

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARANÁ  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ**

**VIII MOSTRA + TEATRO DA FAP**

**MEMORIAL ESTÉTICO**

Memorial Estético da VIII Mostra Mais Teatro da FAP. Textos escritos pelos discentes, a partir de suas Montagens de Conclusão de Curso, dentro da Disciplina de Crítica Teatral.

Organização: Prof. Francisco Gaspar Neto

**Curitiba  
2012**

## VIII MOSTRA MAIS TEATRO DA FAP MEMORIAL ESTÉTICO - 2012

**Equipe organizadora:** Profa. Luciana Barone (coordenadora)  
Profa. Márcia Moraes  
Prof. Márcio Mattana

**Coordenadora de Extensão:** Profa. Gisele Onuki

**Participação Discente:**

**Diretores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Direção Teatral):**

Paulo Rosa – Waiting for...

Ágata Erhart - Carpe Diem

Natasha Martini, Alana Albinati, Cristiano Nagel – No Te Olvides del Pic-Nic

Lilyan de Souza - Crave

Gabriel Machado – As três irmãs, um melodrama rocambolésco em 4 capítulos

**Atores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral):**

**Waiting for...**

Ailén Roberto

Giuliano Bilek

Gizáh Ferreira

Kenni Rogers

**Carpe Diem**

Diego Davoli

**No Te Olvides del Pic-Nic**

Natasha Martini

Alana Albinati

Cristiano Nagel

**As três irmãs, um melodrama rocambolésco em 4 capítulos**

Ailen Scandurra

Camila Couto

Glamour Garcia

Larissa Marques

Mari Paula

Mariana Zimmermann

**Atores convidados:**

**Carpe Diem**

Mariana Marino

**Crave**

Fabiane de Cezaro

Jossane Ferraz

Letícia Guazzelli

Marcelo Bourscheid

**As três irmãs, um melodrama rocambolês em 4 capítulos**

Danielle Campos

Guilherme Marks

**Professores Orientadores dos Projetos:**

Profa. Luciana Barone

Prof. Márcio Mattana

Prof. Diego Elias Baffi

Profa. Ana Cristina Fabricio

**Orientação de Maquiagem:** Profa. Márcia Moraes

**Orientação de Iluminação:** Profa. Nádia Luciani

**Orientação ao Memorial Estético:** Prof. Francisco Gaspar

**Banca de Avaliação dos Projetos:**

Profa. Ana Cristina Fabrício

Prof. Cristóvão de Oliveira

Profa. Luciana Barone

Prof. Márcio Mattana

**Debatedores da Mostra de Processo:**

Nina Rosa Sá

Deferson de Melo Ferreira

**TELAB:**

**Coordenação:** Marcelo Bourscheid

**Técnico de Som:** Lúcio Filipe Nogueira

**Técnico de Iluminação:** Lucas Mattana

**Estagiária:** Gabriele Pilatti

**Agência Financiadora:** Fundação Araucária

**Instituição promotora:** Unespar - Faculdade de Artes do Paraná.

## Introdução

A Mostra + Teatro é um evento cujo objetivo é apresentar à comunidade os projetos de pesquisa e montagem teatral desenvolvidos pelos alunos dos Bacharelados em Interpretação e Direção Teatral da FAP - UNESPAR. Criada em 2005, a Mostra tem periodicidade anual e engloba pesquisas nas quais o processo e a cena nasçam do texto, ou para ele convirjam.

Objetivando a disseminação, junto à comunidade, do conhecimento cultural adquirido no desenvolvimento dos projetos, a Mostra + possibilita o contato com o público em dois momentos distintos, através do debate empreendido na etapa do processo de criação, que conta com professores, alunos, debatedores convidados e público em geral, e pelas apresentações das montagens.

Assim, a Mostra +, como atividade extensionista, agrega a pesquisa discente, tanto no âmbito teórico quanto artístico, estimulando a reflexão crítica, o exercício criativo, a prática de sua produção e o contato com a plateia, aspectos fundamentais à preparação profissional dos bacharéis.

Em 2012, em sua oitava edição, a Mostra apresentou os projetos *Waiting for...*, a partir de texto de Samuel Beckett, *Carpe Diem*, a partir de texto de José Rubem Fonseca, *Crave*, a partir do texto de Sarah Kane e *As três irmãs*, um melodrama rocambolês em 4 capítulos, com dramaturgia de Leonarda Glück.

Francisco Gaspar

(prof. Disciplina de Critica Teatral)

# Waiting for...

**Texto:** Samuel Beckett

**Direção:** Paulo Rosa

**Elenco:**

Ailén Roberto  
Giuliano Bilek  
Gizáh Ferreira  
Kenni Rogers

**Iluminação:** Anry Aider

**Cenografia:** Jass Kulitch

**Técnico de Luz:** Frank Sousa

**Preparação Corporal:** Ryan Lebrão

**Orientação de sonoplastia:** Célio Savi

**Orientação de Maquiagem:** Marcia Moraes

**Orientação:**

Luciana Barone e Marcio Mattana

“Waiting for...” nasce dentro dos corredores da Faculdade de Artes do Paraná como uma continuidade natural da pesquisa vislumbrada ainda no manifesto; trabalho realizado no 3º ano de Artes Cênicas onde o aluno de direção aponta e defende o encaminhamento de sua poética pessoal.

Naquele momento, buscando produzir na plateia, uma forte tensão e um momento de pausa; um momento de “parada do tempo”, escalei ao alto de uma torre e me joguei lá de cima. Estando amarrado ao urdimento do teatro, tive a queda interrompida no meio, onde dava o texto final e encerrava a cena com um black-out.

Por conta da suspensão física – através de cordas – pude causar na plateia um momento de suspensão metafórica. Um momento de pura intensidade. Ficando encantado com essa possibilidade, experimentei novamente – no trabalho seguinte – a suspensão, colocando atores pendurados nas paredes externas do barracão. No entanto, o que

efetivamente almejava enquanto diretor, era conseguir ofertar essa “suspensão” sem necessariamente usar a suspensão física.

Nesse momento, surge a proposta de realizar “Esperando Godot” suspenso; afinal, que obra fala mais sobre suspensão que essa? Então começa o desafio de montar Becket sob cordas.

Com o passar dos encontros, orientações e ensaios, a proposta inicial vai se formando e se modificando; chegamos à um espaço alternativo (também já experimentado anteriormente), e mais que isso, um espaço abandonado – suspenso no tempo. Chegamos à ideia de múltiplas línguas (alemão, inglês, francês e espanhol) em cena que dá lugar ao silêncio. Idealizamos os corpos e seus movimentos que com o passar dos encontros se transformam.

O objetivo era colocar o espectador em espera; transformar a cena em Godot... “Tal como em Beckett, nossos espectadores serão Estragon e Vladimir. Esperando Godot. À espera de algo, à espera por algo, o espectador à espera. Aqui, o espectador assumirá o papel de *expectador*, aquele que tem expectativa. Mas como manter alimentada essa espera? Ou, em termos de cena: o que mantém a atenção do público?

Acreditamos que a resposta possa estar na dupla **Tensão e Expectativa** na qual Pavis (2008, p. 152) define que “enquanto forma dramática, o teatro especula sobre a expectativa do acontecimento no espectador, mas esta expectativa tem sobretudo por objeto, por antecipação, a conclusão e a resolução final dos conflitos” sendo que, ainda segundo o autor, certas cenas servem apenas para preparar a sequência criando uma tensão, um suspense. Assim, podemos supor que o espectador se mantém conectado à cena, pois espera algo anunciado - ou apenas pressuposto como possível - anteriormente, uma probabilidade. Godot virá hoje!”<sup>1</sup>

E acredito que tal objetivo tenha sido alcançado. Chamei nosso espetáculo de cena-instalação aonde os quatro atores possuíam uma partitura individual e distinta, que no entanto, possibilitava momentos de cruzamento e encontros entre eles e o público. Utilizando a não fala como ferramenta de suspensão, aliado às dramaturgias cruzantes; pudemos

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do projeto de TCC.

oferecer múltiplas leituras e fruições, deixando à cargo do leitor a costura de cenas e criação de um possível diálogo entre os seres ali dispostos. O clima de “algo vai acontecer...” estava presente o tempo todo e era sustentado pelas ações contidas nas partituras e no desempenho dos atores. Tal expectativa, era continuamente alimentada pelo desenrolar das ações e pelos encontros que se davam – tanto entre atores entre si e atores e público.

# CARPE DIEM



**Fotos:**  
*Paulo Scarpa*

**Texto:** José Rubem Fonseca

**Direção:** Ágata Erhart

**Elenco:**

Diego Davoli

Mariana Marino (atriz convidada)

**Orientador:** Diego Baffi

**Orientação de maquiagem:** Márcia Moraes

**Figurinos e cenário:** Sombria Cia.

**Iluminação:** Marcela Mancino

**Temporada:** 21 de novembro às 20h30, 22 e 23 de novembro, no Teatro Laboratório da FAP.

## **AGRADECIMENTOS**

Finalizar minha graduação em Artes Cênicas é uma grande conquista pessoal e profissional. Porém, isso não seria possível sem o apoio, principalmente, de meu pai e de minha mãe, que sempre me incentivaram, desde quando prestei o vestibular, até o fim do curso, durante a realização do espetáculo.

