



Universidade Federal
de São João del-Rei



Departamento de
Artes da Cena

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Linha de Pesquisa: “Performance, Processos e Poéticas Artísticas”

Marcos Vinicius Fonseca

O TEXTO COMUNHÃO:

Sobre a palavra nos espetáculos *Vaga Carne e Motriz*

Orientação:

Profa. Dra. JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND

São João del-Rei

Novembro de 2024

MARCOS VINICIUS FONSECA

O TEXTO COMUNHÃO:

Sobre a palavra nos espetáculos *Vaga Carne e Motriz*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), na linha de pesquisa Performance, Processos e Poéticas Artísticas, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Orientadora: Dra. Juliana Alves Mota Drummond

São João del-Rei
Novembro de 2024

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F676t Fonseca, Marcos Vinicius.
O TEXTO COMUNHÃO : Sobre a palavra nos
espetáculos Vaga Carne e Motriz / Marcos Vinicius
Fonseca ; orientadora Juliana Alves Mota Drummond
. -- São João del-Rei, 2024.
88 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2024.

1. Texto comunhão. 2. Palavra em cena. 3. Vaga
Carne. 4. Motriz. 5. Memória . I. Drummond , Juliana
Alves Mota , orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS -
PPGAC**

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO
ELETRÔNICA**

Autorizo a Universidade Federal de São João del-Rei a disponibilizar, através de seu Repositório Institucional e catálogo online do Sistema de Bibliotecas, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/98, o texto integral da obra abaixo citada, em formato digital, para fins de leitura, impressão e download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir da data abaixo firmada.

Tese Dissertação

Programa de Pós-Graduação: PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas Linha de Pesquisa: “Performance, Processos e Poéticas Artísticas”

Título: O Texto Comunhão: Sobre a palavra nos espetáculos Vaga Carne e
Motriz

Autor/a: Marcos Vinicius Fonseca

CPF: 089.907.906 - 70

E-mail: marcosvfonseca@gmail.com

Orientador/a: Profa. Dra. Juliana Alves

Mota Drummond CPF:

E-mail: julianamota@ufs.edu.br

Data de defesa: 28 de Junho de 2024.

Agência de fomento (se bolsista): não.

A handwritten signature in blue ink that reads "Marcos Vinicius Fonseca". The signature is written in a cursive style and is centered on the page.

Data: 04 de novembro de 2024

Assinatura da/o Autor/a



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 2024

AUTORIZAÇÃO Nº 3/2024 - DEACE (12.83)

(Nº do Protocolo: 23122.037169/2024-10)

(Assinado digitalmente em 04/11/2024 13:29)

JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND

CHEFE DE DEPARTAMENTO - TITULAR

DEACE (12.83)

Matrícula: ###863#4

Visualize o documento original em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **3**, ano: **2024**, tipo: **AUTORIZAÇÃO**, data de emissão: **04/11/2024** e o código de verificação: **33d8378743**

AGRADECIMENTOS

Chego ao momento de finalização dessa caminhada de tantos aprendizados e compartilhamentos, graças ao apoio de tantas pessoas.

Agradeço à minha família: à minha mãe, Irene, por me ensinar o que é amor, força e cuidado; ao meu pai, Bosco, que em vida me apresentou a criatividade e a importância dos detalhes nos processos criativos; aos meus irmãos, Márcia e Márcio, pela paciência e companheirismo; e às minhas sobrinhas e sobrinho, Mariana, Gabriela e Lucas, pela constante jornada de conhecimento que seguem tecendo.

Às minhas tias maternas, que seguiram suas trajetórias acreditando na potência da educação, em especial à Tia Regina, por sempre me incentivar a leitura e os estudos, e por me apresentar desde pequeno o amor pelo processo educativo e artístico.

À Dona Maria, que me acolheu em sua casa e em seu coração, pelos incentivos tão importantes para que eu pudesse seguir em formação.

Às pessoas integrantes da Afoita Teatro, que compartilham comigo o fazer teatral e os afetos que nos mantêm atuantes dentro e fora de cena.

À minha orientadora, Juliana, pelas conversas tão inspiradoras, por compartilhar comigo sua sabedoria desde a minha graduação, e por acreditar no meu trabalho e desejo de pesquisa no mestrado.

Às artistas Grace Passô, Maria Clara Ferrer e Juliana Mota, cujos trabalhos artísticos me tocaram profundamente, inspirando-me a seguir na pesquisa acadêmica.

Aos professores e professoras do curso de teatro da UFSJ, que conheci em 2014, na primeira turma do curso, e que continuam direta ou indiretamente garantindo esse importante espaço de pesquisa e criação.

Ao projeto de democratização, expansão e acesso às Universidades Públicas pleiteado pelo governo Lula, que em 2009 possibilitou o meu ingresso e de inúmeras pessoas.

“Vejo a palavra enquanto ela se nega a me ver. A mesma palavra que me desvela, me esconde. Toda palavra é espelho onde o refletido me interroga.”

Bartolomeu Campos de Queirós

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo refletir a respeito de como a palavra da pessoa atuante em cena no teatro pode estar em comunhão com a plateia. Sendo assim, busco, por meio desse contato, despertar afetos, memórias e sensações capazes de gerar a promoção do estado de presença dentro e fora do palco. Para tal reflexão, no primeiro capítulo discuto a noção de *comunhão* para que seja pensada em um viés de trabalho com o texto da atuante que deseja comunicar com o espectador, e ainda, com o trabalho sobre si mesma como ferramenta possível de afeto e transformação em cena. Proponho a rememoração de alguns conceitos de importantes acerca da palavra em cena, a sua utilização com base na entrega e compartilhamento, passando brevemente por Stanislavski, Grotowski, Motta Lima, trazendo para discussão a definição de comunhão como *contato* e o que tal procedimento exigiria da pessoa atuante, a saber, uma *doação de si* e uma *autopenetração*. As perspectivas da pessoa *atuante*, assim como as ideias do *o cultivo e a transformação de si*, são trazidas pelas provocações de Cassiano Quilici na oportunidade de discutir o trabalho da atuante sobre *si mesma*. A fim de traçar um marco teórico específico para a discussão da palavra nos espetáculos, elenco o trabalho das autoras brasileiras Ecléa Bosi, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo, explorando suas contribuições para a escrita de corpo inteiro e os conceitos de *memória*, *palavra corporificada*, *oralitura* e *escrevivência*. No segundo capítulo, realizo um diálogo com o referencial teórico e a vivência como espectador dos espetáculos *Vaga Carne*, de Grace Passô, e *Motriz*, com atuação de Juliana Mota e direção de Maria Clara Ferrer, em busca de uma reflexão prática do *texto comunhão*. Finalmente, o *texto comunhão* emerge do meu impulso de explorar as múltiplas possibilidades de contato com as pessoas, de compartilhamentos, sabedorias e afetos. Por esse motivo, este trabalho pretende contribuir para compreensão acerca da palavra em cena pode "tocar" e acessar o espectador, potencializando a experiência teatral em um espaço de encontro profundo e significativo, onde as memórias e emoções são evocadas e partilhadas coletivamente.

Palavras-chave: Texto comunhão; Palavra em cena; *Vaga Carne*, *Motriz*; Memória.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to reflect on how the words of the person acting on stage in the theater can be in communion with the audience. Thus, through this contact, in the first chapter, I discuss the notion of communion so that it can be thought of as a way of working with the text of the performer who wishes to communicate with the spectator, and also with the work on herself as a possible tool for affection and transformation on stage. I propose remembering some important concepts about the word on stage, its use based on surrender and sharing, briefly going through Stanislavski, Grotowski, Motta Lima, bringing up for discussion the definition of communion as contact and what such a procedure would require of the performer, namely a self-giving and self-penetration. The perspectives of the acting person, as well as the ideas of the cultivation and transformation of the self, are brought up by Cassiano Quilici's provocations on the opportunity to discuss the acting person's work on herself. In order to outline a specific theoretical framework for the discussion of the word in the performances, I look at the work of Brazilian authors Ecléa Bosi, Leda Maria Martins and Conceição Evaristo, exploring their contributions to whole-body writing and the concepts of memory, embodied word, oral reading and writing. In the second chapter, a dialogue will be established with the theoretical framework and the practical experience of being an audience member in the plays *Vaga Carne* by Grace Passô and *Motriz* featuring Juliana Mota and directed by Maria Clara Ferrer, in search of a practical reflection on the concept of text-communion. Finally, the communion text emerges from my impulse to explore the multiple possibilities of contact with people, of sharing knowledge and affections. For this reason, this work aims to contribute to understanding how the word on stage can "touch" and access the spectator, enhancing the theatrical experience in a space of deep and meaningful encounter, where memories and emotions are evoked and shared collectively.

Keywords: Text-communion; Spoken word on stage; *Vaga Carne*; *Motriz*; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espetáculo <i>Vaga Carne</i> , 2018	15
Figura 2 – Espetáculo <i>Motriz</i> , 2022	17
Figura 3 – Mulher em meio à névoa, <i>Motriz</i> , 2022	47
Figura 4 – Som da voz-mulher-negra, <i>Motriz</i> , 2022	48
Figura 5 – “Lata d’água na cabeça”. Processo criativo de <i>Motriz</i> , 2016	52
Figura 6 – “Só em seu carro”. Processo criativo de <i>Motriz</i> , 2016	56
Figura 7 – Mulher com dores. Processo criativo de <i>Motriz</i> , 2016	57
Figura 8 – Sobre mulheres. Processo criativo de <i>Motriz</i> , 2016	57
Figura 9 – “Nada é oco por aqui”, <i>Vaga Carne</i> , 2020	67
Figura 10 – Grace Passô em <i>Vaga Carne</i> , CCBB Rio de Janeiro, 2018	68
Figura 11 – Grace Passô em <i>Vaga Carne</i> , 2020	71

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: O QUE ME TROUXE AQUI E ALGUMAS DEFINIÇÕES ..	8
INTRODUÇÃO: POSSÍVEL TRAJETÓRIA PARA A PALAVRA VIVIDA	12
PRIMEIRA CENA: DANÇAR COM AS PALAVRAS.....	15
SEGUNDA CENA: ENXERGAR AS PALAVRAS NO BREU.	17
CAPÍTULO 1 - COMO DIZEM OS QUE VIERAM ANTES.....	22
1.1 Comunhão	23
1.2 A palavra e a cena	26
1.3 A pessoa atuante, o cultivo e a transformação de si.....	29
1.4 Bosi, Martins, Evaristo e Mota: voz, palavra e memória à brasileira	40
1.4.1 A voz da memória em Ecléa Bosi	41
1.4.2 Performances do Tempo Espiral de Leda Maria Martins	42
1.4.3 Escrevivência de Conceição Evaristo	43
1.4.4 Os afetos musicais de Juliana Mota	45
CAPÍTULO 2 - O AFETO DAS PALAVRAS VIVAS	46
2.1 Espetáculo <i>Motriz</i>: o afetar pela palavra – a voz desencadeadora de experiências e imagens	47
2.2 Espetáculo <i>Vaga Carne</i>: o afetar pela palavra – a voz desencadeadora de experiências e imagens	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS.....	85

APRESENTAÇÃO: O QUE ME TROUXE AQUI E ALGUMAS DEFINIÇÕES

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.
[...] Não gosto de palavra acostumada.

Manoel de Barros

Este texto se inicia pela palavra e a sua relação com a cena. A voz, ao comunicar um texto através da vibração das cordas vocais, expressa emoções, ideias, sentimentos, intenções. Antes mesmo de pensarmos na comunicação em arte, a voz uma ferramenta fundamental para a comunicação e interação com a sociedade. Sendo única e pessoal, parte da poética de cada indivíduo as condições de produção do texto dito, influenciando seus afetos.

Enquanto artista e educador da cena, a inquietação desta pesquisa parte da busca por um "texto comunhão", um impulso de explorar as múltiplas possibilidades de contato com as pessoas, de compartilhamentos, sabedorias e afetos. Este trabalho busca primeiro ampliar a minha compreensão sobre como a palavra em cena pode "tocar" e acessar o espectador, potencializando a experiência teatral em um espaço de encontro profundo e significativo, onde as memórias e emoções são evocadas e partilhadas de forma única.

Criar palavras para o teatro é preparar a pista onde se vai dançar, colocar obstáculos e cercas sabendo que só os bailarinos, os saltadores, os atores são belos... Ei! Atores, atorezas, seus corpos clamam, chamam pelo desejo! Só o desejo do corpo do ator leva alguém a escrever para o teatro. Dá pra entender? O que eu esperava, o que me movia? Que o ator viesse preencher meu texto furado, dançar dentro dele. (Novarina, 2005, p. 18).

A palavra, em sua dimensão sonora e verbal, uma das bases que sustentam o acontecimento teatral desde os primórdios e tem o poder de comunicar diretamente com o público a intenção que a obra deseja articular entre os envolvidos no momento efêmero do teatro. O texto teatral responsável pelo registro do que o ator falará em cena, nos seus mais possíveis estilos literários, vem se adaptando no decorrer da história à necessidade de transformação demandada pelo tempo real, atual, para que seja possível a comunhão da obra, ou seja, o encontro vivido entre atuante e espectador.

A forma de escrita do texto para o teatro também se altera segundo a necessidade social de cada tempo. Como exemplo, o processo de escrita que até meados da segunda metade do século XX era realizado com exclusividade pelos dramaturgos em seu trabalho solitário, atualmente pode ser também criado às múltiplas mãos ou corpos dramaturgistas, no calor do improvisado da sala de ensaio. Em contraposição à ideia de uma dramaturgia anterior à encenação, parte da escrita contemporânea é criada simultaneamente ao espetáculo, em uma relação indissociável entre texto e cena numa perspectiva de escritura cênica: na imbricação dos elementos textuais, corpóreos, sonoros e visuais.

Expandindo tal pensamento, em seu livro *Ler o Teatro Contemporâneo*, Jean-Pierre Ryngaert (1998), ao mencionar a missão originária da dramaturgia, a apresenta como a “arte da composição de peças de teatro”:

A dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade. (Ryngaert, 1998, p. 225).

O texto dramático, na sua multiplicidade de formas de criação, com objetivo de tornar-se fala proferida pelas atrizes e atores ou demais possibilidades de vozes que a contemporaneidade dá espaço, passou a provocar inquietações no decorrer dos tempos em relação ao seu desempenho em cena. Godoy e Souza ponderam que foi com Stanislavski que se iniciou uma preocupação maior com a autonomia da encenação teatral, partir da atenção dada às falas das personagens na busca de uma “forma orgânica” (Godoy; Souza, 2018, p. 72-73).

Em 2014, no meu trabalho de conclusão de curso, busquei uma investigação acerca dos processos de construção dramaturgicos, tendo como recorte específico o fazer teatral da *Companhia Asdrubal Trouxe o Trombone / RJ* e o seu processo de criação coletiva de dramaturgia, e depois, os processos de criação dramaturgicos colaborativos do *Grupo Teatro da Vertigem / SP*. O olhar para o trabalho dessas companhias serviu como fonte inspiradora para vivenciar um processo de criação com jovens atrizes e atores e também refletir o meu fazer

artístico, na época, junto da extinta *Companhia Teatral ManiCômicos* de São João del-Rei, Minas Gerais.

