo e acrítico não só de produtos, mas também de comportamentos e identidades. Quantas meninas desejaram ser Xuxa nos anos 1980? Quantos meninos tiveram seu imaginário erótico colonizado por figuras assim?

A arte tem o potencial ou mesmo o mister de nos fazer confrontar essa realidade, seja na vivência desde dentro da linguagem em si – o que infelizmente se vê cada vez menos oportunizado, graças ao banimento gradativo da pedagogia do sensível na formação do sujeito –, seja em processos de expectativa que favoreçam essa experiência. Como diz Dubatti (2016, p. 40), “necessitamos da metáfora poética, ficcional ou não, para, por contraste e diferença, enxergar a realidade de outra maneira e intuir ou recordar o real”.



PERSEGUINDO POTENCIALIDADES NAS FRICÇÕES ENTRE SENTIDOS E PRESENÇA

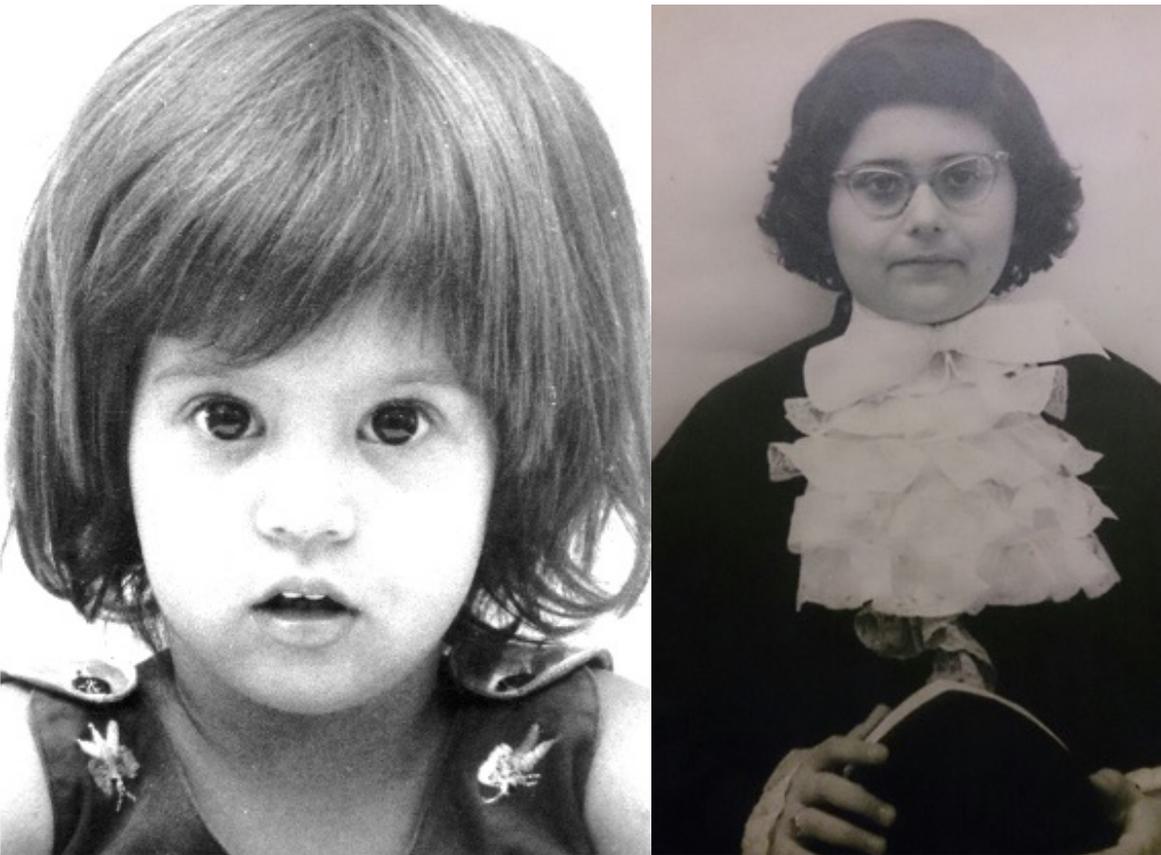
Reforço, então, que percebo que um dos aspectos fulcrais e potentes da arte reside no poder de mobilização no corpo daquilo que nele é cotidianamente negado ou desprivilegiado. Esta perspectiva convida novamente à discussão a noção de sentido, que, como já foi mencionado, é por vezes associada, por vezes contraposta à ideia de significado enquanto conteúdo informacional a ser comunicado em uma obra de arte.

À dimensão estética parece ser menos potente cumprir uma função de transmissão de mensagens de modo inequívoco do que acionar sensações, confrontar imagens e ideias, palavras e forças, provocar tensões, questões, aberturas através do jogo da corporeidade com toda a materialidade cênica visando provocar a emergência de uma constelação de sentidos na cena e suas reverberações subjetivas, singulares. Remetendo novamente à perspectiva de Didi-Huberman,

mostra-se potente promover fricções entre sentidos semânticos e sensoriais, buscando, ainda, a emergência de uma dimensão patética do sentido, à qual ele relaciona ainda a noção de sintoma. No prefácio a esta obra, Stéphane Huchet (1998, p. 17) argumenta que, para esse autor:

O mais importante é o sintoma, [...], acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem [...] sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros.