Certamente, preciso agradecer aos professores que contribuíram para minha formação acadêmica, e que me instigaram a duvidar, repensar, refletir, construir e reconstruir esse projeto e que, também, trouxeram a meu conhecimento, materiais teóricos e práticos que sempre serão importantes subsídios e fontes de inspiração.

Um obrigada muito especial à Mariana Marino, que aceitou de prontidão participar de nosso projeto, que acreditou nele e em nós e enfrentou todos os momentos com muita paciência e dedicação.

Obrigada ao Diego, meu companheiro desde o primeiro ano de faculdade, cúmplice de projetos, anseios artísticos e, fundamentalmente, a pessoa que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis.

Por fim, um agradecimento a todos os que duvidaram de mim ou, de um modo ou de outro, representaram alguma barreira. Sem essas pessoas, o equilíbrio entre derrotas e êxitos, em uma fase tão importante da vida, não seria possível. Com elas, aprendi que o caráter, a ética e a generosidade também fazem parte do teatro e são valores que levarei para o resto de minha vida artística.

**Ágata Erhart**

Com o espetáculo de conclusão de curso, encerro um ciclo de quatro anos que começou com minha mudança de Limeira para Curitiba. Nesse período, eu aprendi, sofri, me levantei e, em algumas vezes, sentia que buscava incessantemente a perfeição.

Porém, tudo valeu a pena, porque o resultado foi "Carpe Diem", um espetáculo do qual me orgulho muito. Todos os sucessos e percalços desses quatro anos não seriam possíveis sem as pessoas que entraram em minha vida.

Gostaria de agradecer aos meus pais, de quem estou longe, mas apesar da distância me apoiaram na idéia de estudar teatro; aos colegas de turma que me desafiaram, me ajudaram, me atrapalharam e no final me tornaram um ator melhor; aos professores que sempre falaram as coisas certas nos momentos certos e à Ágata Erhart que se tornou a melhor parceira que um artista poderia querer e me fez evoluir a cada trabalho juntos. Obrigado a todos.

**Diego Davoli**

*Ele diz que só vê os filmes bons, mas quem só vê os filmes bons não gosta de cinema.*

(FONSECA, Rubem, 2004)

É no mundo possível da ficção que o homem se encontra realmente livre para pensar, configurar alternativas, deixar agir a fantasia. Na literatura que, liberto do agir prático e da necessidade, o sujeito viaja por outro mundo possível. Sem preconceitos em sua construção, daí sua possibilidade intrínseca de inclusão, a literatura nos acolhe sem ignorar nossa incompletude. É o que a literatura oferece e abre a todo aquele que deseja entregar-se à fantasia. Democratiza-se assim o poder de criar, imaginar, recriar, romper o limite do provável. Sua fundação reflexiva possibilita ao leitor dobrar-se sobre si mesmo e estabelecer uma prosa entre o real e o idealizado.

(QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de, 2009)

## **PRIMEIRA FASE**

### **PESQUISA TEÓRICA**

Eu e o Diego, já instigados por uma experiência cênica anterior, a partir de uma obra literária narrativa, optamos por continuar nessa linha de trabalho em nosso projeto de conclusão de curso. Portanto, o elemento impulsor foi o texto. Assim, iniciamos uma busca por livros e autores: eis que encontramos a narrativa envolvente de Rubem Fonseca.

Escolhemos o conto *Carpe Diem* devido à estória (aparentemente trivial, de um casal de amantes), mas principalmente pela maneira em que ela foi desenvolvida pelo autor, pelas discussões que passou a nos suscitar e pelas temáticas, envolvendo amor, traição, crime e cinema. Dessa forma, pudemos unir a minha relação intensa com a literatura, ao escolher um conto, e o apreço pela sétima arte, do Diego.

Durante nossas primeiras leituras, percebemos que um elemento estabelecia-se como a tônica da investigação de nosso projeto: a coexistência, na ficção, de personagens dramáticos e narradores. As narrações eram muito ricas, especialmente porque não se limitavam a

descrições de espaço ou indicações de mudanças de tempo. Elas também cumpriam esse papel, porém, por meio delas, delineava-se um olhar sobre a história de Paula e Roberto e sobre o grupo social ao qual pertenciam, já que o narrador era uma figura em terceira pessoa e onisciente dos fatos e dos pensamentos dos personagens.

A partir disso, começamos a pensar sobre o trabalho dos dois atores, que precisariam pesquisar e praticar a arte de serem personagens dramáticos e narradores, levando em conta o fato de serem figuras distintas e presentes durante todo o espetáculo.

Assim, definimos que o trabalho dos personagens dramáticos seria desenvolvido através das ações físicas de Stanislávski. Já o trânsito entre os personagens e os narradores era algo obscuro até então. Buscamos em Luiz Arthur Nunes e Lígia Borges Matias algumas diretrizes para essa prática.

Nunes (2000) aponta para a importância de se definir quem é o narrador (se está inserido ou não na fábula, em qual foco narrativo pode ser localizado), e se ele seria interpretado por um ator/atriz, vários atores/atrizes ou se um mesmo ator/atriz teria dupla função. Era preciso que nessa fase do projeto identificássemos em *Carpe Diem* o status do narrador, analisando esses elementos. Achemos coerente com o texto e com a proposta cênica que tanto a Mariana quanto o Diego exercessem a função dupla de interpretar seus respectivos personagens e os narradores que, a princípio, seriam a mesma figura ficcional, desdobradas. Outra pesquisa seria a fluidez entre as cenas dramáticas e narrativas, característica levada sempre em consideração nos espetáculos que o encenador realiza.

Por conseguinte, percebemos que a investigação prática deveria pautar-se em **como** ocorreria esse trânsito entre personagens e narradores, e, partindo de pressupostos de Matias (2010), na necessidade de se estabelecer uma relação diferenciada entre narrador e público, permeada pelo tempo cênico da instauração do momento narrativo. A autora expõe que a quarta parede era um elemento a ser quebrado na narração, propiciando uma nova maneira de comunicação com a platéia. Ainda, o teor construtivo da narração também se mostrou prática necessária a ser desenvolvida no período de ensaios. O teor crítico, o estímulo à platéia para criação de

imagens e de diversos níveis de sentido também foram fatores pensados para o trabalho prático.

Outra definição importante foi de como o texto seria utilizado, pois era muito longo e havia outros personagens que poderiam ser excluídos da proposta do espetáculo. Optamos por adaptá-lo por meio apenas de cortes, sem inclusões de textos ou palavras escritos por nós.



## SEGUNDA FASE

### PROCESSO PRÁTICO

Os primeiros ensaios foram destinados à leitura do texto, à troca de impressões sobre ele, sobre os personagens e sobre o mote do projeto: a transição entre personagens e narradores.

Depois disso, separamos o texto por ações físicas que iríamos trabalhar. Investigamos as seguintes ações durante os dois primeiros meses de processo:

<b>Diego/Roberto</b>	<b>Mariana/Paula</b>
Ação 1: Caminhar	Ação 1: Aproximar-se
Ação 2: Despir-se	Ação 2: Despir-se

Ação 3: Massagear	Ação 3: Suspirar
Ação 4: Beijar	Ação 4: Beijar
Ação 5: Manusear o revólver	Ação 5: Escrever em papéis
Ação 6: Andar pela casa	Ação 6: Dar os papéis
Ação 7: Interrogar	Ação 7: Mexer no cabelo
Ação 8: Esperar	Ação 8: Andar pela casa
Ação 9: Seguir	Ação 9: Contar
Ação 10: Interpretar	Ação 10: Interrogar

Tal investigação foi conduzida a partir de qualidades de movimento. Utilizamos também Laban (1978) como suporte teórico para essas qualidades. Cada uma dessas qualidades possui um espectro de intensidade entre duas características a princípio antagônicas:

- a) Peso: relaxado → enérgico
- b) Espaço: indireto → linear
- c) Tempo (relacionado à velocidade): curto (rápido) → prolongado (lento)
- d) Fluência/fluxo: livre → contida
- e) Formato: redondo → reto

Cada ação enumerada acima foi trabalhada em todas ou quase todas as qualidades de movimento. Os atores realizavam as ações tendo como pressuposto as circunstâncias dadas pelo texto, em um primeiro momento. Eu observava o que estavam desenvolvendo e os instigava, nas repetições, a trabalharem mais a(s) qualidade(s) de movimento que condizia(m) com o contexto e que se mostrava(m) potente(s) cenicamente. Eles, também, sempre buscavam observar a si mesmos e um ao outro a fim de desenvolvermos os corpos e possibilidades para cenas.

Concomitantemente, nosso orientador, Diego Baffi, propunha exercícios práticos, elaborados por ele em pesquisas anteriores. Essas práticas partiram de três elementos do texto, fundamentais nas narrativas: o verbo, o sujeito e o adjetivo, ou seja, a ação, quem sofre ou exerce ação e a qualidade das ações e/ou situações.

Desenvolvemos a prática apenas dos verbos e sujeitos, porém, o adjetivo foi sendo compreendido e trabalhado à medida que realizávamos os

exercícios, refletíamos sobre eles e tentávamos voltar alguma atenção a essas palavras qualificativas e o que significavam nas cenas.

A seguir, descrevo as práticas realizadas no âmbito das narrações:

*Verbo*

- a)** Verbo no futuro – Ação em primeira pessoa – Falar e depois realizar a ação:

EU VOU VIRAR – EU VOU OLHAR – EU VOU ANDAR – EU VOU PARAR

Durante a prática **a)**, percebemos que seria necessário precisão e treino para que o exercício se tornasse orgânico. Nesse momento, estávamos explorando a diferença entre dizer algo e fazê-lo, e como essa ação se torna diferente por já ter sido dita antes.