Muitas questões processuais a respeito da feitura do texto foram entendidas e outras indagações surgiram nesse processo, como a questão acerca do texto dramaturgico ou literário transformado em presença através da palavra na cena: Como manter o texto vivo em cada apresentação? Como achar a tal “presença” nas palavras? Passei a buscar essa voz capaz de “tocar” o espectador...

No intervalo entre o TCC e a dissertação de mestrado, busquei amadurecer meu entendimento acerca dessa problemática que fora construída aos poucos, em anos de processos práticos em cena e fora dela – em aulas, assistindo espetáculos e na troca com artistas da cena, enfim, na Vida.

Nesse processo, busquei refletir sobre a busca da atriz e do ator por dedicarem-se a si mesmos como próprio instrumento de trabalho, sendo suas as emoções que emprestam às figuras que levam a cena. Logo, levanto a hipótese de que uma fala, carregada de si, pode dar vida ao texto e alcançar a comunhão entre artista e espectador.

Seguindo nesse intento, em alguns momentos busquei *escrever* este texto, almejando experienciar algo como o que Conceição Evaristo dá ao termo *escrevivência*: não a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito, mas uma escrita que carrega a vivência da coletividade. Por isso mesmo, misturo neste texto questionamentos disparadores, recordações dos espetáculos, argumentações teóricas e recortes do vivido. Por momentos me apresento em primeira pessoa, revelando a minha presença e minha história como contribuidoras deste texto dissertativo, e outros momentos trago a fala de importantes autoras e autores – sobretudo autoras – a fim de contribuírem com suas perspicazes perspectivas com a discussão que proponho acerca da cena de Grace Passô e Juliana Mota, que intuo contribuírem para a ideia de um “texto comunhão”.

Ao trazerem a si mesmas para a cena, utilizando inclusive lembranças autobiográficas, Grace Passô e Juliana Mota potencializam uma palavra vívida e contagiante, uma palavra que busca refletir sobre si mesma: dois solos, duas artistas-mulheres-negras cujas histórias percorrem a dramaturgia da cena e colaboram com uma cena que se foca na palavra, na voz, na corporeidade do som.

Nesse viés, a pesquisa encaminhou-se para a discussão sobre como impulsionar a atriz e o ator a desvendarem o que é seu, no sentido de olharem para si e entenderem sua formação pessoal como potência criativa, no cultivar das suas particularidades emotivas, sensórias, físicas e políticas para alcançar a comunhão com o espectador.

Nesta pesquisa trago alguns autoras e autores que realizaram estudos acerca da fala cênica, primeiramente voltados ao treinamento de si e às bagagens da atriz e do ator, passando por Stanislavski, Grotowski e as contribuições dos contemporâneos brasileiros Tatiana Motta Lima e Cassiano Sidow Quilici – este que, ao trazer o conceito de “Cultivo de si”, vem como uma referência de potência também para o trabalho com o texto cênico. Tais reflexões encontram ressonância também na pesquisa de Juliana Mota, que dedica a sua trajetória de pesquisa ao trabalho vocal partindo dos “afetos musicais” da atriz e do ator almejando alcançar uma presença sonora marcada pela experiência transformadora sentida e atravessada na vida de cada atuante, sendo ela mesma atriz de um dos espetáculos observados nesta dissertação, *Motriz*, onde me foi possível entender seu trabalho para além da teoria.

Nesse sentido, apresentarei a vocês *Motriz*, espetáculo criado por Mota juntamente com Maria Clara Ferrer, com quem assume a direção e a dramaturgia compartilhadas. Ainda, como importante componente de reflexão deste trabalho, trago o espetáculo *Vaga Carne*, de Grace Passô, a partir do qual também será possível comungar com essas obras elencadas no que se refere à experiência teatral de uma fala viva buscada por esta pesquisa.

Dado este prólogo, gostaria de trazer o termo *pessoa atuante*, modo como escolho chamar a atriz e o ator de teatro. Contudo, apesar de, mais contemporaneamente, ser *costumeiro* usarmos a expressão *atuante* ao nos referirmos a um trabalho do campo teatral – sobretudo a partir de Jerzy Grotowski –, nesta dissertação pretendemos com *pessoa atuante* também como forma de descentralizar o uso predominante do artigo masculino.

INTRODUÇÃO: POSSÍVEL TRAJETÓRIA PARA A PALAVRA VIVIDA

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio. (Barros, 2007, p. 15).

Quando eu era mais novo, escutei muito das pessoas mais velhas que a leitura deveria ser um hábito importante e que eu precisava ler mais, quando na verdade, a frase correta a ser dita, era: “você deveria ler”, afinal, eu não tinha nenhuma intimidade com as palavras no papel. Quando se é novo, a leitura pode ser um ato de tortura, onde deixar o corpo inerte pode trazer desconfortos. Assim aconteceu comigo, não havia alguém de que me fizesse ter prazer pelas palavras, muito menos, “delirar o verbo”, como diria Manoel.

Talvez, achava as palavras acostumadas demais. E este “costume”, esta normatização ou normalização das palavras talvez seja aquilo que as desapropria de vida e da intensidade do agora. No descomeço era o Verbo, porque a questão da linguagem nasce imbricada com a realidade e, em toda criação, a linguagem é verbo, ou seja, ação do criar, ato criador. Para eu poder delirar o verbo, a leitura viria desacostumada...

Um dia encontrei um livro de uma peça de teatro. Na verdade, eram várias peças da dramaturga Maria Clara Machado: eu devorei aquele livro. Mastiguei saborosamente cada imagem que se ofertava daquelas palavras. Foi tão gostoso. Eu descobri o tal prazer ali! Hoje, revendo minhas bagagens afetivas, intuo que inconscientemente aquelas falas me estimularam a leitura, surtiram efeito. Mesmo não “gostando” de ler, o espaço que eu mais frequentava na escola era a biblioteca e eu desconfiava que naquele espaço eu encontraria ferramentas para fazer o que eu mais gostava, teatro.

Essas vozes inconscientes falam até hoje a respeito da leitura, inclusive no teatro. Meus primeiros mestres já falavam: “você precisam ler mais”, “não existem atuantes de teatro que não gostam de ler”. Assim, esse aspecto prescritivo resistiu e fez perdurar a imagem da palavra escrita como obrigação, em um embate com aquela outra imagem, que julguei mais interessante, que é a palavra como desejo.

Um dia tomarei gosto pela palavra no papel e esse dia só chegará quando o tempo vivido efetivar as minhas próprias bagagens, logo, validando minhas experiências. Assim serei capaz de ler em desejo cada escritura que me encontrar. Acredito nisso: o tempo de maturação do ser é quem vai lhe mostrar o que se deve ou não fazer, digo: as escolhas, gerador de experiências.

E uma coisa eu lhe digo: “você precisam ler!” Parece hipocrisia, mas é que o vivido no tempo passado me mostrou de forma vívida as lembranças gostosas dos encontros com a palavra. Por exemplo, este encontro aqui:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem (Barros, 2007, p. 20).

No dia em que me deparei com essa poesia, a qual me escreveu Manoel de Barros, eu vi a palavra virar imagem. E digo que ele me escreveu, pois tal poema se encontra no *O livro das ignorâncias* (2007), no qual me vejo e carrego como que se aquelas palavras fossem para mim, pois eu as faço assim.

Nesse encontro eu entendi no corpo o convite ao resgate da minha própria subjetividade em relação ao que eu estava lendo, ao mesmo tempo em que Manoel escreve de seus processos de individuação – termo em afinidade a psicologia junguiana, em relação às experiências vividas no lugar detrás de sua casa. Sua escrita me acionou com tal profundidade que fui capaz de criar a “cobra de vidro mole”, ver as palavras tornando-se imagens e a enseada se enriquecer de detalhes. Nesse mesmo poema, ele me coloca em alerta ao poder das palavras, que na beira da sua imagem pode haver um medíocre desejando empobrecer o seu vocabulário de criatividades.

Por isso lhe digo que entre as trajetórias do vivido você encontrará um campo imenso de descobertas vívidas para explorar no instante. Então, sinta mais do que intelectualize as palavras. E assim, eu descrevo a você como julgo por necessidade da palavra, no caso da leitura.

E na cena, como se diz essas palavras? Quero viver a cena de palavras “cobras de vidro”, carregadas de minhas corações e subjetividades. Por isso, acredito que neste trabalho dou voz ao inconsciente, resgatando do vivido para provocar um contato vívido com o espectador. Em cena não quero falar a palavra advinda da obrigação de ter que lê-la, quero viver a palavra como que em gozo dela na leitura.

Nesse instante de escrita me desponta um desejo grande de mencionar vários outros encontros, como esse que tive com o Manoel. Gostaria de contar da minha conversa que tive com Miguilim, de Guimarães Rosa, lá em *Campo Geral*, uma coletânea de livros desse mineiro encantador de palavras e entre vários outros, de língua, de gênero, de cores múltiplas... Mas, precisamos seguir no aqui e agora presentes e em comunhão através dessa leitura.

A seguir compartilho com você um pouco daquilo que me motivou iniciar esta pesquisa em duas cenas:

PRIMEIRA CENA: DANÇAR COM AS PALAVRAS

A cena se inicia assim: no breu. A Voz, a personagem do espetáculo, é apresentada. Ela diz ter o poder de penetrar qualquer matéria. Invade os meus ouvidos em meio à escuridão. Ela me conta a sua sina: viver feito nômade e da experiência de sentir-se em diferentes corpos.

Agora, o que você vê aqui?

Figura 1 – Espetáculo *Vaga Carne*, 2018.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Sabe este foco de luz que revela os olhos da imagem? Você conseguiria imaginar este ponto se abrindo lentamente e aos poucos revelando toda a figura?

A luz vai ganhando toda a sala e revela-se uma paisagem: uma mulher. Ela é negra, de estatura baixa, está vestida de uma roupa comum, parada, de pé, no centro do palco. A voz, que tudo invade, nos conta que poderá adentrar, penetrar o corpo daquele cenário-mulher. Assim o faz. O corpo, paisagem que antes estava ali, somente respirando, imóvel, começa a se mover minimamente devido à voz que o penetrou. A voz então se projeta do corpo da mulher. Ela invade, percorre todo o

corpo até se projetar pela boca. É graças à voz que conseguimos enxergar o lado de dentro da mulher. “Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro” (Passô, 2020, p. 34).

É como se a voz quisesse me mostrar o *por dentro*. Ela consegue me fazer ver, imaginar: ela fala do escuro que é o avesso da mulher e eu o imagino; ela diz caminhar por dentro do corpo e eu a acompanho; diz sentir-se toda vermelha, suja de sangue; diz que o sangue tem uma textura de puro sangue violento e eu o imagino; ela tem uma surpresa, depara-se com o coração e eu imagino este encontro, visualizo o coração cara a cara com esta voz.

É incrível como esta voz é poderosa e consegue me fazer enxergar o que ela diz. Até a sensação dela deslizando, voando dentro do corpo eu acompanhei imagneticamente, sensorialmente. Ela conta a trajetória que faz até o útero, do feto ali sendo gerado e me proporciona enxergar esta imagem somente com as palavras.

Este relato é justamente do momento em que a voz sai da caixa de som e entra no cenário/corpo/mulher. É quando a atuante assume a voz e um pacto cênico é feito com o público em uma frase do texto composta pela repetição da palavra “isso”; e entre um “isso” e outro, a atriz toma a fala.

Até então, estou falando do espetáculo *Vaga Carne*, de Grace Passô. Quando assisti a atriz mineira em cena, senti que ela dançava com a palavra, a ponto de juntas serem um só corpo. Esse seu desempenho – que considero grandioso em relação ao texto – me levava a uma imersão profunda durante o momento do espetáculo e uma reflexão duradoura após o seu acontecimento.

Marcos Antônio Alexandre, professor da FALE-UFMG, em sua crítica para o *site* Horizonte da Cena, ressalta a sua experiência com o espetáculo: “Há que se evidenciar que a corporeidade da voz/atriz/mulher lhe permite brincar com as palavras, provocando na plateia reações inesperadas, do riso solto ao ‘engolir seco’ por não saber como reagir ao corpo que se apresenta em plena potência a sua frente” (Passô, 2020, p. 34). Em *Vaga Carne*, a atriz e também dramaturga leva a palavra à cena com tal propriedade que faz com que o trabalho transcenda os meios convencionais do teatro, colocando o corpo-matéria – como o cenário – em função da voz, que, no caso deste espetáculo, é a personagem, no desejo de suscitar um momento harmônico entre artista e público, como cita a atriz:

Instaurando a sensação de que a obra parte de referências do já feito ou já visto, seja através de um falso realismo ou de uma narradora que conta histórias por exemplo, crio um campo aparentemente reconhecível de comunhão, para, no seu desenvolvimento, traçar voos, deslocamentos, estranhezas, tanto no que diz respeito aos assuntos que a obra evoca, quanto à linguagem enquanto experiência formal (Passô, 2020, p. 104).

SEGUNDA CENA: ENXERGAR AS PALAVRAS NO BREU.

E agora, o que a imagem lhe revela?

Figura 2 – Espetáculo *Motriz*, 2022.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Vamos fazer o caminho inverso e imaginar que este foco de luz se esvai, lentamente, até a imagem se esmaecer e se perder no breu. Convido você a vagorosamente fechar os seus olhos enquanto observa a imagem. O que fica da fotografia e o que a voz desta imagem lhe diz, faz lembrar?

Apresento uma possível descrição e um pós-momento à fotografia, expondo um trecho da crítica de Alberto Tibaji, que relata um lapso de sua lembrança vivida em *Motriz* (2016):

Poucos instantes depois de ter tomado meu lugar, a porta se fecha e a figura negra sobrevive iluminada. Em segundos, a imagem sucumbe e o negror impera. Breu. Ouve-se uma voz que fala quase ininterruptamente, uma voz. [...] Força motriz. A voz é a força motriz porque é disseminação. A voz se espalha, se esvai, semeia. E a voz se fortalece em sua evanescência e afirma-se como força motriz: não põe a mão em mim! Você não pode pôr a mão em mim. Breu. Quem poderia pôr a mão nessa voz? Tocá-la? Não, eu não! Não posso pôr a mão em você. A voz profere: mais e mais cantos, mais e mais palavras. E me obriga a ouvir. E descubro devagar que ouvir não é permitir que o som adentre os meus ouvidos. Por que essas imagens recorrentes de um oco penetrado? Ouvir é seguir a voz, o som. Largar-se em direção à voz que chama. Sentado em minha cadeira, qual Ulisses amarrado ao mastro do navio, sigo essa voz esmiuçadamente preparada, que erra, gagueja, troca a mão pela mãe, e prossegue proferindo seu canto e suas palavras (Tibaji, 2020, p. 333).

O espetáculo *Motriz* tem a atuação de Juliana Mota, direção de Maria Clara Ferrer, concepção e dramaturgia também das citadas artistas. Aqui, temos uma experiência da palavra viva em cena, da propriedade da palavra em todas as suas dimensões. Nessa obra, uma “voz-mulher-negra” percorre e preenche o espaço da sala de teatro em meio ao breu, compartilhando falas e cantos de uma dramaturgia autoral, “[...] que nasce de uma investigação com base autofictícia que questiona o espaço-tempo e as formas da memória por meio de figuras femininas, reais e inventadas” (Ferrer; Mota, 2018, p. 27).