Algumas passagens e elementos da cena discutida demonstraram potencial de acionamento dessa dimensão patética do sentido, ainda que a efetivação desses processos seja de ordem absolutamente pessoal, íntima, singular, variando de modo importante entre diferentes fruidores. As fotos penduradas – em sua alusão a fotos escolares, desaparecidos ou lápides –, sendo fotos de crianças, atravessam alguns espectadores em lugares muito sensíveis da memória. Suas expressões ambíguas – a maioria nem está rindo, nem está séria, algumas evocando certo estupor – fomentam uma pluralidade de impressões. Também o jogo fantasmagórico de aparição e desaparecimento da personagem e do ambiente por meio da luz, nutre em muitos espectadores um sentimento de perda que pode se desdobrar em vulnerabilidade e maior porosidade na recepção.



FIGURAS 7 E 8 – FOTOS DE CRIANÇAS NA ESCOLA
FONTE: exemplo de fotos usadas no cenário: arquivo pessoal. Da esquerda para a direita a atriz/autora e sua mãe quando crianças.

É importante que o artista se interrogue sobre como qualidades de atravessamento, de experiência corpórea e de presença, tão buscadas no ambiente laboratorial, podem igualmente ser acionadas no público. Se a humanidade carece de vivências que fomentem e autorizem a emergência de afetos, percepções, sensações, encontros, sensibilidades, experiências, porosidade, a arte deve estar atenta a propiciar esses espaços. Indissociável do mister estético, trata-se de cumprir sua função ética de resistência micropolítica a modos automatizados de experimentar e ler o mundo. Visão que se coaduna ao pensamento de Gumbrecht (2010, p. 136-137), que identifica a força nas fricções entre efeitos de presença e efeitos de sentido no processo de recepção:

[...] o 'sistema arte' é o único sistema social no qual a percepção (no sentido fenomenológico de uma relação humana com o mundo, mediada pelos sentidos) é não só uma condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também, juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica. [...] A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma

relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego.

De modo afinado ao de Gumbrecht, que percebe a potencialidade na articulação entre efeitos de presença e sentido, Dubatti, ao propor sua filosofia do teatro, convoca as noções de acontecimento e experiência dos corpos (atores e públicos) no contexto de encontros (convívio). Sua definição pragmática de teatro afirma que “[...] o teatro consiste na fundação de uma zona de experiência e subjetividade a partir da inter-relação dos subacontecimentos convívio-*poiesis*-expectação”. (DUBATTI, 2016, p. 82) Para ele, a discussão acerca da presença integra as perspectivas de acontecimento (fenomenológica) e de provocação e desdobramento de sentidos (como semiose ilimitada) para além de uma relação unívoca entre signo e significado, assumindo ainda uma dimensão micropolítica:

A presença é manifestação fenomenológica e constitui, ao mesmo tempo, signos de presença. Voltar a pensar a presença e conceder-lhe centralidade no acontecimento teatral significa restituir ao teatro seu poder humano e político, sua periculosidade de incidência social e mudança, o convívio, a reunião da cultura vivente como acontecimento político em si mesmo. (DUBATTI, 2016, p. 158-159)

O caminho que trilhamos na composição dessa cena fluiu por perspectivas que dialogam com as questões aqui discutidas. Buscamos construir, em interação com o texto de Soler, um universo em que o público tivesse sua própria experiência de presença intensificada, em que fosse mobilizado também por sensações. Assim, buscamos o aguçamento dos sentidos do espectador, como audição, olfato, visão, por meio de uma sinfonia de ruídos, aromas que remetem tanto à escola quanto à floresta, e um trabalho de iluminação minimalista que explora closes, detalhes, sombras, supressões e efeitos de distorção. Além desta perspectiva, foram tecidas críticas em relação à escola por meio de ambiguidades e paradoxos

nas fricções cênicas e atoriais entre presença e sentidos. O sumiço dos alunos metaforiza seu apagamento subjetivo no processo de adestramento a que ainda são submetidos em muitas escolas. Tanto o lobo quanto a Chapeuzinho estão complexa e paradoxalmente dentro da própria singularidade dessa Professora que oscila ímpetos de selvageria e docilidade, sendo vítima e algoz, assim como cada um de nós, demasiadamente humanos e contraditórios em nossa complexidade subjetiva.

REFERÊNCIAS

BORGES DE BARROS, Amílcar. *Dramaturgia Corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la accion y la escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38126>>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SANTOS, Valmir. Deslocar é preciso: a aridez em Esteve Soler. *Teatrojornal*, 01 set. 2015. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2015/09/deslocar-e-preciso-a-aridez-em-esteve-soler/>>

SOLER, Esteve. *Contra el progreso, contra el amor, contra la democracia*. Bilbao: Artezblai, 2013.

ALICE STEFÂNIA CURI: é atriz, diretora, pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo (DGP-CNPq). Linhas de investigação: Teatro do Instante; Dramaturgias de Ator; Matilha (Matrizes Interdisciplinares em Literatura, História e Arte).