- b)** Verbo no gerúndio – Ação em primeira pessoa – Falar e realizar a ação ao mesmo tempo:

EU ESTOU VIRANDO – EU ESTOU OLHANDO – EU ESTOU ANDANDO – EU ESTOU PARANDO

Uma nova perspectiva cênica é desenvolvida quando a ação e a fala ocorrem simultaneamente. Assim, começamos a perceber que essa mesma visão deveria ser aprimorada com no trabalho com o texto da peça.

- c)** Verbo no passado - Ação em primeira pessoa – Realizar a ação depois falar:

EU VIREI – EU OLHEI – EU ANDEI – EU PAREI

Também agindo antes e falando depois a cena se modificava.

- d)** Verbos no futuro, no gerúndio e no passado – Ação em primeira pessoa – Falar e realizar as ações de acordo com o tempo verbal

EU VOU VIRAR – EU ESTOU VIRANDO – EU VIREI; EU VOU OLHAR – EU ESTOU OLHANDO – EU OLHEI; EU VOU ANDAR – EU ESTOU ANDANDO – EU ANDEI; EU VOU PARAR – EU ESTOU PARANDO – EU PAREI

Apesar do nível de dificuldade desse ponto do exercício, percebemos que falar e agir repetidas vezes, explorando as possibilidades e diferenças que a repetição nos traz, também seria uma forma de construir o discurso narrativo.

Em todos os desdobramentos da investigação de verbos, interessava, ainda, encontrar o lugar específico da narração, o qual difere do dramático especialmente por comunicar-se com a platéia mostrando a possibilidade de construção das situações e não somente expondo-as prontas a quem assiste.

Para tanto, foi preciso desde então desenvolver o imaginário dos atores que seria a base do trabalho de criação desses narradores. No imaginário, trabalhamos o espaço, as circunstâncias, o tempo (duração) do acontecimento, outros personagens que faziam parte daquele cenário (desde os transeuntes de Paris, no primeiro encontro dos amantes, até o matador de aluguel que perseguia Paula). Todos esses elementos foram buscados e praticados do início até o último dia de ensaios.

Para desenvolver densidade psicológica aos narradores, havia ainda o elemento **contradição**. Dessa forma, o Diego e a Mariana escolheram um excerto narrativo do texto e identificaram o tempo dos verbos:

Diego:

“**Vão** almoçar num bistrô na Rive Gauche, excepcionalmente aberto aquela hora. Os dois **gostam** de comer escargots, Depois **vão** ao cinema.”

Mariana

“**Sabemos** que Roberto nunca **trabalhou** e sua única habilidade **é imitar** James Cagney, Jimmy Stewart, Boris Karloff e **fingir-se** de matador de mulheres de cabelos negros.”

Eles realizaram uma investigação similar às primeiras: a partir dos conceitos dos verbos (especialmente os mais abstratos), eles desenvolviam as ações impulsionadas por essas palavras. Por exemplo, o verbo **ir** foi trabalhado pelo Diego a partir da idéia de movimento que ele traz. Já o **saber** foi desenvolvido a partir de um estado corporal estabelecido pela Mariana e, durante a execução, ele foi sendo transformado.

Assim, os atores experimentaram as frases com os verbos no futuro, no gerúndio e no passado, tanto mantendo apenas um tempo a cada vez que faziam e falavam quanto os misturando na mesma tentativa. Essas diversas “combinações” ampliavam as possibilidades e nos faziam perceber a

densidade das cenas e, portanto, as contradições que o discurso narrativo poderia gerar em comparação ao plano dramático, acrescentando opiniões, comentários, ilustrações ou deslocando os sentidos previamente estabelecidos.

### *Sujeito*

Nessa fase de exercícios, o objetivo foi trabalhar a terceira pessoa, sobre a qual o narrador fala. Portanto, nessa prática, os atores precisavam transitar entre a figura do narrador (o EU) e a figura do personagem, deixando claro, na cena três questões: 1) quem sou eu (personagem); 2) onde estou; 3) o que estou fazendo.

Começamos por essa frase, que era dita pelo narrador e as ações referentes aos verbos eram executadas pelo personagem:

**e) ELE/ELA ANDAVA PELA RUA, ACHOU ALGUM DINHEIRO, METEU O DINHEIRO NO BOLSO, SEGUIU O SEU CAMINHO**

Os atores tiveram a oportunidade de repetir essa frase diversas vezes, de modos diferentes e inventando novos personagens e circunstâncias (por exemplo, como o dinheiro foi encontrado, onde ele estava, como o personagem colocou o dinheiro no bolso e como continuou o caminho). Outro detalhe era que o Diego e a Mariana participavam juntos da mesma rodada: ela ou ele começava, já dando indícios das circunstâncias e da composição do personagem e outro tinha que continuar na mesma codificação estabelecida pelo companheiro.

Na segunda fase desse mesmo exercício, a situação como um todo precisava ser criada pelos dois, ou seja, não havia mais a sentença **e)** como base. Assim, o Diego e a Mariana precisavam compor uma situação com coerência de objetivos e, necessariamente, com quatro verbos (cada um introduzia na cena dois verbos).

Essa prática auxiliou os atores a continuar no desenvolvimento do imaginário e foi fundamental para que percebêssemos as nuances entre tempo dramático e tempo narrativo. Obviamente, esses tempos não foram completamente instaurados nesse exercício; essa percepção começou a ser construída nesse momento e desenvolvida na continuidade do processo, e também nas apresentações.

As experimentações narrativas geraram cenas, as quais lapidávamos a cada ensaio. Da mesma forma, as ações físicas nos trouxeram possibilidades interessantes. Na Mostra de Processo, porém, tivemos uma devolutiva importante sobre o trabalho até então. Os principais apontamentos referiam-se ao uso do espaço cênico e à transição entre narradores e personagens. De acordo com os profissionais que nos assistiram, havia, ainda, uma distância entre narrador e platéia, distância essa que pretendíamos tornar mínima, a fim de permitir que o público também se posicionasse diante do que via e criasse suas próprias imagens e sentidos.

Desse dia em diante, também sob orientação do Baffi e da professora Luciana, percebemos que algumas coisas já solidificadas precisavam ser desconstruídas. Um exemplo era uma narração realizada pela Mariana em que tentamos instaurar uma noção de espacialidade e tempo que não estava funcionando. Nesse fragmento e em outros, optamos por simplificar, pois a transição tornava-se às vezes muito “burocrática” e “engessada”, tornando a cena pouco orgânica. É preciso, porém, dizer que nada do que havia sido feito anteriormente foi perdido; pelo contrário, todo o material conquistado até aquele momento foi de grande valia para direcionar o último mês de processo.

Em pouco tempo, cerca de três semanas de ensaios, intensificamos os encontros, trabalhando com improvisações e retomando os jogos que sustentavam as cenas e conquistando outras possibilidades para jogar. Nesse período, fizemos boa parte do desenho de cena, tudo sempre desenvolvido em conjunto, com a parte criativa dos atores, as minhas provocações impulsionadas pelo meu olhar externo e sempre refletindo sobre aquilo que nós estávamos construindo.



### **TERCEIRA FASE**

#### **RESULTADO – APRESENTAÇÕES**

Alguns dias antes da estréia, nós encontramos um caminho para seguir com relação ao cenário, composto por dois cabideiros, 6 malas e uma cadeira. Nós sentíamos, da mesma forma que nossos professores, que tudo estava muito estático, apenas ilustrando a cena, ou preenchendo espaços no palco. Contudo, nos últimos dias, tivemos tempo para retomar a concepção das malas em cena: partidas e chegadas, viagens, caminhos trilhados pelos personagens e a própria concretização de um lugar em que eles guardavam suas fantasias e desejos. Assim, a partir desse dia e nas apresentações, conseguimos buscar o campo mais simbólico desse cenário. Certamente, se continuássemos o processo descobriríamos muitas outras possibilidades e as malas seriam muito mais orgânicas ao espetáculo. Porém, os momentos em que eram movimentadas em cena e os porquês trouxeram um tempo diferente para o drama, trouxeram a pausa, o silêncio, talvez até uma densidade psicológica às situações.

Porém, a maior contribuição nas apresentações foi a existência da platéia. Soa redundante fazer essa afirmação, pois a completude da experiência cênica só existe quando há alguém vendo, mas sentimos que o

espetáculo mudou bastante na temporada que realizamos. Primeiramente, os atores puderam ter diversas pessoas com quem se comunicar durante a peça, o que jamais havia ocorrido em um ensaio. Em segundo lugar, houve momentos que, por estarmos acostumados ao texto e à peça, não percebíamos que alguns momentos poderiam ser tão engraçados e gerar a reação de riso que a platéia teve, de um modo geral. Por fim, ficamos com a impressão de que nas apresentações a peça estava um pouco engessada ou, melhor dizendo, havia pouco espaço para o inesperado e para a ousadia, tornando o espetáculo, de certa forma, morno e fechado.