A voz da atriz nessa obra é trabalhada a tal ponto que toque o espectador, seja no seu sentido literal – a ponto de arrepiar os pelos, dilatar os poros – ou, no aguçar das memórias da plateia ao encontro com a fala e o canto da atriz, instaurando o que as criadoras nomeiam de *presença sonora*, ou seja,

essa capacidade de provocar a imaginação do espectador, de fazer com que este visualize em sua mente aquilo que não é visível no palco [...]. A presença sonora, tal como a definimos aqui, abre outros caminhos para a escuta, cria desvios, círculos e inusitados vaís e vens imaginativos, fazendo-nos extrapolar a lógica semântica e causal à qual nossa escuta está fortemente condicionada (Ferrer; Mota, 2018, p. 24-24).

Adiante no texto, discutiremos como as artistas e pesquisadoras chegaram à denominação de *presença sonora* e a possibilidade de se trabalhar tal conceito no anseio de encontrar caminhos para uma fala da atuante que seja potência em encontro e afeto na relação atuante e espectador, motivo que impulsiona a me debruçar na escrita desta pesquisa.

No primeiro capítulo desta dissertação, de título *Como dizem os que vieram antes*, inicio com uma rememoração da fala viva e intensa de Elisa Lucinda, que mobilizou de corpo inteiro. No primeiro tópico do capítulo, discuto a noção de *comunhão* para que seja pensada em um viés de trabalho com o texto da atuante que deseja comunicar com o espectador, e ainda, com o trabalho sobre si mesma como ferramenta possível de afeto e transformação em cena.

Em seguida, no tópico *A palavra e a cena*, busco relembrar alguns conceitos trabalhados por fazedores de teatro no que se refere à palavra na cena, a começar por Stanislavski e a busca pela fala “orgânica”, mas sobretudo texto os estudos de Jerzy Grotowski, trazendo para discussão a sua definição de *comunhão* como *contato* e o que tal procedimento exigiria da pessoa atuante, a saber, uma *doação de si* e uma *autopenetração* (Grotowski, 1992).

No terceiro tópico, *A pessoa atuante, o cultivo e a transformação de si*, apresento algumas provocações de Cassiano Sydow Quilici, que propõe a discussão do trabalho da atuante sobre si mesma. Quilici nomeia a pessoa atuante de *ator/atriz/performer*, buscando dialogar diretamente com a cultura oriental ao ressaltar a ideia de *shugyo* (cultivo) como elemento importante nesse treinamento que envolve três pontos fundamentais: a ética, as práticas contemplativas e o conhecimento experiencial.

A fim de traçar um marco teórico específico para a discussão da palavra nos espetáculos, no quarto tópico – intitulado *Bosi, Martins, Evaristo e Mota: voz, palavra e memória à brasileira* – elenco o trabalho das autoras brasileiras Ecléa Bosi, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo. Por trazer a oralidade e a experiência de vida de modo contundente nestes espetáculos, a voz de Ecléa Bosi (2003), psicóloga social e professora, dedica-se às narrativas orais e ao estudo do “tempo vivo da memória”. No decorrer da escrita deste texto, o fio da memória me levou a muitos lugares. Em alguns momentos rememorei meu passado, rememorei os espetáculos, as marcas, imagens e afetos que atravessaram meu corpo e

chegaram até estas palavras que você lê agora. Contudo, a partir do que Bosi traz, não é passado que retorna às águas do presente, mas são as lembranças que produzem o novo: novos afetos, novos sentidos.

Em Leda Maria Martins (2021) a ideia de uma *palavra corporificada* emerge a partir de uma dimensão simbólica e performática, em que a palavra, carregada de história e significado, torna-se corpo. Por sua vez, sendo o corpo um arquivo vivo também das tradições e histórias coletivas (Martins, 2021), que pode encontrar, neste texto, respaldo num processo de *escrevivência* proposto por Conceição Evaristo, que tem como proposta intensificar a vivência: “Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo” (Evaristo, 2017a).

Sendo também uma personagem importante a construção dessa dissertação e de presença intensa nesse capítulo, trago à cena a pesquisa da professora e atuante Juliana Mota, que de forma mais aproximada do fazer teatral vai discutir a memória como potência na transformação e amadurecimento do trabalho da pessoa atuante. Manuel de Barros, de quando em vez, aparece neste texto nos ajudando a abriremos mais o olhar para a palavra, entender sua gramática delirante e revolucionária, seu poder de transformação e de alargamento de horizontes, buscando desacostumá-la um pouco.

No segundo capítulo, *O afeto das palavras vivas*, apresento meu contato com o texto e a encenação das atuantes Juliana Mota e Grace Passô, nos respectivos espetáculos *Motriz* e *Vaga Carne*, solos autorais e que apresentam traços autobiográficos. Enquanto espectador, fui marcado pelo encantamento da palavra em cada performance destes espetáculos entre os idos de 2018 e 2022.

Assim, discutiremos o ser que atua e que, ao “narrar” seu texto, evoca determinada lembrança, desperta um novo aqui e agora, podendo atingir a potência libertadora da memória: através do narrar, podemos trazer a transformação. A saber, recorro a essa prática neste momento, tanto em cena como fora dela. Aquela sensação de quando, após assistir a alguns espetáculos teatrais, tenho a recorrente sensação de uma não compreensão da obra, de que aquilo que foi dito pelo artista me passou despercebido. Ou, às vezes, de que a virtuosidade dos corpos está presente, o que me impacta, mas o que é dito não chega. E quando digo *chega*, a palavra está vinculada não somente à questão da projeção e da dicção, como já foi

pontuado aqui, mas me refiro a algo que vai além do verbo, que está ligado tanto ao subtexto da palavra, quanto ao que lhe atribui sentido. Ou, como costumo dizer, quando estou em trabalho com a palavra, atuando ou dirigindo: fazer a palavra tocar o espectador é gerar, a partir dela, imagem, sensação, sentimentos. Fazer *chegar* é fazer decantar a palavra dentro de quem a escuta. Então, como alcançar tal feito?

— E sobre a palavra, ela?
— Mexo com palavra
como quem mexe com pimenta
até vir sangue no órgão
(Barros, 2010, p. 180).

O ato de se vincular ao espectador é caro à pessoa atuante. É possível encontrar treinamentos para que o texto do ser atuante atinja o que se discute por “estado de presença” em cena? Como entregar de cor (ou “de coração”) uma palavra “corporificada”, um texto dado pela atuante, preenchido de texturas, sensações e capaz de afetar quem está ouvindo? Ao discutir acerca dos espetáculos *Vaga Carne e Motriz*, busco rememorar o que me faz afetar por tais trabalhos perante minha procura inquieta por uma palavra presente em cena.

Finalmente, apresento as *minhas palavras* como reflexão final e não definitiva dessa pesquisa, que pretende continuar em seus desdobramentos. Trago à cena, em paralelo ao que será discutido nesta dissertação, as minhas experiências particulares como atuante e pesquisador de teatro, e as reverberações desta no meu feito, e no possível fazer teatral.

Assim, apresento tal relato na busca pela relação íntegra com a palavra, associando os atravessamentos desta pesquisa e evidenciando como pretendo seguir no entendimento da palavra na cena, da palavra fora da cena: na construção da palavra vívida.

CAPÍTULO 1 - COMO DIZEM OS QUE VIERAM ANTES

Sou puxado por ventos e palavras
(Barros, 2007, p. 39).

Em 2018, na SP Escola de Teatro, estive presente em uma palestra da atuante, poetisa, jornalista e cantora brasileira Eliza Lucinda (Biografia, 2021), e a sua fala – por sinal carregada de vida e intensidade – passou a somar-se ao meu inquietante desejo de estudar a palavra na cena. Lembro-me das palavras de Eliza como imagens vivas em minha memória, lembro dos olhos dela falando, das mãos, da respiração, de um corpo inteiro que em si habitava a urgência em se comunicar.

Eu escutava, com muito interesse, cada palavra, e elas reverberavam dentro de mim. Ressoavam, vibravam dentro como um tambor percutido ou um violão que teve a corda tangida. Assim, senti como se aquelas palavras me invadissem, reverberassem em mim, e eu dialoguei com elas. “[...] Eu adoro o poder que a palavra tem, muitas vezes eu me defendo com ela. Não desprezem a palavra. Ela é poder, puro poder” (Biografia, 2021).

Essas palavras de Lucinda ficaram marcadas na minha memória e, de algum modo, seguiram como alerta para aquilo que, no meu trabalho como atuante, sempre precisarei estar atento para aprender: o poder das palavras. Naquele dia, experienciei pelas próprias palavras dela o que a artista dizia ser uma fala cênica potente – uma troca, um diálogo vivo – como de fato ocorreu. Para Lucinda, a palavra é uma extensão do atuante, que cria bases para os personagens calcados em si mesmo. Para tanto, este necessita se conhecer:

Quem mais tem que saber quem é ele mesmo, é o ator. Tem que se conhecer para poder ficar brincando de ser outros. Se não você vai voltar para onde? Você tem que voltar para algum lugar. De preferência que seja você. A sua casa. [...] por isso o autoconhecimento. É um negócio sério o ator que não se conhece. Onde ele vai trabalhar? Com o território dele, emocional e geográfico, com a sua ocupação no espaço. Não pode ser um desconhecido. [...] Como assim “a palavra saiu”? Saiu foi da sua boca. Você é o produtor daquelas palavras, o produtor daquelas imagens (Escola de Teatro, 2021).

Foram as palavras de Elisa Lucinda que rememoraram em mim a hipótese de que, para a palavra afetar o espectador, primeiramente, a pessoa atuante necessita estar ciente do efeito da palavra em si, e para tanto, precisa estar atento a si mesma para se conhecer melhor.

Este capítulo é, pois, um convite a pensarmos a condição das palavras que colocamos em cena e em como se dá a receptividade dessas palavras em nós quando as produzimos e no espectador. Esta pesquisa está pautada para além da intenção das técnicas de uma “boa fala cênica”, mas na importância de se alcançar uma fala viva em cena. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é impulsionar a pessoa atuante a desvendar e valorizar suas potências a fim de um maior alcance do espectador, movimento que chamarei a seguir de “tocar”, “afetar”, “penetrar” o outro.

Sigo, nesta pesquisa, o interesse por investigar os meandros de uma fala plena, preenchida de si, emprestada à personagem para alcançar a “comunhão” entre a pessoa atuante da cena e o espectador.

1.1 Comunhão

[...] Noção russa *sobornosti* – que traduziu como “a comunhão de almas, da qual o teatro pode tornar-se a morada sagrada (Motta Lima, 2012, p. 383)

“Comunhão”, palavra que ressoa forte, pode ser geradora de muitas impressões e assumir sentidos filosóficos, poéticos, místicos, entre outros presentes na nossa comunicação. E para você, a palavra comunhão é presente no seu cotidiano? Qual o sentido de comunhão? O que essa palavra te provoca?

Milton Nascimento, em seu álbum *Anima* (1982), utiliza da palavra “comunhão” para dar título a uma das faixas do disco. Na canção, Milton exalta a palavra no sentido de “partilha”, cantando por um mundo melhor e em que possamos comungar em justiça, com equidade e eficácia na divisão do “pão e vinho”:

[...] Quero o sonho, a fantasia
Quero o amor, e a poesia
Quero cantar, quero companhia
Eu quero sempre a utopia

O homem tem de ser comunhão
A vida tem de ser comunhão
O mundo tem de ser comunhão¹

O artista nos convida a pensar a comunhão como ato “entre”, e nunca só, que necessita da união entre pessoas para que a palavra em questão ganhe sentido. A música de Milton Nascimento compõe também outro álbum do artista, de título *Missa dos Quilombos* (1982), onde a canção, aqui em foco, vai completar o roteiro do ritual sugerido no álbum, a missa católica.

Aqui do interior de Minas Gerais, a palavra “comunhão”, a princípio, pode suscitar em nossa memória uma ligação religiosa por ela estar presente em cultos e rituais, fazendo com que esta palavra esteja geralmente associada à fé. No catolicismo, a comunhão é o ato mais importante, momento em que os fiéis estão reunidos para receber a eucaristia, caracterizando assim um pacto entre os componentes da comunidade. Um pacto de fé: ao comungarem juntos do alimento, a “hóstia consagrada”, ela se transforma, na presença destes, em “corpo e sangue”.

É de interesse pensar o texto da pessoa atuante como momento de *partilha das palavras* que estão no âmago da atuante, que deseja comungá-las novamente em um ato coletivo com os espectadores. Márcio Abreu explica esse movimento invisível da *partilha cênica* como um acontecimento entre atuante e público, um jogo relacional que desperta algumas conexões, vínculos ou ligações invisíveis, mesmo que de qualidade extremamente forte, provocando emoções, gerando imagens compartilhadas pelos envolvidos na experiência. “O fenômeno teatral projeta-se num *entre*, naquilo que não podemos ver, mas percebemos de modo pulsante entre nós.

Assim, a cena não é apenas aquilo que vemos no palco, mas o que percebemos intensamente na sutileza do que acontece entre nós” (Abreu, 2016, p. 55). Nesse viés de pensamento, podemos entender que a palavra “comunhão” se dá como “comunicação” entre atuante e espectador. E ao buscar a origem dessas palavras, percebe-se que ambas estão interrelacionadas em suas origens, como explica o pesquisador Maurício Liesen:

¹ Um convite para a escuta: compartilho uma versão da canção e sugiro uma pausa na leitura para que pense as palavras cantadas por Milton, saboreando as imagens que o artista propõe e o seu entendimento por “comunhão”: Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Jq2UCGBVPOg>.

A palavra *comunicação*, que teve sua primeira aparição em português registrada no século XV (comunjaçã), tem sua origem na palavra latina *communio*, a mesma da palavra comunhão, grafada no século XIII como comoyon (cf. Cunha, 1982). Esta relação fica ainda mais clara na língua alemã, na qual o verbo *kommunizieren* não se traduz apenas como comunicar, mas também pode ser entendido como ir à comunhão cristã, como comungar – guardando, de certa forma, ainda a mesma origem das palavras *Kommunion* e *Kommunikant* (aquele que comunga pela primeira vez). *Communio* também está na origem da *communitas*, que seria traduzida ao português como comunidade (Liesen, 2021, p. 90).

Sigo essa discussão, em primeiro lugar, apresentando o que tenho pensado acerca da comunhão na cena entendendo que esse substantivo, no teatro, também poderá ser expresso por “comunicação”. Stanislavski, por sua vez, que em russo escreve *obshchenie*², ao ser traduzido para nossa língua por Pontes de Paula Lima³, ela opta pela palavra “Comunhão”, e ao ser traduzido em inglês por Jean Benedetti⁴, que talvez por questões culturais, a entende por “Comunicação”. Em ambas as traduções podemos perceber que o sentido das palavras está em harmonia, e desejam explicitar uma mesma definição: o *elo invisível*, estar em contato, relacionar, possibilitar vicissitudes de pensamentos e sentimentos.