Em todo caso, acreditamos que essas sensações são naturais em um processo em que o trabalho dos atores era complexo e dependia muito da resposta da platéia. A própria resposta precisava se tornar parte do espetáculo, ou seja, os atores também precisavam experimentar o tempo da resposta e como agiriam a partir dela. Essas questões não faziam parte de nós até então. O processo de ensaios e ânsia de deixá-lo pronto ou vê-lo acontecer não nos permitiram prever essa dimensão do público em nosso trabalho da forma com que ele chegou até nós. De qualquer modo, não acho que tais questões e reflexões poderiam surgir senão no momento do “dar à luz”. Sentimos que o processo como um todo, do primeiro ensaio ao último aplauso, foi válido e correu no seu devido tempo.

Se tivermos a oportunidade de continuar o projeto, iremos com mais profundidade à questão do público, à transição entre personagens e narradores (pois é um trabalho que pode ganhar densidade), bem como na própria composição dos personagens que ganharam novas dimensões durante a temporada.

## **REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO POR DIEGO DAVOLI**

Cada novo projeto realizado dentro da FAP foi um desafio diferente, cada um apresentou particularidades que me testaram como ator, não fiquei satisfeito com todos os resultados, porém, a jornada sempre foi mais importante que o destino, o aprendizado, as dificuldades e as descobertas sempre me trouxeram novas formas de enxergar o teatro e me enxergar como ator.

Ao encontrar o conto “Carpe Diem” de José Rubem Fonseca, vimos uma enorme montanha para ser escalada, nosso interesse pelo casamento entre teatro e literatura seria colocado em teste com essa obra difícil e com detalhes que certamente nos trariam muitos questionamentos e dúvidas, mas, por isso escolhemos essa pesquisa, para fugir do fácil e nos colocar constantemente em processo de dificuldade.

Meu primeiro desafio como ator foi abandonar o meu método de composição de personagem, dessa vez eu não iria me debruçar sobre o texto antes, quebrando-o em partes, buscando objetivos. Dessa vez isso ficaria para depois, nosso trabalho partiria das ações físicas e o personagem iria aparecer aos poucos durante todo o processo sem ter uma grande construção antes; isso a principio me aterrorizou já que minha rede de segurança não existiria.

Sinto que os meses de ensaios e as apresentações partindo das ações físicas me levaram a uma constante descoberta do personagem Roberto, as surpresas apareciam todos os dias e o que antes eram apenas alguém escrito em algumas folhas de papel foi se tornando real com suas idiossincrasias expostas, suas dificuldades e seus medos e conhecê-lo foi um dos grandes prazeres do processo.

Ao decidir investir em um teatro que partia da literatura, nos deparamos com situações diferentes do tradicional, dessa vez nosso espetáculo contaria com a presença de narradores, algo novo em nosso corpo de trabalho. E foi nesse momento que ficamos perdidos, já que isso era algo extremamente novo para nós. Quais seriam as diferenças entre personagens e narradores? Como fazer o trânsito entre um e outro? Eu, como ator, me sentia constantemente sem saber para onde ir, sentindo que estava sempre no caminho errado. Nessa parte o processo tornou-se um pouco mais tenso, pois a cada novo ensaio trazia uma nova incerteza. Foi somente aos poucos que pude perceber que todas essas dúvidas eram boas e o melhor jeito de encarar tudo isso era abraçar essa crise.

Contar com alguém para ajudar foi incrivelmente proveitoso, já que diversos olhares expandiriam nosso campo de visão e nesse sentido nosso orientador Diego Baffi trouxe grandes contribuições, seus exercícios sobre narradores serviram para que nosso trabalho de garimpar esse novo território

fosse mais fácil e, assim, tudo o que antes estava encoberto foi sendo revelado, não sem tropeços, não sem questionamentos, apenas com mais clareza.

Se todo tipo de ajuda é bem vinda, acredito que pessoas que se colocam como barreiras se tornam ajuda. Em nossas apresentações tivemos que lidar com o fato de que membros da platéia, também artistas, debocharam de nosso trabalho e percebemos isso em cena. Aqui entra outro elemento na equação, elemento esse que não esperávamos na época dos ensaios. A relação entre espetáculo e platéia atingiu limites inéditos em nossas carreiras e ter que realizar a última apresentação no dia seguinte a esse desagradável acontecimento foi interessante, já que levantou questionamentos éticos a respeito de nossa arte. Tais questionamentos não estavam explicitamente em nosso trabalho. Porém, percebemos que, apesar de estarmos contando a estória de Roberto e Paula, ainda éramos nós, pessoas, Diego, Mariana e Ágata ali em cena e, sem dúvidas, sermos questionados e desafiados dessa forma em uma apresentação foi tão revelador quanto todo o processo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo:** de Stanislávski a Barba. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006.
- FONSECA, Rubem. **64 contos.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo, SP: Summus, 1978.
- MATIAS, Lúcia Borges. **Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo.** São Paulo: [s.n.], 2010.
- NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. **Percevejo.** Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, Ano 8, N.9, 2000, pp 39-51.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Manifesto por um Brasil literário.** Disponível em: <<http://www.brasilliterario.org.br/noticias/mostra.php?id=3>>. Acesso em: 7 dez. 2012.

# NO TE OLVIDES DEL PIC-NIC

**Adaptação da obra de Fernando Arrabal**

**Direção e Atuação:**

Alana Albinati

Cristiano Nagel

Natasha Martini

**Orientação:** Cristóvão de Oliveira

**Temporada:** 12, 13 e 14 de novembro de 2012, Teatro Laboratório da FAP

*Quando se busca junto,  
encontra-se mais velozmente  
aquilo que se deseja”  
(Jurij Alschitz)*

*No te olvides del pic-nic* nasceu do desejo de experimentar o erro e dele constituir potencia. Acreditamos que a universidade é o local onde aprendemos a explorar na prática o que a teoria nos proporciona. E é justamente na coletividade que encontramos esse espaço. Em um tempo onde se busca o individualismo tanto no mundo real quanto no virtual, encontramos essa brecha através do processo colaborativo.

A pesquisa apresentada é uma continuidade do processo iniciado no primeiro semestre, dentro da Faculdade de Artes do Paraná, no ano de 2012, que resultou uma cena chamada Animália dentro do espetáculo ZOO. Retomamos nesta pesquisa o trabalho do animal no corpo do ator buscando o grotesco citado por Dario Fo

A tragédia, como o drama da fome, como o terror da violência em todos os sentidos, o problema do respeito humano, o problema da dignidade, da qualidade de vida, o problema do amor, da sensualidade, são os grandes catalisadores do cômico satírico.  
(Dario Fo apud ALEGRI, Luigi, op.cit.,pp5-6)

A sátira proposta por Arrabal, o jogo e a relação com a plateia fazem parte desta investigação. O foco desta pesquisa começou no trabalho do ator e desdobrou-se também na vivência prática do que conhecemos sobre criação em grupo ou processo colaborativo. Nosso desejo era de um trabalho autônomo dos atores, de construir algo nosso sem a influência/iniciativa e por que não tirania de algum diretor. Nosso intuito é passar por todas as etapas do processo de um Trabalho de Conclusão de Curso, desde escrever, defender e criar. Queremos entender de onde surgem todas as ideias.

Desta reflexão surgem dois pontos: as tiranias presentes no trabalho com e sem diretor. Temos o a visão global do diretor em processos verticalizados como desqualificadora do saber artesanal do ator, pensando no ator como artesão do seu próprio corpo e o diretor como artesão e

intelectual, o corpo e a cabeça na construção de um espetáculo. Segundo Alschitz (2012) essa ditadura seguida por vários diretores russos na história, era reflexo de uma companhia formada do “alto”, onde uma única individualidade/olhar de destaque dominava a iniciativa dos demais integrantes. Então valeria a pena sacrificar a liberdade criativa por este objetivo? O autor ressalta que hoje acredita que o sentimento de liberdade e unidade deve fundamentar a criação de um teatro.

Por outro lado em um processo colaborativo a tirania do diretor pode ser substituída por pequenas tiranias onde ao invés de experimentar as potências do múltiplo, a visão individualista – tão comum na contemporaneidade – ofusca o caminho que a coletividade tendo o foco no projeto tenta seguir. E para isso é necessário principalmente à negação do ego e aprender a compartilhar pensando no todo.

Durante nosso processo onde a maioria dos personagens não é de um ator apenas, aprendemos que tanto Zepo, Zapo ou Sra. Tepam são “nossos”, e apesar de eles serem diferentes pois permeiam três corpos distintos a criação de cada um deles foi feita coletivamente, onde nós atores, cedemos, argumentamos e pesquisamos em favor do projeto. Para Alschitz a criação coletiva prevê que

Os espetáculos do Teatro Futuro serão outros, serão uma obra capaz de se auto-organizar. [...] Os espetáculos não serão mais uma obra de um só mestre, por mais competente e genial que seja. [...] Nesse teatro não mais existirá o autor, mas os autores [...] Os atores, individualidades únicas, células singulares, estarão sós, e sós se unirão e criarão aqueles instantes dos quais surgirá o espetáculo. (Alschitz, Jurij. *O teatro sem diretor*. Belo Horizonte, 2012, p.43).

O foco na construção da peça, pensando no público, norteou nosso processo tendo em vista o cuidado para que tanto as metáforas construídas pelos nossos corpos, quanto as subjetividades presentes no trabalho, não se fechassem em nossa própria bolha-criativa, lembrando que o teatro se constrói a partir da relação do ator com quem lhe assiste.

Bom lembrar que a distinção ator/diretor, só se estabelece em um regime de identidades, fora dele não temos mais dicotomias. Nem mesmo entre ator e personagem, o protagonista agora é o trabalho, o acontecimento e cena e não a vontade dos atores libertos de um diretor.

*Por Alana Albinati*

Qual seria o meu papel em um projeto concebido e escrito por um diretor? Ator-criador? Eu quis ser atriz-criadora de todo o conjunto da obra. Sugeri aos meus parceiros Cristiano Nagel e Natasha Martini que fossemos nós os proponentes, construtores, pesquisadores, idealizadores, praticantes do nosso espetáculo. *NO TE OLVIDES DEL PICNIC* é um projeto que me faz sentir domínio da nomenclatura “nosso”. As pesquisas iniciais de teoria, tudo que foi usado para escolher o texto, porque determinada parte poderia ser eliminada ou não, foi decidido em grupo, um processo coletivo. Em paralelo as pesquisas teóricas, nós estávamos, no primeiro semestre de 2012 montando a nossa prova pública, que também não tinha a presença de um diretor, apenas alguns momentos em que tínhamos um olhar de fora, sugestões, mas tudo era, mais uma vez, nosso. Isso reforçou o nosso projeto para o TCC, sim, é possível trabalhar sem a figura física e constante de um diretor. Nós não eliminamos a necessidade de uma orientação, de um olhar externo, pois tínhamos/temos receio de ficarmos presos na nossa subjetividade, na nossa bolha criativa.

Estou fascinada por essa experiência, tem sido maravilhoso, entendo que o grupo esta disponível pra isso nesse momento. Eu tenho muito prazer no que estou fazendo, os ensaios são leves, e quando não sabemos/sabíamos o que fazer, pra onde as coisas estavam indo, ninguém sabia e, juntos, resolvíamos o problema, não esperávamos ninguém resolver o problema ou dizer o porquê de tal coisa. Estou me sentindo livre, dona de alguma coisa. O tempo foi curto, temos muito o que aprofundar, mas eu vejo com bons olhos o que temos até aqui, acho que todos os esforços foram feitos.

O Mar de rosas também teve seus percalços sim, os momentos de crise, de indecisão, de medo, de não saber o que fazer, que foram supridos

com pesquisa, estudo, encontros, discussões, nós sempre resolvíamos, ou pelo menos tentávamos resolver tudo em grupo e com base na pesquisa, não foi um processo egoísta, nós nos doamos para o projeto, para o objetivo de erguer o espetáculo *NO TE OLVIDES DEL PICNIC*, e não para desejos individuais. E para não ser egoísta nesse momento, não posso deixar de mencionar a imensa importância do nosso orientador Cristóvão de Oliveira e do nosso professor/orientador Márcio Mattana, os quais nos ajudaram muito com dicas valiosas, um acompanhamento indispensável.

Pois é isso, o processo nunca acaba, e o nosso está só começando, sendo assim vamos nos deliciar com a estreia que está pra chegar e com tudo de lindo que ela terá para nos oferecer!

*Por Natasha Martini*

Foi uma fase de intenso aprendizado. Aprendizado profissional e pessoal. A partir do momento em que nos dispomos a dividir algo com alguém, tem que ser por completo, uma vida não se constrói por partes. No começo nossa cominhada foi bem difícil, estávamos cansados, saturados das pressões e obrigações da vida acadêmica, mas por outro lado, tínhamos um sonho nas mãos que construímos juntos. Como se portar diante das crises? Foi neste momento que percebemos o porque somos artistas, o porque nosso trabalho é tão visceravelmente importante! Foi neste instante que nos demos conta que a solução era usar este pulsar diferente, este pulsar de completo cansaço, de frustrações, de alegrias, de amores e também de lutos. Por se tratar de um elenco tão pequeno, três artistas, **ABSOLUTAMENTE TODAS AS DECISÕES ESTÃO EM NOSSAS MÃOS**, e como lapidar uma única obra à seis mãos? Foi este o grande desafio! Como pensar no trabalho em primeira lugar, no conjunto e harmonia da obra enquadrando suas opiniões e recebendo também o que vêm do próximo?

Como ponto de partida, optamos por usar do processo que tivemos no primeiro semestre, onde começamos com a mimese corpórea. Escolhemos este start criativo pela situação que estávamos, devido à construção do projeto escrito, nós ficamos "paralisados no mundo das idéias" e no momento

em que fomos para a prática, estávamos engessados. A partir do momento que começamos um trabalho em que já tínhamos grande intimidade, foi um salto para a construção dos personagens em questão de estruturação de corpo, de sentido e sentimentos. Passamos até mesmo por vozes caricatas, as quais por mais que não permaneceram em cena, serviram como laboratório enriquecedor.

Uma das maiores dificuldades do trabalho criativo são os alinhamentos das idéias. A partir do momento em que você não tem a figura do diretor para lhe mostrar um norte, este caminho é construído através de idéias e discussões em conjunto, e isto exige muito, muito diálogo, muita paciência, você não pode perder seu foco, não pode esquecer que o objetivo é a obra final, a qual desde o começo já tem uma mensagem pré-estabelecida, nesta mensagem está nosso "chão", precisamos de algo que nos apoie, que nos ancore, pois a mente decola facilmente, três mentes viram um turbilhão!

No momento ficamos perdidos ou confusos quanto a dramaturgia, passávamos a revisar o projeto e toda a linha de raciocínio construída até então. Os professores orientadores entraram com contribuições primordiais no processo, sendo que eles tinham visões claras, de fora da nossa "bolha criativa". Para nós é tudo muito claro e objetivo, por mais que pensemos no público e no seu entendimento, as vezes é difícil lapidar algumas arestas.

*Enfim, é muito difícil montar um espetáculo gente, ainda mais quando as pessoas são mais gordas que copos.\**

Brincadeiras a parte, nada se constrói sem diálogo, ensaio e discussão, por mais que as idéias muitas vezes não se encaixem as coisas acontecem a partir do momento em que você permite que elas aconteçam. O que sobrar, você tira, lapida, e o que faltar você agrega. A receita é sempre a mesma, o que vai mudar são os ingredientes e o sabor final!

\*piada interna do grupo.

*Por Cristiano Nagel*

A busca por um processo coletivo vinha rondando minha cabeça há tempos, e como sempre trabalhei com uma direção com uma visão horizontal, isto ficou para trás, adormecido por um tempo. Dos encontros e anseios de três pessoas surgiu a potencia, o devir, pelo simples fato de querer fazer. Quando penso no quanto crescemos neste trabalho, o quanto dividimos, focando sempre no trabalho a que nos propusemos, vejo que a arte é feita de renúncias pessoais, para partilhar com o público.

O quanto a soma de ideias e pensamentos pode transformar uma proposta num turbilhão para ser filtrado por três mentes criativas. Desapego, saber ouvir, brigar, sim porque brigar faz parte e não acredito em nenhum relacionamento onde ninguém vá de encontro ao que os outros pensam. E resolver, praticar construir algo nosso pensando em cada detalhe: do corpo a luz, do cenário ao figurino do texto a encenação.

E o melhor disso tudo não são as respostas que encontramos no meio do caminho e sim as perguntas que me perseguem neste processo. Para cada resposta inúmeras perguntas novas surgiram. E a reflexão? Refletir o fazer teatral naquele momento, pensar e pensar junto. Porque de individualidade o mundo já está cheio, precisamos voltar ao coletivo, com aquele abraço sincero e gostoso. Obrigado Alana Albinati e Natasha Martini.

*Do que levamos*

Depois de um processo de pouco mais de dois meses fizemos nossas primeiras apresentações para o público, e ele surge. Nasce frágil com ânsias de crescimento, mas conforme foi concebido. Tudo que nós conseguimos construir até o dia da estreia pusemos em prática. Essa solidez temporária, para nós, se deu por conta do intenso volume de ensaios. E ele – NO TE OLVIDES DEL PICNIC – já deu os primeiros passos com essas três apresentações. Encontramos novos lugares, novas nuances, novos desejos, vimos que algumas coisas deram certo e outras nem tanto. A recompensa do esforço chegou com o suor da batalha e sentir que o desafio foi vencido e

conquistado com merecimento, nos permitindo colher bons frutos é muito compensador. Reforçando a ideia do “NOSSO”, desse termo ser muito revelador sobre esse trabalho, as apresentações revelaram ainda mais esse aspecto. Olhar para TUDO aquilo, para elogios e críticas acertos e erros e dizer: - “Fomos nós!”. Tudo que aconteceu ali era resultado daquele encontro de devires, sejam eles bons ou ruins. Decidimos juntos e juntos estamos crescendo.

# Crave



**Texto:** Sarah Kane  
Souza

**Elenco:**

Fabiane de Cezaro  
Jossane Ferraz  
Letícia Guazzelli  
Marcelo Bourscheid  
Mattana

**Direção:** Lilyan de

**Orientação:** Márcio

**Temporada:** 28,29 e 30 de novembro de 2012, Teatro Laboratório da FAP

O presente projeto propôs-se a encenação da peça *Crave*, escrita em 1998 por Sarah Kane (1971-1999). A dramaturga inglesa é reconhecida pela crítica mundial como uma das maiores autoras teatrais da contemporaneidade, e sua obra, apesar de reduzida a apenas 5 peças, já se constitui em um clássico do teatro britânico do século XX, recebendo estudos e encenações em vários países. A montagem de *Crave*, especificamente, vem ao encontro do seguinte foco de pesquisa que estou desenvolvendo: as relações da interpretação/atuação com a dramaturgia contemporânea, principalmente no que se refere à utilização da voz como elemento performativo.