Desta forma, visando à compreensão pelo afeto, proponho a você, quem lê este texto, um olhar sobre este tópico permeando um elo de conexão com as suas experiências particulares, associando esse texto às suas memórias vividas no teatro, seja como atuante, seja como espectador. Ao suscitar os termos “comunhão” e “comunicação” neste texto, estarei me referindo unicamente ao contexto da fala da pessoa atuante.

Na vida, a comunicação se dá de forma espontânea, onde as circunstâncias em que nos encontramos são geradoras dos sentimentos, das vivências, pensamentos e também nos permite entender com clareza os momentos em que nos interessamos, em que surgem os *pontos de atenção* e as trocas acontecem. E

² Cf. em *Glossários de termos chaves: uma comparação de traduções* (STANISLAVSKI, 2017, p. 714).

³ Para “Comunhão”, vide capítulo 10, tradução de Pontes de Paula Lima (STANISLAVSKI, 2015, p. 233).

⁴ Publicado em inglês sob o título *An Actor's Work: A Student's Diary*, com tradução de Jean Benedetti direta do russo. No Brasil, o livro recebe o nome de *O trabalho do ator: Diário de um aluno*, tradução de Vitoria Costa.

o contrário também é notório, quando em comunicação nós nos percebemos desestimulados, cabendo-nos a sabedoria de prosseguir ou não em comunicação.

Neste capítulo busco sublinhar algumas discussões a respeito da fala cênica em diálogo com o ato de transformação do ser. Esse processo de *transformação de si* pode ser entendido de forma mútua tanto dentro quanto fora de cena, o que se entende por uma indissociabilidade entre vida e obra, já que a pessoa atuante não consegue se desvencilhar de si para experienciar seu trabalho no palco.

1.2 A palavra e a cena

Nas minhas memórias enterradas,
Vão achar conchas ressoando...
(Barros, 2007, p. 65).

No começo do século XIX, Stanislavski já acentuava a relação de seu trabalho com a palavra falada e trazia a atenção para o trabalho de uma fala crível, transmissora de sensações, proferida pela atuante em trabalho sobre si mesma.

No desenvolvimento de suas pesquisas no Teatro de Moscou, Constantin Stanislavski se preocupava que a palavra fosse proferida para além da sua fonética e, nesse sentido, almejava que a verdade em cena também passasse pela sensação que a palavra falada seria capaz de provocar. Em seu “sistema”, julgava como necessário à pessoa atuante um treinamento sobre si mesma.

Como sabemos, mais adiante tais estudos impulsionaram Jerzy Grotowski a fazer suas contribuições para o campo psicofísico da atuante numa “preocupação com a dimensão existencial dos processos criativos do ator e da cena (Quilici, 2015, p. 75). Para ele, a atriz e o ator não teriam que fazer “passe de mágica” para proferir uma palavra honesta, mas proferi-las partindo da sinceridade, autenticidade e posicionamento social:

Como vocês querem enfrentar a luta na vida partindo de mentiras que estão em vocês, da falta de sinceridade com relação à própria vida? É impossível lutar enquanto personagem imitando ou representando, porque em tal caso a sua luta será em vão desde o começo. [...] A função humana ou social está presente em cada ação, pois o outro ser humano está inscrito na nossa vida, mas inscrito de verdade, e não de maneira declamatória (Grotowski, 2010, p. 209).

O artista polonês lança a questão “o teatro lhes é indispensável para viver?” (Grotowski, 2010, p. 211). Esta questão se volta ao sentido da arte como encontro, na busca de um enfrentamento como condição ética de si mesmo, de conseguir apresentar algo como de fato é, manifestando a presença de forma “natural”.

Para mim, criador de teatro, o importante não são as palavras, mas o que fazemos delas, o que confere vida às palavras inanimadas do texto, o que as transforma em “A Palavra”. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual (Grotowski, 1992, p. 49-50).

A voz, intitulada por Grotowski como uma extensão do corpo, um “órgão de nós mesmos” (Grotowski, 2010, p. 159), capaz de nos levar a alcançar outros lugares e até mesmo outros corpos, tocá-los de variadas formas de acordo com as suas palavras e potências vibratórias. A força da voz em articulação com os movimentos da memória, quando assumidos em condição de pertencimento, de um engajamento com a narrativa, por um vínculo autobiográfico ou não, confere uma outra potência criativa. Esta parece integrar o corpo, a voz e uma forte verdade de si, que parte de dentro para fora e que poderíamos compreender como uma perspectiva de um conhecimento acertado que condiz com uma condição decente de vida e manifestação de discurso.

Nesse percurso, uma citação de Grotowski se apresenta reveladora: “não trabalhem com a voz no espetáculo, isso é muito simples! Trabalhem com o papel, quer dizer, com a confissão carnal, com a honestidade dessa confissão, o rio dos impulsos vivos entre as margens da ‘partitura” (Grotowski, 2010, p. 161). Grotowski, ao se interessar pela estrutura psicofísica da atuante, elenca alguns conceitos, termos e pensamentos/práticas que o auxiliam no seu percurso de pesquisa.

Um exemplo pertinente é o que ele intitula por “autopenetração”, um termo que nasce em proximidade com o “ator-santo” (Motta Lima, 2012, p. 104), quase como uma tarefa da pessoa atuante e que se define, segundo Motta Lima⁵, como a “busca da verdade que passava pela transgressão e pelo sacrifício” (Motta Lima, 2012, p. 106). Ainda segundo a autora, esse conceito/prática coloca a pessoa

⁵ Tatiana Motta Lima é atriz, diretora de teatro e professora adjunta da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

atuante em contato com sua própria bagagem, sua “própria natureza” humana, na ideia de ir cada vez mais profundamente em suas camadas.

O que Grotowski acentua como a “autopenetração” – “trabalho psíquico do ator, de trabalho sobretudo espiritual” (Motta Lima, 2012, p. 107) se dá quando a pessoa atuante “se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa e que não é atingida pelos olhos do mundo” (Grotowski, 1992, p. 30), e segue na sua definição, beirando o inconsciente quando convida a atuante a acessar os limites entre o sonho e a realidade, trabalhando em um viés psicanalítico as suas ações cênicas. Esse mergulho sobre si proporciona à pessoa atuante a descoberta de possibilidades criativas no seu corpo psicofísico, mas o que nos interessa aqui é o poder da “técnica de penetração psíquica” (Grotowski, 1992, p. 32) como transformação da atuante e potencializadora da fala.

Esta “autopenetração” acende um caráter vivo – no sentido gerador de afetos – que toca o espectador de modo a levá-lo a perceber “consciente ou inconscientemente que se trata de um convite para que ele faça o mesmo (Grotowski, 1992, p. 32). O convite perpassa um lugar complexo, pois quando a pessoa atuante, nesta prática, aceita investigar suas camadas, que em geral não são acessadas cotidianamente, ela propõe que o espectador presente se identifique com tal entrega e, possivelmente, realize a sua própria “autopenetração”, sem que caiba aqui pensar os níveis desta ação.

Este processo, segundo Grotowski, exige da pessoa da cena um ponto importante, a humildade, mesmo que de forma metafórica. Logo, cabe à atuante saber operar de acordo com as suas limitações para aprofundar-se com doses de prudência e, assim, exercer o que o diretor polonês chama de “sacrifício” (Grotowski, 1992, p. 32). Tal processo foi por ele comparado à relação amorosa, no sentido de identificações de sentimentos:

A representação do ator – afastando as meias medidas, revelando-se, abrindo-se, emergindo de si mesmo, em oposição ao fechamento - é um convite ao espectador. Este ato deve ser comparado a um ato dos mais profundamente enraizados, a um amor genuíno entre dois seres humanos – sendo isso apenas uma comparação, já que só podemos nos referir a este “emergir de si mesmo” através de uma analogia. A este ato, paradoxal e fronteiro, chamamos de ato total (Grotowski, 1992, p. 211).

Ao refletir sobre sua prática, Grotowski mesmo salienta que o trabalho psicofísico da atuante não se aproxima a um método a seguir “receitas”. Antes, perpassa o caminho de auxiliar a pessoa da cena a eliminar os obstáculos orgânicos que surgem do trabalho de aprofundamento interior. A esse cuidado Grotowski associou um processo de psicoterapias onde se acessava as camadas mais íntimas do ser na busca por identificar os bloqueios. Tratava-se de um escavar da personalidade da atuante, donde se assemelham também alguns termos como “retirada de máscaras, [...] verdade sobre si mesmo, [...] desnudamento” (Motta Lima, 2008, p. 108). Esse processo demandou do diretor polonês um contato essencial com a psiquiatria e com a psicologia, já que Grotowski

frequentemente se referia ao processo do ator no Teatro Laboratório como uma forma de análise ou de terapia para o ator, e, por consequência, para o espectador. De modo a lembrar um psiquiatra analítico, Grotowski examina os estados de ser de seus atores, a relação destes com o funcionamento do condicionamento social, os efeitos recíprocos da ação/condicionamento, e os efeitos do passado e da memória em ação (Motta Lima, 2012, p. 124).

Um outro conceito no qual podemos perceber o treinamento sobre si é o do *personagem-bisturi*. Nele, “o fato importante é o uso do papel como trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade –, a fim de sacrificá-la, de expô-la” (Grotowski, 1992, p. 32), revelando, como em um corte transversal que mostra o seu interior, um instrumento para dessecar a atuante, estimular a queda das máscaras do cotidiano, e desta forma, colocar-se em comunhão com o espectador, de modo que este conceito-procedimento está vinculado ideia de comunhão como *contato*.

1.3 A pessoa atuante, o cultivo e a transformação de si

Eu queria mesmo que as minhas palavras fizessem parte do chão
como os lagartos fazem.
Eu queria que minhas palavras de joelhos no chão
pudessem ouvir as origens da terra.
[...]
Eu queria pegar na semente da palavra.
(Barros, 2010, p. 461-463)

A noção que apresentarei como *texto da pessoa atuante* leva em consideração o conjunto das mensagens, sensações e informações que somente a pessoa atuante em cena pode transmitir, essa, que nas palavras de Luís Otávio Burnier, seria a “poeta da ação” (BURNIER, 2001, p. 35). Por sua vez, o corpo, como ferramenta primeira e lugar de potência no trabalho da atuante, carrega toda a sua trajetória de formação artística e pessoal, sendo imprescindível no trabalho com o texto.

O ator/atriz/performer para se fazer presente em cena na sua máxima totalidade, necessita se conhecer fisicamente, mentalmente, estar atuante em suas posições ideológicas e políticas de corpo inteiro, para além da técnica teatral, almejando “a habilidade de ser sincero em cena” (Toporkov *apud* Burnier, 2001, p. 100).

É neste caminho de busca pela potência da voz no trabalho do ser atuante, que, nesta pesquisa de mestrado, persigo uma fala de corpo inteiro, um texto que entre em comunhão com o espectador, uma voz que se corporifique, portanto, considerando as memórias corporais do atuante, buscando também compreender que elas podem afetar o espectador.

Cassiano Sydow Quilici a respeito da contemporaneidade e da sua discussão sobre a transformação do *ator/performer* e a prática de um *cultivo* de si, discute as transformações da atuante da cena, que são voltadas para um fazer teatral que “operam modificações qualitativas no sujeito e nas suas relações, nas quais há uma ultrapassagem da própria noção de si e aparece uma abertura e uma figuração do além do homem (QUILICI, 2015, p. 13)”.

Quilici apresenta provocações acerca das práticas voltadas ao trabalho da pessoa atuante sobre si mesma. A esta figura da ação, ele nomeia *ator/performer* ao dialogar diretamente com a cultura oriental, ressaltando a ideia de *shugyo* (cultivo) como elemento importante no processo de treinamento que envolve três pontos fundamentais, a ética, as práticas contemplativas e o conhecimento experiencial.

Valère Novarina, em seu texto *Carta aos atores* (2005), diz a respeito desta relação e da forma intrínseca que ela se estabelece entre a palavra em cena e a bagagem de quem a profere: a palavra tem uma proximidade a algo como o

“espírito do corpo”, que reverbera em todo ele, que sai no ar, como a alma deste mesmo corpo, e assim se espalha “no homem rasgado, todo visível e furado por sua palavra de dentro” (Novarina, 2005, p. 58).

Em seus estudos, Quilici aponta que a atuante precisa saber acessar as suas bagagens pessoais, as “camadas profundas” e conseguir extrair delas conteúdo, recriá-las e utilizá-las artisticamente em função da personagem. Este trabalho concebe um caráter de estudo “artesanal” sobre a própria subjetividade da pessoa atuante, um trabalho sobre si que vai interferir, assim, nos seus “processos subjetivos”. A este respeito, Quilici percebe que “atuar é um artesanato que envolve um trabalho do ator sobre si enquanto transformação da subjetividade” (Quilici, 2015, p. 77). Caberia, pois, à atuante da cena aprender a extrair de suas emoções uma combinação que desse vida à personagem, uma técnica de si onde se extrairia o seu material emocional, e logo, também uma fala viva.

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.
(Barros, 2010, p. 425).

Ao deslocar o sistema de Stanislavski da busca pela interpretação realista, para a vida da pessoa atuante, Quilici (2015) aponta para uma perspectiva mais abrangente em sua formação enquanto artista, realizando, assim, uma investigação de si. Viver a personagem, suas falas, compreende entender os próprios processos

de vida e, também, os processos dos outros. Ação preponderante a este deslocamento dar-se-ia na avaliação do automatismo cotidiano, buscando não mais se colocar no mundo de forma corriqueira, simplesmente agindo por agir, mas, ao invés disto, entender-se como ser subjetivo e que tal subjetividade interfere para além de si, no jogo social.

Por esse motivo, faz-se necessária a desautomatização do corpo-mente a partir do que o autor chama de “apreensão microscópica da vida” (Quilici, 2015, p. 78): um trabalho delicado de auto-observação que exigiria da atuante um olhar interior perante as suas ações, alimentando transformação na vida do ser e, por consequência, da própria criação artística. Segundo Quilici (2015), as chaves no trabalho da atuante estão em aprender a “captar e esculpir” recursos seja para a vida, seja para a cena.

Segundo Quilici, o ator-performer “deverá compreender experimentalmente os estados, impulsos e ações que afloram segundo certas circunstâncias e condições. Ele terá que aprender a investigar tudo isso em si mesmo e nos outros” (Quilici, 2015, p. 78-79). O que não se difere completamente do trabalho proposto por Stanislavski da construção da personagem como um trabalho “laboratorial” de investigação também das próprias vivências como pessoa, assim, permitindo “penetrar e compreender, de certa forma, os processos vitais de si mesmo e do mundo” (Quilici, 2015, p. 80).

A desautomatização do cotidiano, assim como as construções das *ações físicas*, está diretamente ligada a uma observação ativa do dia a dia. Assim, a pessoa atuante poderá revelar através das suas ações, indo além da fala ou em complementação da mesma, das “motivações e desejos” que dão vida à personagem e a colocam perante a uma realidade de poder social. As ações estão assim diretamente ligadas às intenções da personagem, que age de acordo com as circunstâncias que ela viverá no decorrer da peça.

O teatro é um fazer em que o homem pode descobrir e trabalhar na unificação de suas diversas faculdades. É essa espécie de conexão corpo-mente, ou integração psicossomática, que permite a emergência do estado criativo e seu desdobramento em ação. Para tanto é necessário reconhecer a dispersão e fragmentação presentes na experiência cotidiana e trabalhar sobre ela. [...] Chegar a viver a personagem e não apenas representá-lo significa penetrar e compreender, de certa forma, os processos vitais de si mesmo e do mundo (Quilici, 2015, p. 79-80).

Cassiano Quilici utiliza em seus textos a expressão “trabalho do ator/performer sobre si” fazendo referência ativa aos pensamentos de Stanislavski, que, de certa forma, foram também pensados por Grotowski mais adiante. O autor não nega as contribuições pedagógicas desses e outros pensadores teatrais e ressalta a importância de saber extrair delas o que de fato pode colaborar ainda hoje, como “o cultivo do corpo-mente, o estado criativo, a busca do rigor e da precisão da ação” (Quilici, 2015, p. 21) dentre outras que acrescentam ao serem alinhadas no processo de renovação exigida pela atual urgência do teatro/performance, assim parafraseando Cassiano Quilici (2015).

De modo operante, a entrega do autor na pesquisa consegue fazer um deslocamento das contribuições desses pesquisadores para seu pensamento atual, podendo se firmar como “extemporâneo⁶”, ao viver no tempo presente e, ao mesmo tempo, lançar-se “para fora” este círculo limitador, para vivenciar as “margens” (o que está nas bordas entre passado, presente e futuro) desse tempo. O trabalho do autor configura propriedade no discurso, ao notar em seus textos uma presença praticada do que se escreve, assim fascinando o leitor a querer entender o “cultivo” que pretende dialogar.

Em Quilici, como nos treinamentos pensados por Stanislavski, Grotowski, e por outros grandes artistas pedagogos do século XX, além da negação do engessamento de uma técnica, outra importante característica é a valorização de um processo de vivências no âmbito existencial almejando à reinvenção da subjetividade. O autor então entrelaça essas referências “pedagógicas” à filosofia de Michel Foucault, constantemente acionada quando a discussão envolve o corpo-mente e os processos de subjetivação.

Seus conceitos têm acrescentado as pesquisas atuais que desejam, citando Quilici, “construir uma perspectiva crítica sobre o presente e, ao mesmo tempo, inspirar experimentações artísticas que visariam não só a renovação das linguagens como também a transformação do sujeito” (Quilici, 2012, p. 1).

⁶ No capítulo *O ‘Contemporâneo’ e as Experiências do Tempo*, o autor discorre a respeito da arte e ação do tempo e apoiando-se em Nietzsche discorre a respeito do Extemporâneo - “Para que se possa experimentar o presente e também posicionar-se com contundência é necessário sentir-se uma espécie de estrangeiramento em relação ao próprio tempo. Perceber-se como extemporâneo pode designar justamente esta experiência de inadequação, este deslocamento daquilo que se apresenta como atualidade” (Quilici, 2015, p. 29).

Assim, Quilici se debruçou sobre o conceito de “cuidado de si”, estudado por Foucault no curso aplicado no Collège de France, em 1982, publicado no livro *Hermenêutica do sujeito* (2006), a fim de refleti-lo no âmbito artístico e do treinamento que possibilite a reinvenção do próprio artista, do próprio conceito de *treinamento artístico* e o do quanto isso potencializará o vínculo com o espectador.

Por mais que o termo “cuidado de si” tenha sido estudado nas diversas escolas filosóficas (socrático-platônica, estoica, neoplatônica, dentre outras) e que mesmo haja diferenças significativas presentes entre elas, Foucault alinha as suas semelhanças para, assim, assegurar o seu entendimento. Segundo Quilici (1999):

[...] em todas elas o “cuidado de si” teria um lugar central. Inspirando-se no trabalho de historiadores como Pierre Hadot, Foucault enfatiza, sobretudo, a indissociabilidade entre pensamento, modo de vida e exercícios práticos em todas as grandes escolas filosóficas da Antiguidade. Diz Hadot que “o discurso filosófico (da antiguidade) deve ser compreendido na perspectiva do modo de vida no qual ele é ao mesmo tempo o meio e a expressão e, em consequência, que a filosofia é, sobretudo, uma maneira de viver [...]” (Quilici, 2012, p. 4).

Segundo o autor, ao mencionar outras características do conceito, o

[...] “cuidado de si” nos chamaria a atenção para a dimensão existencial do conhecimento. [...] Ele designa uma série de práticas, exercícios, modos de conduzir a própria vida que construiriam as condições para a emergência de uma apreensão mais profunda do real: a experiência do que é verdadeiro. Ao mesmo tempo, nesta ideia de verdade como um acontecimento desvelador (*alethea*) estaria sempre implicado o trabalho de transformação do sujeito e dos seus modos de ser (Quilici, 2012, p. 4).

O autor ainda tenciona outros significados do cuidado de si que caracterizavam a filosofia como prática existencial, como a “arte da existência” (Quilici, 2015, p. 164).

Atualmente, o conceito de “cuidado de si” pode ser notado nas artes quando elas abrangem um caráter menos ficcional, qualidades performativas, ou, quando há o desejo de trazer o ser da pessoa atuante, as alterações comportamentais e ou habituais para as vivências artísticas. Quilici explica que, “para tanto, muitas ações performativas [...] envolvem verdadeiras ascetes (jejuns, retiros, meditações, práticas xamânicas, disciplinas rigorosas etc.), mobilizando práticas das mais variadas fontes” (Quilici, 2012, p. 6).

As ascetes (*askesis*), segundo Quilici, são exercícios (práticas meditativas, alimentares, jejuns, retiros e outros) que se perduraram até certo tempo na tradição Ocidental. Esses exercícios se davam como “técnicas de si”, um voltar-se para si perante a condição de ultrapassar as “ilusões” do eu, desmistificando o sujeito com as preocupações voltadas aos prestígios (os bens, a “fortuna”).

O caráter dessas ascetes se destaca como ponto de diferença entre as técnicas de si e as experimentações artísticas. Na antiguidade ocidental, as técnicas eram aplicadas na intenção de uma transformação do sujeito em detrimento de algo mais definido e processual, um “florescimento de certas qualidades de ser e de consciência. Não se entendia o “cuidado de si”⁷ desvinculado de certa imagem do homem e de suas possibilidades, dos graus de consciência que ele poderia conhecer, dos modos de ser que ele poderia realizar, do bem supremo que ele poderia atingir (Quilici, 2012, p. 6).

Nas experimentações artísticas que almejam praticar as ascetes, o autor aconselha a busca por conhecimento teórico e prático para que seja eficiente e sustente uma qualidade ética presente nos processos de “cuidado de si”. Também, a garantia de um processo que não seja baseado em meras experimentações exigirá um mergulho profundo em gerações que se debruçaram nesses âmbitos: “Um ambiente em que conhecimento, técnicas e modos de vida possam se articular, revelando possibilidades e qualidades humanas atrofiadas pela atual máquina do mundo” (Quilici, 2012, p. 7). E mais, uma atenção para que a prática do cuidado de si, baseado na antiguidade, não se torne puramente um mergulho “teórico-racional”, pois o que temos são somente textos relatando as práticas, já que esta tradição ocidental não se perpetuou.

Desta forma, Quilici vai buscar referências “vivas” na tradição do Oriente, onde ainda se preservam as tradições práticas. Nessa busca, o autor se reconhece no Budismo e passa a apresentar em seus textos o conceito “cultivo” como uma possibilidade de treinamento consciente, prático, sem abandonar a qualidade do saber teórico e constante para o ator/performer, como é o caso do

“cultivo de si”, investigado pelo filósofo japonês Yasuo Yuasa, como ponto de partida para abordar o ator/performer na

⁷ Quilici traz à baila a questão do progressivo esquecimento do “cuidado de si” e o aumento das práticas existenciais, da ascese filosófica à ascese religiosa/cristã (Quilici, 2015, p. 164).

contemporaneidade. “*Self-cultivation*” é uma tradução para “*shugyo*”, princípio fundamental em algumas artes tradicionais japonesas. Trata-se também de uma noção profundamente enraizada na cultura e na vida cotidiana, advinda da presença do zen budismo. Ela traz uma compreensão singular das relações mente/corpo, vistas a partir da experiência vivida do sujeito” (Quilici, 2011, p. 1).

Cabe ressaltar que se parte de uma noção estrangeira, datada muito antes de nossos dias, e que também é pertencente de uma cultura muito distante da nossa, o que exige muita prática, reflexão e busca para se pensar, ou repensar, os “costumes” do oriente a influenciar o ocidente. Tal cuidado com o trabalho pode ser precisamente notado nos textos do filósofo através da escrita associada à sua prática.

O cultivo (*shugyo*) assume aquela característica do “florescer” das qualidades humanas presentes também no “cuidado de si”, porém, assume características variadas das tradições contemplativas orientais, configurando-se como práticas “multifacetadas” voltadas ao emergir das qualidades humanas, potencializando a transformação no sujeito e nas suas relações com o mundo. Em conclusão, o autor afirma, que “as proposições e técnicas desse cultivar são inseparáveis de uma determinada visão do homem e de suas possibilidades de consciência, que seriam atestadas na realização direta dos praticantes” (Quilici, 2011, p. 191).

O abrangente treinamento do “cultivo” é apresentado pelo autor, que descreve os seus três principais aspectos: “ética, práticas contemplativas e conhecimento experiencial” (Quilici, 2011, p. 191). Em relação à ética, Quilici a destaca como elemento fundamental desta tríade, pois ela quem vai garantir um processo de desautomatização do cotidiano.

Neste caso, a ética, diferentemente do convencional normativo, é entendida como um compromisso a ser aplicado no cotidiano de tornar-se ciente de seus hábitos já introjetados e executados de forma automática. Tomar ciência de si, neste sentido, ajuda reconstruir suas ações – psicofísicas em Stanislavski e, ainda, de corpo-mente-coração em Grotowski –, permitindo avaliar-se: seguir ou transformar?

Decorre do treinamento ético o enfrentamento das posturas já enraizadas, uma prática de negação, um apego confortável ao seguir “no mesmo”, do qual

Quilici utiliza o termo “hábito grosseiro”. Abro aqui uma questão: seria possível debater este termo junto ao pensamento de Grotowski na transformação das “energias grosseiras” em “energias sutis”, as quais são discutidas por ele no texto *Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo?*

Quilici se debruça a esses termos no seu texto *O Ofício Alquímico do Performer* (Quilici, 2011, p. 89-100). dialogando com os pensamentos metafóricos do diretor polonês a respeito dos processos de transmutações alquímicas, transformação dos elementos da natureza – do bruto ao sutil –, como também a possibilidade de alquimia realizada na vida do ser. O estado grosseiro, nesse caso, pode ir de uma tensão física a uma disposição afetiva e intelectual.

Então, o elemento precioso, aqui almejado, seria a busca por um “estado elevado de consciência” (Quilici, 2011, p. 94) – o qual Grotowski chama de “verticalidade” acessada por um “elevador” artesanal (Grotowski, 2010, p. 232), acionado pelos impulsos (forças da vida, instintos, sensualidade...) da pessoa atuante. Já na noção de “cultivo” o budista entende como um “estado desperto” (Quilici, 2015, p. 194) que não se trata apenas por perseguir uma alteração da consciência, mas uma qualidade a ser adquirida.

Sendo assim, se focarmos em específico na fala cênica, poderíamos pensar um trabalho ético de desautomatização da ação vocal? Nesse caso, a pessoa atuante teria a possibilidade de perceber a coerência entre pensamento, intenção e verdade nas palavras, sendo necessário se desligar do vocabulário “preparado” pela crítica (mente) e ascender ao dizer consciente pela alma.

Possivelmente, cabe dialogar aqui com a questão da “*parrhesia*”, discutida no curso *A Coragem da Verdade* de Foucault, no qual Frédéric Gros explicita como “a liberdade de linguagem, ao dar a liberdade de falar, o falar francamente, a coragem da verdade” (Gros, 2004, p. 11). No que se refere ao primeiro aspecto do treinamento do cultivo, Quilici diz que:

a ética não se reduz, assim, a um código moral que deve ser mecanicamente obedecido, mas a um exercício de atenção no cotidiano, que envolve uma percepção mais refinada da fala, da ação, da intenção envolvida nas atividades. Como se algo da atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em hábitos automáticos (Quilici, 2015, p. 191-192).

Seguindo agora em relação às práticas contemplativas, o autor salienta que essas não são características taxadas como pertencentes somente a uma tradição oriental, como nas “práticas de si” da antiguidade ocidental, que são estudadas por Foucault no curso *Hermenêutica do Sujeito* (2006) e que, como já discutido, necessitavam da conexão ativa entre teoria e prática.

No que se refere à noção de “cultivo”, as práticas contemplativas são transmitidas até hoje de forma empírica, no campo da ação – o que não exclui seus fundamentos teóricos, fator de permanência de um caráter “vivo” devido à preservação da tradição. A exemplo dessas práticas no budismo, elas são pensadas descoladas de uma atividade de caráter “menos mediada pela atividade conceitual e reflexiva” (Quilici, 2015, p. 192), no intuito de potencializar a concentração e a atenção plena para a presença no aqui e agora, exigindo alto teor de complexidade que pode voltar a pessoa a um estado psicofísico atento. “Não se trata de uma prática vaga e tateante, mas de um saber preciso, que deve ser realizado na experiência. [...] O conhecimento teórico não é negado, mas se apresenta como mapa e roteiro para uma investigação pessoal” (Quilici, 2015, p. 192).

Nesse sentido, o conhecimento experiencial parece entrelaçar-se à vivência das práticas contemplativas que toma como guia o roteiro dos possíveis mergulhos práticos, que Quilici chama de “ver profundo” e que garantiria uma consciência maior de realidade. Nisso, o conhecimento atravessado pela experiência vai dissolvendo a visão “cristalizada” do eu (Quilici, 2015, p. 193).

Quilici vai interessar-se por um treinamento do ator/performer que invista em um artesanato de base teórica e experiencial, sendo ambas vivências rigorosas no princípio de maturação do ser artista, no desejo de instigar transformações qualitativas no sujeito e nas suas relações com o mundo. O treinamento é entendido como um processo rigoroso de transformação do sujeito, *rigoroso* no sentido de ser um compromisso diário que extravasa as técnicas de atuação, aborda a própria vida do artista e opera como ferramenta e potencializador da comunicação cênica. Ainda, requer da pessoa atuante disponibilidade de reflexão ativa sobre si e o mundo, reavaliação que pode tencionar mudanças. Esse reaver com a subjetividade proporciona:

[...] uma espécie de asseguramento de si, não exatamente assumindo formas fixas, mas através de um investimento constante no seu 'renascimento' em novas formas, na sua expansão [...], na afirmação incessante da própria vontade, que se exerce retornando sempre, no sujeito e nas relações com o mundo (Quilici, 2015, p. 12).