*Crave* traz em sua construção dramática os elementos necessários para esta investigação cênica que procuro (texto contemporâneo/atuação/voz/performatividade). A maior dificuldade encontrada logo no início para a montagem de uma obra de dramaturgia contemporânea são as demandas desse tipo de obra, pois a dramaturgia se transformou, exigindo uma nova abordagem por parte dos atores e encenadores. Como diz Baumgärtel, a dramaturgia performativa exige dos agentes criativos/criadores da cena (encenador/ator/cenógrafo/figurinista/iluminador/etc) que eles sejam coprodutores de significados, pois trata-se de uma dramaturgia em que sua significação só é efetivada no momento da encenação. Com esse projeto buscamos analisar tanto a construção dramática quanto uma forma de “dar vida” ao texto contemporâneo, desenvolvendo a utilização da voz/corpo como um elemento performativo de não representação. E nessa dramaturgia (dramaturgia contemporânea performativa), a relação entre a palavra e sensorialidade é explorada como fonte para a criação de novas experiências estéticas. A encenação de *Crave* teve a pretensão de se utilizar desses elementos contidos no texto de Sarah Kane para explorar as vozes criadas pela autora, de forma a compor uma partitura cênica, juntamente com a presença dos atores, dos seus corpos em movimento, da potencialidade sensorial de cada voz e dos outros elementos cênicos (luz, vídeos, cenografia, etc.) de forma que todos eles tivessem um mesmo peso dentro da encenação e que pudessem ser usados para ampliar a confusão, o caos pretendido pela encenação.

Para este projeto partimos do texto *Crave*, dramaturgia pré-escrita por Sarah Kane, para abordar temas como a falta, a abstinência, a ansiedade, as angústias, a falta de amor, etc. Em uma entrevista, Sarah Kane fala que o tema principal de *Crave* é a impossibilidade do amor. Partindo disso, buscamos ampliar o significado dessa “impossibilidade” para as ausências e faltas que essa situação provoca nas pessoas.

*Crave*, é um texto dinâmico que traz quatro vozes, falando sobre medos, amores, perdas, sobre a *falta*, não como aquilo que não se tem e se deseja, mas como um vício interrompido em que a sensação da *falta* é bastante insuportável, como a abstinência. As quatro vozes compõem um universo familiar e de estranhamento simultâneos, pois aparentemente são vozes que estão em lugares e tempos diferentes, formando monólogos independentes, ao mesmo tempo em que se relacionam sem necessariamente haver uma contracena. Um jogo sonoro em que as frases, muitas vezes, pertencem a todos e são completadas por diferentes interlocutores.

As “vozes/personagens” em *Crave* não têm definição de gênero e nem características físicas ou sociais, muito menos unidade de construções psicológicas de uma forma linear, nem mesmo mostram clareza nas relações entre si nem dão certeza de que se relacionam em algum momento, não possuem nomes. São muito mais esboços de sensações e sentimentos, esboços de personagens em micronarrativas, em diálogos inconclusos e narrativas incompletas. O texto propõe uma desconstrução da ideia de sujeito, da ideia de personagem, e o nosso projeto de montagem se propôs a seguir essa desconstrução e uma abertura para que o público construa suas imagens.

Por estar trabalhando com uma dramaturgia em que a materialidade da palavra é um elemento mais importante do que a construção ou noção de personagem, em que identidades fixas são substituídas por uma polifonia de vozes que compõem uma poesia cênica, procuramos explorar na encenação a variação rítmica, a composição melódica e a sonoridade textual para além do significado das palavras.

Como a dramaturgia escolhida tem esse caráter performativo, não representacional, todos os elementos da encenação foram pensados para apresentarem esse mesmo caráter, de forma a não ilustrar a dramaturgia,

mas serem eles mesmos elementos constituintes do sentido estético do espetáculo. Cada componente do espetáculo era mais uma voz dentro dessa polifonia de elementos cênicos, utilizando *Crave* como disparador para essa pesquisa e encenação, e disparador para uma investigação pessoal de atuação pelos atores.

## **Processo**

A preparação dos atores, no primeiro momento, se deu a partir da identificação das vozes no texto e estudo da própria dramaturgia. Fizemos diversos encontros para lermos o texto, lermos materiais que falavam sobre a autora e sobre as referências da Sarah Kane para a construção do texto *Crave*. Fizemos esse processo de estudo de mesa para que investigássemos as várias micronarrativas e as diferentes possibilidades de leitura que este texto nos proporcionava e também de uma certa apropriação desse texto. Durante essa fase, tivemos a colaboração da pesquisadora Sabrina Lopes, que teve como objeto de pesquisa em seu mestrado a obra da dramaturga Sarah Kane, e também do pesquisador e dramaturgo Marcelo Bourscheid, que participou desse projeto também como ator.

A segunda fase do nosso trabalho com os atores foi de investigação vocal e a busca pela composição sonora provindas das micronarrativas e falas do texto. Essa investigação partiu de exercícios de respiração como impulso para criação corporal, escuta e percepção, de interação com o outro, desenvolvendo uma melhor consciência vocal e de presentificação. Exercícios de colocação vocal, investigação de maneiras diferentes de emissão, outras musicalidades da fala para formular novos significados. Junto com isso, trabalhamos com exercícios de exaustão, consciência corporal, gestos e movimentos dissociados de significados lógicos que o texto pudesse trazer.

Numa terceira fase procuramos desenvolver a corporeidade dos atores, explorando as diferentes potencialidades que cada corpo à sua maneira poderia propiciar à cena. As vivências dos atores foram de grande importância para a composição cênica do espetáculo. Os temas ou sentimentos encontrados no texto, relacionados com as vivências dos atores,

as suas próprias faltas, angústias e impossibilidades, serviram de impulsos internos para a criação de cenas. Passamos a maior parte dos ensaios improvisando, movimentos, relações e formas de emissão do texto, interação e sintonia do elenco entre si, com o texto e a proposta cênica. A maior dificuldade encontrada nessa fase foi memorizar o texto, por ser um texto onde as narrativas são desconexas, entrecortadas e incompletas. E também construir uma movimentação cênica sem ser “psicologizada”, isto é, sem construção psicológica de personagens.

A encenação de *Crave* foi pensada através da fusão dos seguintes elementos: cenário, iluminação, vídeos, figurinos e maquiagem. Essas linguagens visuais estão diretamente ligadas umas às outras, pois o cenário será a tela de projeção, o vídeo será parte integrante desse cenário e também parte da iluminação. O figurino, por sua vez, todo branco parece um deslocamento do cenário e um relevo na projeção. A maquiagem, muito branca no começo e depois com o surgimento da tinta preta preenchendo o espaço e os atores completa essa atmosfera visual. Todos os componentes da encenação propõem ao público a sensação de vazio sobre o vazio.

O vídeo é utilizado de forma a compor a dramaturgia visual do espetáculo. Ele faz parte tanto da cenografia, quanto da atmosfera que criada para o espaço onde acontece a encenação. Para que as projeções fossem feitas de forma a integrarem o espaço cênico e os atores numa mesma atmosfera, o cenário é uma caixa cênica branca. Usamos três telões feitos com lona, um posicionado no fundo do palco e os outros dois nas laterais em diagonal, e também o chão é branco. Da mesma forma como o cenário, usamos um figurino branco e de material sintético impermeável. O figurino não defini gênero, nem classe social, nem idade ou profissão. A concepção do espetáculo procurou uma forma de significação visual para a sensação da *falta*, essa caixa branca aos poucos começava a ser tomada por buracos negros. Para realizar essa imagem usamos tinta preta dentro de bexigas brancas, que foram estouradas durante o espetáculo e sujavam os atores e o cenário.

Para encontrar os materiais para compor o cenário como imaginado, foi outro desafio enfrentado em equipe, pesquisamos muitos materiais até

encontrar algum que alcançasse as demandas da encenação e que fosse viável no orçamento. Mesmo tendo uma equipe de atores de “fora” da turma, recebi apoio e colaboração de todos. Foi um processo tranquilo, mas bastante difícil. Tanto para a encenação quanto para a atuação. Muitas vezes, pensei em desistir, mas os atores me ajudaram muito a acreditar que o projeto era potente e realizável como imaginado. E também a cada orientação ou conversa com professores eles nos encorajavam e apontavam caminhos menos tortuosos para seguirmos.

Para os atores, acredito que tenha sido bastante angustiante, pois a cada ensaio enfrentávamos uma dificuldade diferente com o texto e a proposta cênica, pois fomos injetando os elementos de criação de vagar, um de cada vez, e isso gerava uma nova cena a cada ensaio. A insegurança sempre foi um elemento presente nesse processo, pois montar esse texto é um desafio para todo encenador e atores, e a proposta cênica colabora ainda mais com isso, aumentando o grau de dificuldade ao inserir, movimentos, musicalidade vocal, tinta, vídeo, etc. Mas ao perceber que o elenco todo estava bastante integrado e que apostava verdadeiramente na proposta, eu me encorajava a seguir em frente com um pouco mais de tranquilidade.