No decorrer das leituras, percebe-se o quanto o conceito do “trabalho sobre si” – ponto de partida para pensamento de Quilici, que também se influencia pelo “cuidado de si”, e o “cultivo” – seguem na contramão de um pensamento individualista ou narcisista. Entende-se que o trabalho da pessoa atuante é de sua inteira responsabilidade, sendo uma tarefa que cabe somente a si, não podendo ser terceirizada a forma como vai descobrir suas potências como atriz ou ator.

Da mesma forma, suas atitudes perante a construção do coletivo – seja dentro ou fora da cena – são construções indissociáveis no mundo. Quilici ainda destaca este como um “compromisso silencioso”, reafirmando a demanda intransferível e a alteridade como condição necessária para o desenvolver-se perante a esses conceitos. O autor afirma que esses “encontros” possibilitaram levantar um “treinamento que não se confunde com um processo de enclausuramento subjetivo, mas visa justamente à ultrapassagem da própria noção do *si*, a superação da ilusão do *eu* como entidade permanente” (Quilici, 2015, p. 22).

Cabe-nos entender a prática como ato de comunhão entre atuante e espectador e, através desta, colocar-se em experiência. Como em Grotowski, ao não se validar um treinamento teatral como transferível, não cabem receitas para resolver os problemas criativos, mas proposições são bem-vindas para eliminar resistências presentes no organismo da atuante, resultando na liberdade dos impulsos internos que vão refletir em uma melhor relação externa, na comunicação.

Nesse sentido, entendendo que também em Stanislavski fica valorado um caminho natural que a atuante articula entre seus estados criativos, técnicas apontadas e um trabalho sobre si perante as “sementes das virtudes e dos vícios humanos inatos” (Stanislavski, 2017, p. 221), uma articulação arte e vida acontece. Entende-se, pois, que, ao falarmos de vida, estamos validando a presença de uma outra pessoa como condição implícita para relação, como condição para existir o teatro.

A complexidade da vida que abarca a transformação em constância, não encarada como forma romântica, mas como condição de existência, fica entendida como característica singular para que em cena o diálogo aconteça vivamente. Não haverá potência na fala, verdade nas palavras e afeto nas relações sem doação. Haverá comunhão em cena espelhada na presença como aplicada na vida, derivada de um treino psicofísico constante entre a consciência (precisão) e o inconsciente (espontaneidade).

1.4 Bosi, Martins, Evaristo e Mota: voz, palavra e memória à brasileira

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu,
e meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra.
(Barros, 2010, p. 169).

Neste percurso de pesquisa, o olhar se deslocava pela voz na cena nos espetáculos *Motriz* e *Vaga Carne*, encontrava aquelas mulheres atuantes performando em solo, e suas palavras-vozes transbordando a vida em suas muitas nuances e possibilidades (da própria voz). Mas não apenas a polifonia dessas vozes em cena é que parece potencializar suas narrativas, mas também o seu conteúdo, a presença do autobiográfico, das histórias de mulheres, o engajamento de suas negritudes em suas palavras-vivências.

A fim de traçar um marco teórico específico para a discussão da palavra nos espetáculos, elenco o trabalho das autoras brasileiras Ecléa Bosi, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo. Sendo também uma personagem importante a construção dessa dissertação e de presença intensa nesse capítulo, trago à cena a pesquisa da professora e atuante Juliana Mota, que de forma mais aproximada do fazer teatral, discute a memória como potência na transformação e amadurecimento do trabalho da pessoa atuante.

1.4.1 A voz da memória em Ecléa Bosi

Em *O tempo vivo da memória: ensaios de uma psicologia social*, a professora e psicóloga social Ecléa Bosi abre um campo de debate para a memória oral, capaz de criar uma rede afetiva entre variados tempos vividos, a solidificação da identidade do indivíduo, sendo também, o tempo da memória aquele que nos une. A autora afirma que, pela memória, “o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas”, mas ele também “empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência.

Para Ecléa Bosi, a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 2003, p. 36). Bosi nos fala de uma experiência individual e de uma experiência coletiva como instâncias presentes: “se a memória é não passividade, mas sim forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência de seu grupo” (2003, p. 56).

Para Bosi, a memória é o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (2003, p. 27). Na sua experiência com narradores que se entregaram à rememoração oral, ela revela que

ouvindo depoimentos orais constatamos que o sujeito mnemônico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência” (Bosi, 2003, p. 44).

Este ir e vir que o acesso à memória proporciona é reconhecido, pelo povo da diáspora africana, como um *sankofar*, ou seja, um voltar os olhos para trás e reconhecer o que deixou. Sankofa é um adinkra africano representado pela ilustração de um pássaro que carrega um ovo no bico enquanto voa adiante com o pescoço e os olhos voltados ao passado. Numa tentativa de tradução para o nosso português, Sankofa significa que “nunca é tarde para voltarmos e buscarmos o que deixamos”.

1.4.2 Performances do Tempo Espiral de Leda Maria Martins

No acesso do tempo provocado pela memória, o pássaro Sankofa carrega o ovo (símbolo do novo) e olha para o passado. Leda Maria Martins, ao ler Ecléa Bosi, encanta-se com o que ela chama de “recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade” (Martins, 2021, p. 30). Ao referir-se às culturas africanas transladadas para as Américas, Martins aponta que elas encontravam na oralidade seu modo privilegiado de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas.

Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia (Martins, 2021, p. 36).

Assim, escrever não seria apenas grafar palavras de um idioma escrito, mas uma experiência corporificada em performance em seu lugar e ambiente de inscrição: uma dança da palavra, um canto do gesto, “em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores [...] corpora de conhecimento” (Martins, 2021, p. 36).

O termo “oralitura” vem, portanto, inscrever modos e meios nos quais as práticas performáticas vêm modulando no corpo a grafia dos saberes de ordens e naturezas diversas. Nessas práticas afroinspiradas, rasuras no palimpsesto que é ao mesmo tempo corpo e história, habitam as relações sociais e subjetividades das pessoas que as compõem, traçando contextos de inter-relações de modo a espiralar a experiência, um tempo espiralar: “um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais” (Martins, 2021, p. 42).

Esta perspectiva não é, pois, apenas estética, mas também ética – uma vez que podemos, nesta perspectiva, observar um estilo de arte a refletir o refinamento de um estilo de vida (Martins, 2021, p. 67-68). Ao abordarmos um fazer artístico que reflete e interage diretamente com a vida vivida, Leda Martins traz a perspectiva de uma *oralitura* no que se refere à uma escritura da oralidade que, para o povo afrodiaspórico, é um modo de viver e de perpetuar a sua cultura em solos brasileiros.

Em interface a essa abordagem, Conceição Evaristo traz a noção de *escrevivência*, uma integração entre escrever e viver a partir da sua experiência de poeta e mulher periférica negra.

1.4.3 Escrevivência de Conceição Evaristo

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupas. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia... (Evaristo, 2017b).

A condição da população negra brasileira, seus enfrentamentos cotidianos, as marcas da escravidão, da exploração trabalhista, do preconceito e da exclusão se fazem presentes na escrita de Conceição Evaristo, mulher negra nascida em favela de Belo Horizonte. Evaristo traz em sua *escrevivência* o brado contra a subalternização da mulher negra uma escrita em que mescla a sua vivência com o relato das suas memórias e de seu povo. Segundo a autora, em entrevista ao programa Estação Plural, em junho de 2017, a noção de *escrevivência*

tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma

como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (Evaristo, 2017a).

Em sua escrita, Conceição Evaristo traz à tona a situação vivida pela população negra brasileira e sua subalternização. Apresenta-se como mulher que vive a realidade dessa população, despertando ecos de uma memória social em palavras que transmitem um pulso de vida, realidade e invenção: uma escrita que se vive, experienciada, que se mistura à sua vivência e a de sua comunidade – uma *escrevivência*. No poema abaixo, Evaristo aborda seu próprio processo de criação.

Ao escrever...
 Ao escrever a fome
 com as palmas das mãos vazias
 quando o buraco-estômago
 expõe famélicos desejos
 há neste demente movimento
 o sonho-esperança
 de alguma migalha alimento
 Ao escrever o frio
 com a ponta de meus ossos
 e tendo no corpo o tremor
 da dor e do desabrigo,
 há neste tenso movimento
 o calor-esperança
 de alguma mísera veste.
 Ao escrever a dor,
 sozinha,
 buscando a ressonância do outro em mim
 há neste constante movimento
 a ilusão-esperança
 da dupla sonância nossa.
 Ao escrever a vida
 no tubo de ensaio da partida
 esmaecida nadando,
 há neste inútil movimento
 a enganosa-esperança
 de laçar o tempo
 e afagar o eterno
 (Evaristo, 2017b, p. 90-91).

Conceição Evaristo representa uma palavra encarnada de vida e luta, mas sobretudo, de afeto: onde mora o sofrimento e a subalternização da pessoa, Evaristo converte em poesia, ensinamento que germinam afetos de vida e esperança que, além de transmitir a sua voz, faz ecoar também a voz de toda uma comunidade negra brasileira, unindo-a numa palavra a fundir arte e vida.

1.4.4 Os afetos musicais de Juliana Mota

Marcas deles em mim: memória, música e formação do ator (2016), texto-tese de Juliana Mota, apresenta um percurso reflexivo entremeado por reminiscências poéticas de sua recordação pessoal e pela discussão teórica tecida na investigação das influências da música no processo de formação do ator, partindo de experiências musicais afetivas ou de seus “afetos musicais”, como a autora prefere chamar.

Para tanto, Mota traz o conceito de *afeto* de Carl Jung articulando-o com a transmissão de conhecimento a partir da oralidade e, inevitavelmente, trazendo à baila a discussão sobre a memória. “O afeto, para Jung, se dá quando a experiência na qual o indivíduo está envolvido altera, além dos sentimentos, as inervações, ou seja, os sentidos e a forma de organização das ideias sobre determinado assunto” (Mota, 2016, p. 7). Nesse sentido, a autora traz a expressão *afeto musical* como aprofundamento do conceito de afeto e da influência de tais experiências na formação da memória do indivíduo, levando-se em consideração que a forma de experimentação da música envolve a oralidade como forma de transmissão de conhecimento.

A potência da voz em articulação aos movimentos da memória, quando assumidos em condição de pertencimento, de um engajamento com a narrativa, seja ou não por um vínculo autobiográfico, confere uma outra potência criativa, o que parece integrar o corpo, a voz e uma forte verdade de si, de dentro para fora, que poderíamos compreender como uma perspectiva de um conhecimento prudente que condiz com uma condição decente de vida e manifestação do discurso, parafraseando Boaventura Santos.

Este trabalho recebeu o nome de *Marcas deles em mim*, pois me interessava refletir, entre outras coisas, sobre a presença dos “outros” nas minhas propostas de trabalho dentro do teatro. Um dia parei depois de uma das aulas de Treinamento do Ator e vi que tinha utilizado ali uma memória de *Marcha Grave*, um canto popular francês, a ideia de repetição presente no trabalho da Pina Baush e no texto de Wisnik, o desnudar-se de si mesmo presente em Grotowski. Referências tão diferentes e particulares que refletiam um desejo latente: a busca por uma experiência que afetasse o aluno/ator ali presente e deixasse algum vestígio daquela experiência do grupo nele (Evaristo, 2017b, p. 55).

CAPÍTULO 2 – O AFETO DAS PALAVRAS VIVAS

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.
(Barros, 2010, p. 425)

Trago neste capítulo o meu contato vivo, no qual me foi capaz comungar com o texto das atuantes Juliana Mota e Grace Passô, nos respectivos espetáculos *Motriz* e *Vaga Carne*, já apresentados anteriormente em nossa discussão, e os quais intuo como obras que despertaram a ideia de texto comunhão defendida nesta dissertação.

Tratam-se de dois solos diferenciados, trazendo textos dramaturgicos autorais e que flertam com uma escrita autobiográfica que instigam, nesta pesquisa, estreitar o diálogo com as referências a ponto de entender as trajetórias de construção de apoderamento da palavra nestes espetáculos. Por esse motivo, busco observar como se dá as construções das personas e suas falas, o que de si é revelado e como esse processo de entrega e doação potencializa o texto.

Por esse motivo, busco um aprofundamento no olhar acerca desses dois espetáculos que me despertaram, enquanto espectador, um encantamento pela palavra entre outros tantos anseios que me fazem trazer em minhas memórias

afetos alegres dessas experiências vividas e que movimentam o aprofundamento pretendido nesta pesquisa.

2.1 Espetáculo *Motriz*: o afetar pela palavra – a voz desencadeadora de experiências e imagens

Um feixe de luz corta o breu. Uma fratura sutil em meio ao negrume revela o *por de dentro* da imagem. Um vazio figurativo começa a se instaurar em meio à sala cheia. Uma figura esfumaçada paira em meio a uma névoa; é uma mulher, ela é o meu único refúgio de imagem concreta e que os meus olhos conseguem desenhar. Aos poucos a imagem se esvai. Feito fumaça, a imagem evapora. Ecoa a imagem em meio ao escuro, ecoa a imagem em minhas retinas, ecoa a imagem em meio ao som da voz da mulher.

Figura 3 – Mulher em meio à névoa, *Motriz*, 2022.



Fonte: Acervo do pesquisador.

O escuro me intima a olhar para dentro, um olhar solitário neste primeiro instante. O que eu sentia naquele momento: órfão da visão, do único feixe de luz que me assegurava. Agora, a insegurança. Torna-se incômodo não ser mais guiado pelo olhar, que aos poucos cede lugar de protagonismo para os meus outros sentidos, como a audição, que, como um instinto de sobrevivência, parece dilatar-se.

Com o passar do tempo, como se novos superpoderes fossem descobertos, outros sentidos também emergem, o tato fica dilatado e expressa o contato do corpo, a roupa, como também traz a consciência do corpo em contato com a cadeira. O breu começa a se tornar confortável quando consigo me vincular ao som da voz-mulher-negra. Passo a aceitar aquela nova condição. Agora, desperta em mim outra forma de visão, como imagens internas, memórias de sabores, sensações térmicas... memórias.

Figura 4 – Som da voz-mulher-negra, *Motriz*, 2022.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Estou escrevendo este texto como um exercício de regressão, buscando acessar o momento, lá em agosto de 2022, na cidade de São Joao del-Rei (MG), sentado em uma cadeira na Sala Preta do prédio do Curso de Teatro na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) para assistir ao espetáculo *Motriz*, com atuação de Juliana Mota e direção de Maria Clara Ferrer. Desejo compartilhar as impressões que ficaram gravadas em mim e como aquelas palavras

me afetaram. Torno-me ainda mais audacioso ao desejar levar você, que me lê, junto às minhas memórias.

Sigo embalado pela voz que diz, canta, gagueja e se reforça enquanto repetição de palavra. Sigo amparado ou, agora, já me deixo levar por ela. E os caminhos percorridos me parecem antes vividos em alguma instância. São imagens misturadas, ora de uma mulher de minha vida, ora de uma benzedeira que a minha mãe me levou quando criança para curar de aguamento, ora parece que é só minha mente construindo uma imagem nova com a junção dos cacos das minhas lembranças.

É mais que um reviver de imagens do passado. Pode existir no narrador oral um minuto em que ele intui a temporalidade. Seu caminho familiar entre os infinitos caminhos possíveis é uma trilha de formiga: o tempo vivido pela biografia é aquele pouco captado pela memória narrativa. Mas a pessoa reflete sobre o tempo que lhe aparece como luz atrás de um pano esgarçado (BOSI, 2003, p. 45).

Quando me dou conta, a voz desaparece, a visão começa voltar com a projeção da luz. A peça acaba.

Durante aproximadamente quarenta minutos, o espectador vive uma travessia sonora na escuridão, um concerto para voz e afetos que convoca diferentes modos e texturas da oralidade: canções, falas, choros, risos, soluços e suspiros amalgamados pelo breu. Em cena, uma voz-mulher-negra dispara um fluxo de músicas e palavras que invadem a memória daqueles que estão ao seu redor. A imersão no breu faz que não haja separação entre aquilo que se vê e aquilo que se imagina, ou seja, todas as imagens ali produzidas são imediata e exclusivamente mentais. Espaço real e espaço mental tornam-se intrínsecos. Rompendo com as expectativas visuais do espectador de teatro, a imersão no escuro desnorteia os condicionamentos forjados em nossa escuta funcional cotidiana. Tanto para a atriz quanto para os espectadores, a exclusão do sentido da visão a experiência de *Motriz* torna necessária outra forma de escuta de natureza altamente meditativa e extracotidiana. O despertar dessa qualidade de escuta nos fez intuir que a relação que estabelecemos com o espectador nesse experimento cênico aproxima-se em muitos aspectos das características de um processo hipnótico. (Mota Drummond; CARRILHO, 2017, p.143).

Adiante, nesta experiência de leitura, ainda estaremos no breu. O que nos guiará são as luzes dessas palavras e das suas memórias, pois de resto estamos

no escuro. Em *Motriz*, as palavras são entremeadas de cantos, sons de respiração, salvação, estalos de língua, engolir seco, agudos e graves, falas graves e outras mais leves e acalentadoras, murmurinhos inaudíveis, pancadas de ar, gritos suspensos no ar, vozes que evocam mulheres, mães de santo, entidades, calor entre corpos, ar denso, cansaço. As palavras constroem uma colcha de retalhos, colorida como se cada pedaço de tecido fosse um recorte da vida de uma mulher, e a linha que une os panos são as próprias memórias e experiências da plateia.

A sensação ao vivenciar aquele espetáculo foi de ser conduzido pela voz a percorrer caminhos já trilhados por mim. Cito também o épico poema de Homero, *Odisseia*, para explicar mais uma sensação adquirida em contato com o espetáculo: a passagem em que, na jornada de Odisseu de volta para casa, as vozes hipnotizantes das sereias desejam desviá-lo de seu destino. No espetáculo, ao mesmo tempo que a concretude das palavras me colocava em contato profundo com imagens coletivas, como da mulher que vai se casar e pede para pegar o seu vestido branco lá no armário, a voz também me levava às profundas camadas mentais – memórias pessoais, rememorando lembranças. Dessa forma, o que a voz me estimulava a recordar e construir se dava de maneira intensa, eu passei a me envolver com ela.

Para além de ser “tocado”, termo tão usado para relatar quando um espetáculo nos aciona, em *Motriz*, o compartilhamento de memórias instiga um fluxo de criação imagética que nos coloca em comunhão com o que está sendo escutado. Nos colocamos em criação conjunta, acessando imagens pessoais que caminham em direção das construções de sensações, rememorações e afetação com que se escuta.

Esta é uma das belezas que levantam questões: como uma fala em cena pode acessar diferentes estados em cada pessoa presente no teatro? Como a pessoa atuante entra em comunhão com a pessoa espectadora, suas memórias e suas experiências?

Os fragmentos contados e cantados em *Motriz* não nos fecham em uma linearidade e propõem que estejamos sempre em recomeços, sendo estimulados a revisitar nossas memórias. A dramaturgia fragmentada do espetáculo nos livra da história única, suas camadas de personagens e situações, estimulando também o fluxo de memórias que flui em milhares de sinapses.

O fluxo nos desloca a cada imagem que a voz-mulher desenha. Tal deslocar acontece ora por timbres, por vibração, intensidades, entre outros parâmetros do som, como também por características simbólicas impregnadas na voz da atuante. Ouvimos logo de início Juliana Mota buscando acessar a música *Lata d'água na cabeça*, de Luís Antônio, um clássico do cancionista brasileiro. Como se puxasse na memória, a atriz vai dando corpo as palavras, arrastando as sílabas, murmurando, carregando de ar as palavras, até que a música se desenhe como imagem.

Palavra Cantada:

Lata d'água
Lata d'água na cabeça
Lá vai Maria
Lá vai Maria
Sobe o morro e não se cansa
Pela mão leva a criança
Lá vai Maria

Essa música veste os nossos ouvidos. Esse trecho vai despertar alguma memória. Essas palavras entoadas, também entoam imagens. Podemos trazer à memória alguém cantando anteriormente essa canção, ou a lembrança de um ato vivido ao som dessa música, ou caso a mesma seja desconhecida, é possível desenhar a imagem descrita pelas palavras, uma mulher que carrega uma lata d'água na cabeça e sobe o morro, segue caminhando.

Como vamos preencher as palavras escutadas será fruto de nossa seleção de experiências coletadas naquele instante. Do mesmo modo, a atuante preenche as suas palavras com experiências anteriormente adquiridas, ou seja, adentra o “rio”⁸ da memória que entra em trabalho nesse momento, como que se corresse o fluxo da memória para algum órgão, ou parte do corpo que se liga a lembrança,

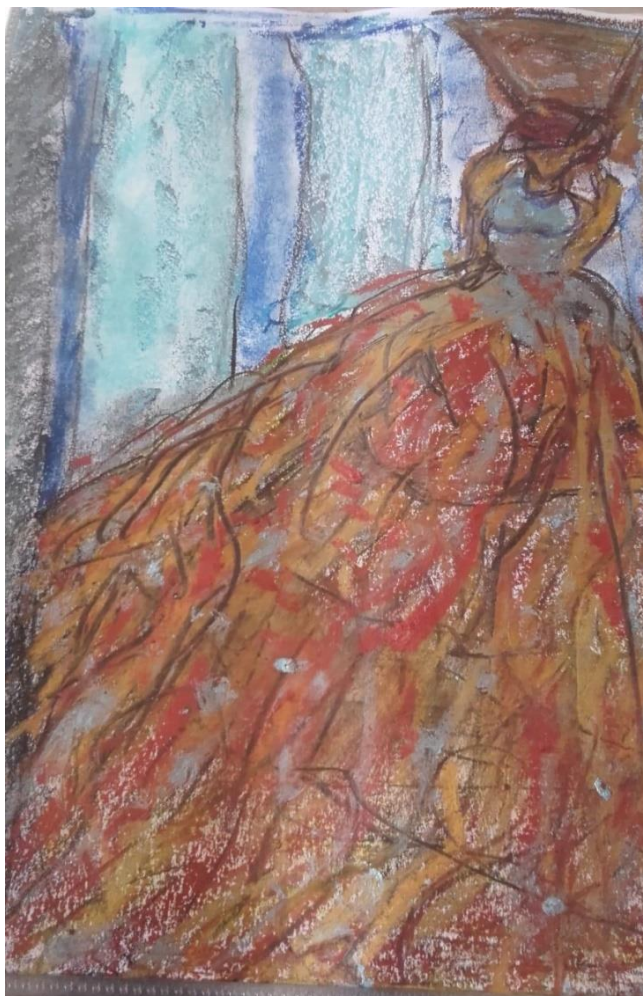
⁸ “Para cada experiência do passado evocada há uma trajetória particular de propagação elétrica pelo cérebro, que em seu estado latente, não ativado, representa a memória dessa experiência. Para memórias de procedimento - pedalar uma bicicleta, jogar capoeira —, os circuitos envolvem sobretudo o cerebelo, o córtex motor e os gânglios da base. Para memórias declarativas — “qual é a capital de Angola?” — assim como para memórias episódicas - “como foi sua viagem para pesquisar capoeira em Angola?” — é necessário um hipocampo intacto. Cada trajetória tem certa probabilidade de propagação, que se transforma a cada nova ativação da memória através de mecanismos como a potencialização e a depressão de longa duração. A repetição mental de uma mesma memória é como um rio que parece sempre igual, mas não exatamente, pois passa pelo mesmo leito, mas nunca com a mesma água e nunca de forma igual - sobretudo nas margens”. (Ribeiro, 2019, p. 2019).

revivi as sensações e cola a mesma ao momento vivido. Transborda em palavra falada cheia de vida.

Mesmo que cada pessoa em seu processo de ativação selecione suas próprias figuras mentais, suponho um ato de comunhão que ocorre ao canalizar a atenção a uma memória coletiva no início do espetáculo. O comum aqui, dentro do ato de comunhão através da palavra, proporciona também a pluralidade, permitindo-nos partir de estímulo único para diversas configurações. Os múltiplos sentidos, estimulados por um único motivo, despertam na plateia o sentido de comunidade, que circula e experiencia um motivador coletivo.

Maria Clara Ferrer, diretora do espetáculo, compartilhou algumas imagens mentais transformadas em desenhos palpáveis, e destaco aqui "Lata d'água na cabeça".

Figura 5 – “Lata d’água na cabeça”. Processo criativo de Motriz, 2016.



Autoria: Maria Clara Ferrer, diretora de *Motriz*.

Na configuração auditiva do espetáculo *Motriz*, o breu ainda potencializa as sensações de ativação de memórias, como quando fisicamente somos guiados a estados anteriormente experimentados pelo corpo. O corpo enrijecido pela tensão, medo ou fragilidade, por exemplo. Esse processo, segundo Maria Clara e Juliana, não está tão distanciado da relação hipnótica:

Outra maneira de ativar a atenção do espectador são as sugestões de ações físicas quando a voz, por exemplo, se exalta dizendo “Tira a mão de mim!”, ou em outra situação quando diz: “Fica caladinha, você tem que aprender a ficar calada”. O espectador, imerso na escuridão, acaba por tomar o lugar do interlocutor imaginário que a voz cria com suas colocações. Como na relação hipnótica, a voz ressoa diretamente no corpo induzido, sugerindo-lhe uma atitude física. Por fim, essas provocações imaginativas também podem ser lançadas por questões como “O que tem lá fora?”, levando assim de surpresa a atenção do espectador, literalmente, para outro lugar (Ferrer; Mota, 2018, p. 149-150).

O espetáculo suscitou uma profunda reflexão sobre como a palavra da atuante em cena conseguiu causar a sensação de “tocar” e me acessar enquanto espectador de maneira a experienciar as palavras da atriz em diálogo com as minhas memórias. Pela hipótese de um Teatro Hipnótico, o ouvinte imagina, cria e se relaciona com palavras “criando sucessivas paisagens mentais [...]. Inesperadas associações expandem pouco a pouco o seu estado de consciência. Aprofunda-se a cada sugestão, como em processo hipnótico” (Mota Drummond; Carrilho, 2017, p. 140-155).

Ainda, essa investigação das artistas aproximando-se a processos hipnóticos, onde a conexão entre a fala da atuante e o ouvinte é profunda e visceral. A voz de Juliana Mota, amplificada pela escuridão, pode ser interpretada também como um guia, conduzindo a um estado intensificado de consciência.

A escolha estética de um espetáculo predominantemente realizado no breu, cria uma conexão íntima entre a atuação e o ser ouvinte. A performance de Juliana Mota em *Motriz* exemplifica como a imersão na escuridão pode transformar radicalmente a experiência teatral. A escuridão não apenas elimina as distrações visuais, mas também intensifica a presença da voz, fazendo com que o espaço real e o espaço mental se tornem intrínsecos.

Nesse ambiente, o ouvinte é levado a um estado de escuta profunda e meditativa, onde cada palavra e cada som geram imagens mentais poderosas e

evocativas. De tal modo, a definição de espectador no espetáculo *Motriz* é possível de substituição indicada pelas artistas criadoras por *Ouvinte Visionário*⁹. Essa mudança conceitual reflete a natureza do espetáculo, onde a ausência de estímulos visuais direciona toda a atenção para a escuta. Sente este ouvinte, não apenas um receptor passivo a comandos, e sim um participante ativo na criação de significados, antevendo ou vendo além do que é dito, estabelecendo uma relação íntima e direta com a fala da atuante, ou seja, em comunhão.

Desse modo, a escuridão revelou-se determinante para a concepção estética e dramática de *Motriz*. Ela transformou radicalmente a maneira de dizer o texto e a relação de escuta entre a atriz e o público. Ao eliminar a visão, o espetáculo direciona toda a atenção para a audição, permitindo que a palavra ressoe de forma mais intensa e profunda, criando um espaço íntimo compartilhado entre a atriz e o ouvinte visionário.

Todo esse processo gerador de imagens e sensações através da palavra em *Motriz*, extrapola o que podemos entender quando falamos que “o texto foi bem dito”. O “bem” dizer das palavras no caso de estado de comunhão (imagens e sensações compartilhadas) requer também abertura a camadas outras, por exemplo, carregar o texto de qualidades sensoriais.

Assim, ver o que não é visível, perceber pequenas sutilezas na fala se é possível também pelo nível de dilatação em que nossa percepção está disposta, ou, preparada. No caso de *Motriz*, trabalha-se essa dilatação da audição desde antes do início da peça, quando um espaço preparado para receber a plateia com luzes mais fracas do *foyer* vão dialogar com a proposta dentro da sala de teatro. Tal cuidado vai auxiliar o ouvinte visionário para, ao entrar na sala de teatro, “ver o que não é visível em cena”, a dilatar a escuta, aguçar a percepção auditiva, e sensorial como um todo, o que Juliana Mota e Maria Clara chamam de *presença sonora*.

Juliana Mota, em seu artigo de 2018 intitulado *Voz e presença: a utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator*, explora essa investigação poética da voz, resultado do processo de criação de *Motriz*. Ao experienciar a ausência das

⁹ “Esse espectador que não vê poderia também ser definido como um ouvinte visionário, pois, talvez, aquele que não veja anteveja ou veja além daquele que pode ver, intuição essa que, mais amplamente, questiona a relação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê dentro da experiência teatral” (Ferrer; Mota, 2018, p. 142).

visualidades em cena, a *presença sonora* revela e intensifica outras camadas: "outro espaço de criação de imagens é potencializado: o espaço das imagens mentais. Adentramos, pela voz, no universo íntimo do espectador, e compartilhamos aí um estado de presença invisível" (Mota, 2018, p. 39).

Maria Clara Ferrer, ao descrever sobre a *presença sonora*, do seu lugar de diretora no processo de *Motriz*, relata:

A presença sonora estava no cerne do processo de trabalho de *Motriz*. Em vez de indicar à atriz intenções de atuação (como "é preciso encontrar uma forma desconfiada de dizer essa frase"; "devemos sentir o medo na voz"; "coloque entusiasmo nas palavras"; "procure um tom de cansaço", etc.), eu me concentrava nas particularidades físicas da voz, aquelas que normalmente passariam despercebidas na escuta semântica cotidiana. Parávamos no volume de ar de um suspiro para ampliar o espaço entre duas sílabas. Trabalhamos nos alongamentos das vogais desfazendo o sentido das palavras. Brincávamos com as mudanças de frequência da voz criando tensões entre dois blocos de fala. A menor variação no timbre da voz de Juliana era um travestimento sonoro, transformando a imagem mental que fazíamos do corpo que não podíamos ver. Ora, todas essas indicações, que a princípio podem parecer puramente técnicas, agiam direta e intensamente sobre meu imaginário de espectadora/diretora." (Ferrer, 2020) (tradução pessoal).