Começamos a definir cenas e marcações somente nas últimas semanas antecedentes à estréia, pois o imprevisto e o improvisado foi uma ferramenta muito importante de criação. Essa demora para definição de cenas, movimentações, marcações trouxe um pouco mais de frescor para a interpretação. Resultado de um elenco afinado e disposto a executar um espetáculo com qualidade. Para colocar em prática a proposta do projeto encontrei e firmei parcerias, que tiveram um papel fundamental nesse processo. Amigos como Paulo Vinícius e Lucas Mattana, compondo o figurino e a iluminação do espetáculo, respectivamente. Ajudas inomináveis!

## **Resultado**

O resultado foi muito satisfatório, apesar de termos enfrentado problemas técnicos sérios na estreia. Problemas que conseguimos tirar de letra no segundo dia. Conseguimos alcançar o resultado que desejávamos. Acredito que tenhamos proporcionado ao espectador um belíssimo

espetáculo cênico. Todos os elementos cênicos funcionaram e trouxeram o efeito pretendido. Os atores se apropriaram do texto e da cena de forma a driblar quaisquer nervosismo. Estavam todos muito integrados, todos nós, técnicos, atores, diretora e colaboradores.



## Referências

- BAUMGÄRTEL, Stephan. **Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea.** MOSTAÇO, Edécio. OROFINO, Isabel. BAUMGÄRTEL, Stephan. COLLAÇO, Vera. **Sobre a Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- KANE, Sarah. **Ânsia.** Tradução: Larter Mello. Material não publicado.
- KANE, Sarah. **Ânsia.** Tradução: Sabrina Lopes. Material não publicado.
- LEHMANN, Hans-Thies, Stephan. **Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático.** MOSTAÇO, Edécio. OROFINO, Isabel. BAUMGÄRTEL, Stephan. COLLAÇO, Vera. **Sobre a Performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- LERMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Casac Naify, 2012.

# AS TRÊS IRMÃS – UM MELODRAMA ROCAMBOLESCO EM QUATRO CAPÍTULOS



Material Gráfico – Rafael Bagatelli

**DRAMATURGIA:** Leonarda Glück  
Gabriel Machado

**DIREÇÃO:**

**ELENCO:**

Ailen Scandurra

Camila Couto

Danielle Campos

Glamour Garcia

Guilherme Marks

Larissa Marques

Mari Paula

Mariana Zimmermann

**ORIENTAÇÃO:** Ana Cristina Fabrico

**TEMPORADA:** 14, 15 e 16 de dezembro

À Anton Tchekhov, Artaud, Marinetti, Cabaré Voltaire, Orlã, Marina Abramović, Marx, Walter Benjamin, Mario de Andrade, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marques, Pedro Almodóvar, Princesa dos Cabelos Mágicos, Donna Haraway, Beatriz Preciado, Judith Butler, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Rainha Vitória, Helio Oiticica, Tarsila do Amaral, Lygia Clark, Maria Antonieta, Sonia Braga, Dalvinha Brandão, Maria da Graça Meneghel, Wilza Carla, Claudia Raia, Vovó Mafalda, Trevor Brown, Grupo Cena 11, Anãis Nin, Marilyn Manson, Cristiane Torlone, Izabelita dos Patins, Lady Macbeth, Simone de Beauvoir, Joana D'arc, Grace Jones, Bella Lugosi, Susan Sontag, Heiner Müller, Connie Francis e Elizabeth Taylor.

Um dos resultados mais evidentes da transmissão conservadora da obra de autores canônicos é a monumentalização de seu saber. Gerald Thomas, conhecido dramaturgo e diretor de teatro, em uma entrevista, ironiza esse tipo de relação ao observar que “temos a tendência de imaginar personalidades históricas vestidas em capas, cheias de adornos, protegidas por guarda-costas” (Rauen “Dirigindo” 72). À parte todos os aspectos polêmicos da postura de Thomas e outras tantas questões de construção de currículos, não prioritárias para este artigo, esse pensamento permaneceu uma referência para as minhas aulas sempre que senti necessidade de incentivar os/as estudantes em processos criativos. Trata-se de transpor o obstáculo de reverenciar a um autor de prestígio e instigar uma leitura dialética de sua obra para dispor da mesma num exercício autoral, digamos, de adaptação e transposição do texto antigo, colocando-o em diálogo com o momento histórico presente. (RAUEN, 2005, p. 1).

Desde que comecei a pensar este projeto, fui questionado por professoras e professores, colegas e artistas com os quais trabalho: “Por que Tchekhov?” “Por que *As Três Irmãs*?” “Que tipo de adaptação você pretende com um drama realista do início do século XX?”

Escrita em 1901 por Anton Tchekhov, *As Três Irmãs* representa o descontentamento do autor com o teatro de seu tempo, apontando para o que Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (2003) vai denominar como “crise do drama”. Duas regras fundamentais do drama burguês são recusadas: o diálogo e o princípio de ação. O desgaste e a corrosão das personagens presas em mundos paralelos de reflexões e solilóquios interiores revelam um mundo de memórias e falsas esperanças. Também em crise está a aristocracia rural russa contemplando as transformações industriais que o seu país outrora agrário sofre, a mão de obra é escassa e a decadência visível. O marasmo e desesperança em que se encontrava a Rússia pré-revolução de 1917 são expostos através de Macha, Irina e Olga, três irmãs que vivem a queda da aristocracia, vêem seus caprichos se esvaindo em meio à burguesia, e sonham em voltar a viver em Moscou, onde a vida era *Vitela Orloff*, luzes e festas.

A superficialidade das relações, o sonho de reconstituir a tradição e o mundo de contos de fadas em que elas viviam, vai se transformando pouco a pouco em exaustão mórbida. Elas não encontram mais saídas para suas existências, e estão perdidas no meio das engrenagens da atrasada revolução industrial russa e seus corações se tornam cada vez mais frios que a neve que as cerca. As três irmãs fogem de qualquer chamado para a

realidade e para a transformação e não existe deus-ex-machina para salvá-las.

Em resposta as perguntas feitas no início deste projeto, lancei outras perguntas, indagando, porque eu, que nasci no Brasil em 1990, num mundo onde não existia mais União Soviética, onde o muro de Berlim acabara de ser estilhaçado e o capitalismo de fincar suas bandeiras sobre meu cordão umbilical, haveria de me interessar por um velho russo que falava de seres pré Guerras Mundiais, Pré Revolução Socialista Feminista e Pré Guerra Fria? Porque eu haveria de me interessar por três mulheres provincianas que estão perdidas desde que a indústria e o trabalho acabaram com suas vidas fúteis? É evidente que de 1901 até 2012, muita coisa mudou, é evidente que a Rússia de Tchekhov é muito diferente do meu Brasil em 2012, mas preciso considerar que ainda me é latente dizer - como Tchekhov dizia que algo precisava acontecer na vida daquelas moças mórbidas - que algo precisa acontecer aqui e que ainda acredito na revolução, seja lá o que isso queira dizer.

Essas mulheres apagadxs, anuladxs e amortecidxs<sup>2</sup> por um mundo de garotos brancxs, à mercê de seus destinos vis e de seus caprichos, ainda precisam tomar a revolução pra si, ainda precisam se converter em deus-ex-machina e criar seus próprios destinos. Em *As três irmãs – melodrama rocambolesco em quatro capítulos* não queimamos sutiãs, mas fincamos nossas bandeiras - que são nossos corpos – sobre Tchekhov, para lutar pelo não amortecimento, pela sensibilidade e pelo amor barroco e rococó.

Foi a partir dessas pulsões que propus a Leonarda Glück, que requebrássemos sobre a tumba de Tchekhov em uma adaptação que o transportasse para o Brasil em uma grande novela com forte apelo popular. Transformamos os 4 atos da peça em quatro capítulos que foram escritos em processo. Da obra original descartamos os personagens masculinos e criamos Olga, Irina, Macha, Irmã Avulsa e Elizabeth Taylor. Inseridas num mundo de enfeites e exageros, nossas 5 personagens não são mais prisioneiras de seus destinos. Ainda que permaneçam num mundo de

---

<sup>2</sup> Uso mulheres com x, pois não me refiro a gêneros específicos, trabalho na incógnita por acreditar que esta fala é pra todas e todos, pra todxs. N.A.

fantasia, velho e irreal, preferem se tornar objetos rococós, se tornarem *kitsch* e serem vendidas em reproduções baratas.

Para a construção deste enredo e para destacar o diálogo com o *kitsch* o trabalho apóia-se no *Melodrama*, e também por este apresentar uma grande contradição em relação a obra de Tchekhov, o gênero teatral e seu predecessor, o vaudeville, eram fonte de pesadas críticas do autor que buscava um teatro mais próximo da realidade, sem tantos apelos e truques. No melodrama tudo é exagero, a heroína atravessa o mundo atrás de seu amante, luta e ocasionalmente morre na busca de realizar seus anseios. O marasmo é transformado em ação, a nostalgia em catarse e as três Irmãs, agora rococós e exibidas na novela das seis, não mais ficarão a espera de um marido ou da ajuda de estranhos para voltar a Moscou. Elas criam sua própria Moscou ideal num folhetim feminista-socialista-burguês.

#### **O Processo de criação, a construção das cenas e das personagens**



Pensar em uma estrutura teatral que abranja melodrama e *work in progress* não é uma tarefa fácil, ao passo que um está a favor da organização da ação para a construção da fábula e da narrativa, o outro está a favor da desorganização e da simultaneidade; um prega a acessibilidade através de personagens arquetípicos e conflitos (início, meio e fim), e o outro aposta na justaposição de narrativas, no caos da informação e na ruptura com a representação.

No entanto, o que propus com este projeto foi um cruzamento, mesmo que conflituoso, entre esses dois “gêneros”. Do melodrama apropriamo-nos do herói, da interpretação exacerbada, do gosto pelo maravilhoso, pelo efeito e pelo insólito. O apelo popular e a emoção foram elementos da encenação e da interpretação das atrizes, que beberam de referências do cinema melodramático latino-americano dos anos de 1930, 40 e 50, filmes almodovarianos e novelas brasileiras. Já do *work in progress*, preservamos o espaço como fator fundamental da encenação, o discurso condensado, o curso-ricorso, o encadeamento de leitmotives condutores, e os processos de criação pautados na experimentação e no corpo como território híbrido de passagem de informações.



Danielle Campos, Guilherme Marks e Mariana Zimmermann, Capítulo 3 – Digitalina. Foto por Tamiris Spinelli

Nosso processo criativo iniciou-se com um estudo aprofundado do melodrama e das novelas brasileiras, filmes como *Kika*, *Mulheres a Beira de um Ataque de Nervos* e *A Pele que Habito*, todos de *Pedro Almodovar*, novelas brasileiras como *Por Amor de Manoel Carlos*, *Rainha da Sucata* e *Sassaricando*, ambas de *Silvio de Abreu*, seriados e peças escritas por *Miguel Falabela*, como *Toma Lá da Cá*, *Polaroides Urbanos* e *A Partilha* foram assistidos e debatidos pelo elenco e equipe de criação, sendo nossa principal fonte de referência para a criação de cada personagem. Dividimos o texto em dois lugares, as Irmãs Prosorov (que ainda mantinham um interpretação diretamente ligada ao drama) e as Irmãs tropicais (que possuíam um link mais direto com o público, em um lugar mais épico) e nos dividimos nos diversos cômodos da *Casa Selvática*, para que o espaço, tão rico de referências pudesse nos dar novas possibilidades de inserir essas irmãs no espaço e o texto descobrisse seu lugar de existência.

Assim, nosso melodrama rocambolesco, transferia a residência dos Prosorov para a *Casa Selvática*. Uma ocupação performativa por todos seus cômodos, tijolos, quartzos e paetês. A acomodada Rússia pré-revolucionária viraria pastiche, dramalhão na boca de Irinas, Olgas Machas e Elizabeth Taylor.

Cada capítulo do folhetim passava-se em um cômodo distinto da casa, fator fundamental no processo de criação das cenas, evidenciando nossa busca de entender a complexidade da relação do espaço com a cena apresentada e quais seriam suas limitações e possibilidades dramáticas. Em cada ensaio, discutíamos como transportaríamos a residência das irmãs Prosorov para a Casa Selvática, como fazer com que o público se sentisse convidado a estar entre elas? Assim, em turbulentas referências, chegamos a Elizabeth Taylor, nossa anfitriã, personagem de transição, uma espécie de guia turístico da recepção das Prosorov.



Camila Couto como Elizabeth Taylor, foto por Tamiris Spinelli

## A recepção da casa das Irmãs Prosorov – A Temporada



### AS TRÊS IRMÃS

UM MELODRAMA ROCAMBOLESCO EM QUATRO CAPÍTULOS

*Meu nome é Elizabeth Taylor, e estou aqui pra lhe convidar a prestigiar AS TRÊS IRMÃS – UM MELODRAMA ROCAMBOLESCO EM QUATRO CAPÍTULOS, pequena recepção que farei na casa das Irmãs Prosorov. Será dias 13, 14, 15 e 16 de dezembro de 2012, sendo dias 13, 14 e 15 às 21hrs e dia 16 às 20hrs.*

*Vista seu traje mais elegante, e não esqueça, sua presença é fundamental.*

*Como nossa humilde casa é pequena, gostaria que confirmasse sua presença através do e-mail: [falecomelizabethtaylor@gmail.com](mailto:falecomelizabethtaylor@gmail.com) ou pelos telefones (41) 30135118 e 98951374. Casa Selvática, Rua Nunes Machado, 950 - próx a praça Ouvidor Pardinho*

Material Gráfico: Rafael Bagatelli

Por mais precisa que fosse nossa idéia de condução do público, sabíamos que o desafio estava posto, como o público ocuparia esse espaço que tanto estudamos? Nossa condução começou muito antes do espetáculo, Elizabeth Taylor organizava sua lista de convidados, apenas 15 pessoas por dia iriam à casa das Prosorov, seus intermináveis emails já indicava ao público o que encontrariam a diante.

Boa tarde,  
Laura, vista seu maior salto, pois a escada que teremos é aquela que você já conhece.

Até breve,  
Liz Taylor.

Em 8 de dezembro de 2012 00:44, Elizabeth Taylor  
<[falecomelizabethtaylor@gmail.com](mailto:falecomelizabethtaylor@gmail.com)> escreveu:

> Boa noite,  
> Querida, provavelmente seu primeiro contato com a casa será por uma  
> longa escadaria. Nada tão certo ainda. Posso, em breve, te mandar mais  
> informações!

> Mas, por favor, não abandone a idéia de salto!

>

> Grande beijo,  
> Liz Taylor.

>

> Em 8 de dezembro de 2012 00:15, laura f.t. <> escreveu:

>> Querida Liz,  
>> uma dúvida restante... Já que o evento é em traje de gala gostaria de saber  
>> se teremos que subir alguma difícil escadaria. Isso definirá o tamanho do  
>> meu salto.

>>

>> Grata,  
>> Laura.

>>

>>> Date: Fri, 7 Dec 2012 16:09:05 -0200  
>>> Subject: Re: recepção  
>>> From: [falecomelizabethtaylor@gmail.com](mailto:falecomelizabethtaylor@gmail.com)  
>>> To:

>>>

>>>

>>> Boa tarde,  
>>> Querida Laura, sua ilustre presença já está confirmada. Vou adorar  
>>> recebê-la em minha recepção na pequena casa das Irmãs Prosorov.  
>>> Não esqueça de vestir seu traje especial, pois estaremos em festa! Te  
>>> esperarei em meu melhor vestido.  
>>> E não esqueça também,  
>>> "Alguns de meus melhores homens foram cachorros e cavalos".

>>>

>>> Grande beijo,  
>>> Liz Taylor

E assim fomos descobrindo durante a temporada como se dava essa condução, como introduzir os convidados em nossa novela. Descobrimos também como deveria se dar o jogo entre as atrizes, para que a estrutura dramática se mantivesse. Investimos mais no jogo rápido, nas respostas, em jogos de improvisação, para que a palavra pudesse encontrar novos modos de fruição.

### **Trajetos melodramáticos**

Por fim, como já dito em todas as exposições deste projeto, friso sua importância em minha pesquisa como encenador. Foi a partir dele que pude aprofundar questões que permearam meus trabalhos nesses 4 anos de curso. Afunilar uma estética, como a escolha do melodrama, a busca pelo artifício e o kitsch em uma encenação que leve a cena minhas inquietações em relação à normatização dos gêneros, e a minha busca por uma sexopolítica em favor da desterritorialização dos corpos e dos gêneros, uma luta pelos corpos grotescos, processuais e fabricados.

Ao refletir sobre o processo de criação e a temporada, vejo um novo lugar na pesquisa, um lugar onde todas estas questões - que devido suas complexidades, sempre vieram acompanhadas de uma radicalidade voraz - encontram nas *Três Irmãs – Um Melodrama Rocambolésco em Quatro Capítulos* uma possibilidade menos hermética, mais popular, onde o público se reconhecesse na estranheza das personagens. Um lugar coloquial para fincarmos nossas bandeiras.

## REFERÊNCIAS:

KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. Trad. Teresa B. Carvalho da Fonseca. Editora Nova Fronteira: 1983.

RAUEN, Margarida. **Apropriação Criativa Dos Cânones em Novos Roteiros e Linguagens**.

Disponível em:  
<http://www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/49%20A/rauen%20A.pdf> Acesso em 09/05/2012

DEWEY, John. **Arte como Experiência**, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e Outros Ensaios**. Edição/reimpressão: 2004. Páginas: 368. Editor: Gótica.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura de mídias à cibercultura**. São Paulo: Paullus, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro, Edição Graal, 1988.

VIGARELLO, Georges (Org). **História do corpo: Da Renascença às Luzes**. Trad. Lucia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: TADEU, Tomaz.

Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

OROS, Silvia. **Melodrama: O Cinema de Lágrima da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992

PRECIADO, Beatriz. **Multidões Queer** – Notas para uma política dos “anormais”. Trad. Ricardo Rosas. Disponível em:

[http://www.intersexualite.org/MULTID\\_ES\\_QUEER.pdf](http://www.intersexualite.org/MULTID_ES_QUEER.pdf) acesso em 25/10/2011

TADEU, Tomaz. **Nós ciborgues: O corpo elétrico na dissolução do humano**. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2003.

KUNZRU, Hari. **Você é um ciborgue: um encontro com Donna Haraway**. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_ **Genealogia do ciborgue**. In: TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano. 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BEY, Hakin. **Zona Autônoma Temporária**. Disponível em: <[http://copyright.noblogs.org/gallery/5220/TAZ\\_-\\_Hakim\\_Bey.pdf](http://copyright.noblogs.org/gallery/5220/TAZ_-_Hakim_Bey.pdf) > setembro de 2011.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.