O trabalho de *presença sonora* em *Motriz* é fundamental para a experiência sensorial do espetáculo. A voz da atuante é utilizada para desenhar novas paisagens sonoras, transformando seu timbre para criar diferentes personas e memórias. Para que se atingisse tal presença, as artistas intitularam parte do trabalho de criação como "Máscaras de Si", um processo que explora as camadas pessoais e biográficas da atuante, trazendo à tona figuras femininas autofictícias.

Figura 6 – “Só em seu carro”. Processo criativo de *Motriz*, 2016.



Autoria: Maria Clara Ferrer.

Figura 7 – Mulher com dores. Processo criativo de *Motriz*, 2016.



Autoria: Maria Clara Ferrer.

Figura 8 – Sobre mulheres. Processo criativo de *Motriz*, 2016.



Autoria: Maria Clara Ferrer.

Dentro desse processo coube a criação de escritas autobiográficas, e mais uma série de exercícios para levantar vivências reais e inventadas. A interseção entre vida e arte, mesmo que em um trabalho não referenciado como autobiográfico, potencializou o estado de presença. Tanto que ao retirar o sentido da visão, tal estado ainda se sustentou no campo auditivo.

Embora em nenhum momento tenhamos considerado *Motriz* uma peça autobiográfica, seu processo contou com procedimentos que, ativando afetos musicais e memórias pessoais da atriz, permitiram a emergência daquilo que chamamos de máscaras de si. Estranhas e estrangeiras extensões de nós mesmos, as máscaras de si são figuras, reais ou inventadas, que, como os heterônimos de Fernando Pessoa, nos revelam ao mesmo tempo que nos escondem e nos transformam, trazendo à tona algo de nós que não é visível. Tal pesquisa autobiográfica procura formas de falar de si por elos e bordas, ou seja, pelas relações e encontros que nos constituem, por aquilo de que somos feitos. O intuito desse processo não era, portanto, contar a história de vida da atriz, mas aquilo que a liga ao mundo e que, por assim dizer, a move. Por isso, mais do que o autorretrato, o conceito que talvez melhor permeie a concepção dramaturgica de *Motriz* do espetáculo seja o de paisagem mental (Ferrer; Mota, 2018, p. 147).

Falar do que nos inquieta carrega tamanha propriedade às palavras. Em cena isso não é diferente. No caso dos espetáculos discutidos nessa dissertação, as atuantes também são dramaturgas, e escrevem o que querem dizer. Especificamente em *Motriz*, a dramaturga e atuante deu vida a “instâncias ou frequências de si que se manifestam corporal e vocalmente pela lembrança de sensações mais ou menos enterradas [...] cada máscara estava fortemente ligada a um afeto sonoro” (Ferrer, 2020) (tradução pessoal).

O trabalho com as *máscaras de si*, ao colocar a atuante em contato com suas memórias, no caminho de rememoração aproxima o diálogo entre vida e arte, processo que é apontado também por Cassiano Quilici, no *Treinamento do Cultivo de Si*.

Ambos os métodos destacam a importância da introspecção, do autoconhecimento e da conexão emocional na formação da atuante. Enquanto as "Máscaras de Si" oferecem uma abordagem prática de escrita sensorial para acessar as profundezas da *psique*, o "Cultivo de Si" de Cassiano Quilici, envolve dispositivos parecidos, e para além da escrita. São três os pontos fundamentais no treinamento do Cultivo: a ética, as práticas contemplativas e o conhecimento

experiential, provocando um arcabouço teórico e prático robusto para integrar as descobertas pessoais ao processo criativo e interpretativo da atuante. Ainda assim, ambos os métodos convergem em promover uma maior autenticidade e profundidade na performance teatral, capacitando a atuante não apenas a explorar, mas também a expressar seu eu mais autêntico na cena.

Ainda, a respeito da utilização do método das *máscaras de si*, a diretora do espetáculo utilizou do recurso do desenho para se aproximar das “máscaras” apresentadas pela atuante, na busca de se aproximar ainda mais das imagens mentais de Juliana.

No processo de *Motriz*, cada máscara estava intimamente ligada a um afeto sonoro. Criamos uma galeria: Maria com um balde d'água na cabeça (refrão de uma canção popular brasileira); a esposa mentalmente fazendo sua lista de compras e tarefas domésticas; a curandeira recitando uma prece; a menina cantando desafinado; a jovem chorando a morte de sua mãe; a mulher deixando explodir sua revolta... Para cada uma dessas figuras, fiz um desenho a pastel; foi minha maneira de me aproximar ou frequentar o imaginário de Juliana. Esses desenhos não eram esboços para figurinos nem retratos realistas, mas blocos de sensações, cores e texturas, a maneira como eu pressentia os cenários íntimos dessas mulheres (Ferrer, 2020) (tradução pessoal).

Uma dessas imagens, *Lata d'água na cabeça*, conhecemos no início desse texto. E quando a diretora compartilha tal expressão, desejando se aproximar das paisagens mentais da atriz, primeiramente ela se aproxima de si, das suas imagens, memórias e sensações. Tal exercício auxiliou a artista em seu processo de direção, logo, de primeira expectadora da obra. O que de fato posteriormente vai acontecer com quem escuta as palavras de Juliana Mota em cena, digo, se aproxima das suas imagens proferidas.

Esse diálogo entre as artistas torna-se evidente ao compartilhar o espetáculo com o público, a potência sensível de compartilhamentos, revelando ainda, que tal comunhão também necessita de escolhas de direção. A escuta ativa do ouvinte visionário, esperada pelas artistas, começa a ser trabalhada então ainda na sala de ensaio, ainda em trabalho de conexão entre as artistas.

Será essa relação entre atuante e direção também uma pista a se investigar no processo de comunhão da palavra da pessoa atuante?

Outro ponto revela as camadas possíveis de diálogo entre atuante e ouvinte, o endereçamento da fala. Em *Motriz*, a fala ora direcionada ao público como um

todo, ora a um parceiro imaginário, a voz da atuante estabelece diferentes níveis de conexão com o espectador. Esse direcionamento pode criar uma relação íntima e pessoal, onde o público é tanto um observador quanto um participante ativo na cena, e o que vai possibilitar também diversos modos de recepção da palavra da atuante.

Motriz cria um espaço íntimo compartilhado, onde a distinção entre o espaço público e o espaço privado é diluída. A proximidade entre o Ouvinte Visionário e a atuante é tal que a vibração sonora da voz da atriz atinge o corpo do espectador, criando uma sensação tátil de presença e envolvimento. O íntimo aqui não se aplica somente a proximidade física, e sim, mais pelo propósito da atuante dividir suas questões particulares, mesmo que o solo ainda não seja autobiográfico.

Para se alcançar o ouvinte, não somente no quesito de projeção vocal, sim com intencionalidades múltiplas, as artistas não podiam contar com a presença do reforço visual nesse processo de comunicação. Então, endereçar a voz passar a assumir outras dimensões. Em *Motriz*, foram elencados três interlocutores, sendo o “interlocutor real (público), o interlocutor imaginado (*partner* imaginário recuperado das memórias) e o espaço” (Ferrer; Mota, 2018, p. 29), que para cada qual as falas da atuante eram projetadas de acordo com a sua intencionalidade. Por exemplo, ao evocar a figura de uma benzedeira, e/ou, a divindade, seu recurso era o espaço, o preenchimento de toda extensão da sala. Tal reverberação da palavra preenchia a sala tornando-a maior que a escuridão. Ou, ao indagar com uma pergunta, ao ofertar algo, onde a introspeção da fala e seu direcionamento nos permitia entender a presença de mais alguém em cena, mesmo que imaginário.

Nesse processo de endereçamento revela-se também que as materialidades pessoais da atuante, como suas memórias e sensações, auxiliavam para que afetassem o ouvinte. Isso pode-se justificar pelo entendimento das artistas quanto a camada sensorial presente no direcionamento da fala:

Em contraponto, experimentamos também a possibilidade de se trabalhar com um endereçamento sensorial do som, onde o que evoca o processo de comunicação não é o sentido do texto, mas as sensações que a vibração sonora pode causar no corpo desse nosso companheiro real no momento da atuação. Ela aparece aí como vetores, laços, mantos que envolvem o público e nos auxiliam na busca de uma real conexão (Ferrer; Mota, 2018, p. 29).

Tal palavra que chega ao ouvinte, para além da sua intensidade, também chega por sua cor e forma, trabalho que por si só pode capturar quem escuta e convidar a reverberar junto. A investigação dos caminhos da memória é um componente essencial no trabalho vocal de Juliana Mota. Ao travestir seu timbre, utilizando de elementos autobiográficos, a atriz é capaz de suscitar novas personas e embalar as memórias do Ouvinte Visionário. Essa técnica expande a presença cênica da atuante, permitindo uma emanção autêntica, não mimética ou imitando um som, uma lembrança, mas dando corpo a esse som em sua capacidade de se afetar por ele.

Não como se vestissem corpos outros, mas como se descobrissem corpos outros como parte do corpo da atriz. O caminho da autobiografia na cena teatral traz em si tal possibilidade de redescoberta de impressões que ficaram impregnadas na memória, e isso só é feito devido à capacidade de afetar. Travestir-se em um outro que já está impregnado no corpo é um processo de libertação, de ultrapassagem das colunas apolineamente organizadas, da descoberta do lugar arquetípico na presença construída no momento da troca, do encontro. Em tal caminho de redescoberta, timbres antes inimagináveis chegam e tomam conta do corpo entregue ao outro e à escuridão (Ferrer; Mota, 2018, p. 29).

A busca e a utilização dos arquétipos sonoros são vias de transformação tanto para a pessoa atuante quanto para a plateia. Em *Motriz*, essa investigação não apenas enriquece a performance, mas também estabelece uma relação de comunhão profunda entre a atuante e ouvinte.

Juliana Mota vai falar mais profundamente dos arquétipos sonoros no seu artigo *Voz e Presença: A Utilização dos Arquétipos Sonoros no Trabalho do Ator* (Mota, 2018), onde investiga os caminhos da memória enfatizando a importância da voz e dos arquétipos sonoros na construção da presença cênica do ator. Para Mota, a presença e a potência cênicas da pessoa atuante estão associadas ao poder do afeto. O que na leitura do artigo, fica evidente que, para Mota, o afeto são as vivências que marcam o corpo, ficam presentes, mesmo que profundamente, na pessoa atuante.

Destaco um trecho do artigo em que Juliana cita uma mensagem endereçada ao seu amigo Mario Biagini e aos integrantes do *Workcenter*:

Uma coisa continua forte e certa: sinto-me plena, presente e potente quando estou em cena cantando. Este ainda continua

sendo meu lugar mais feliz no mundo e é por aí que venho tentando criar meu discurso. O prazer tem que ser a tônica, não é? Às vezes, fico me lembrando dos pormenores inúteis do Barthes e percebo que a minha pesquisa toda passa por aí, pela experiência dos fatos, pelo que poderia ser dispensável, mas se torna o que dá cor, textura e personalidade para as falas. Se lá na tese eu brincava de ir e vir entre os pormenores e os conceitos, agora me atento só aos pormenores. Me atento ao que está por trás do que é dito e feito na cena. Tento ver as pessoas e as histórias que elas carregam. Eu intuo que a presença e a potência estão aí, no afeto – experiência carregada de inervação e alteração da percepção – sendo compartilhado em cena (Mota, 2018, p. 32).

De forma íntima, Mota descreve ao amigo o que é estar presente em cena. Compartilha de sua sensação de prazer em seguir atuante na cena, ao mesmo tempo em que isso a exige acessar marcas – leves ou densas.

Como ferramenta para estar em estado de presença, Mota descreve os arquétipos sonoros como pistas a se atingir essa “emanação” da atuante, a preencher sua palavra, tópico que nos interessa nesse texto, de vivências.

Os arquétipos sonoros são apresentados como padrões universais de som, capazes de evocar a comunhão com o público, estando ligados aos conceitos de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs, aprofundado nas profundas reflexões de Ecléa Bosi, e de *inconsciente coletivo* de Carl Gustav Jung¹⁰. Mota argumenta que esses padrões sonoros possuem um caráter quase atávico, ressoando com as experiências humanas compartilhadas e influenciando a percepção e a interpretação do espectador.

Com essa abordagem teórica e prática, Mota busca ampliar a consciência vocal da atuante, logo sua potência de comunhão com o espectador, promovendo uma conexão mais autêntica e visceral com o público, investigando a seguinte indagação:

[...] Será que outros elementos, como o som, teriam capacidade similar de estimular conhecimentos ancestrais? A ideia de

¹⁰ A *memória coletiva*, um conceito amplamente explorado por Maurice Halbwachs, refere-se às lembranças e narrativas que são partilhadas por um grupo ou sociedade. Essas memórias são mantidas e transmitidas através de práticas culturais, histórias orais, rituais e monumentos, e são fundamentais para a identidade de um grupo. O inconsciente coletivo, introduzido por Carl Jung, é uma camada profunda da psique humana que contém estruturas universais de experiência, conhecidas como arquétipos, que incluem figuras como a Grande Mãe, o Herói e a Sombra, são padrões de comportamento e imagens primordiais que emergem em mitos, sonhos e fantasias, compartilhados por toda a humanidade. Enquanto a memória coletiva é socialmente construída e específica a grupos culturais, o inconsciente coletivo é universal e herdado, contendo elementos que ressoam em “todas” as culturas.

pulsção, por exemplo, poderia representar um arquétipo relacionado ao tempo, presente na vida do ser humano que, desde antes de seu nascimento, quando dentro da barriga de sua mãe – seja ela uma mulher do sertão da Bahia ou uma workaholic de Nova Iorque –, é submetido a essa experiência constante de sua existência (Mota, 2018, p. 35).

Mota discute a importância da memória sonora na atuação, destacando como as ancestralidades, lembranças e memórias auditivas podem influenciar a construção de fala das personagens e cenas que afetem o espectador. A autora sugere que a exploração dos arquétipos sonoros permita ao ator acessar camadas mais profundas de sua expressão vocal, ampliando a gama de possibilidades interpretativas. Além disso, ela menciona

[...] a presença evocada por aquilo que chamamos sonoridades arquetípicas: a recuperação de afetos musicais registrados na memória individual de cada ator (por afetos musicais entendemos a vivência musical que, de alguma forma, altera a percepção do evento como um todo); a investigação de registros de cantos tradicionais e a identificação de qualidades corpóreo-vocais provocadas pelo canto; a experimentação do canto coletivo, da circulação do solista entre o grupo, trazendo assim a dimensão de coletividade presente nos eventos sociais da base cultural brasileira (Mota, 2018, p. 35).

Tal trabalho da atuação em contato com suas ancestrais memórias sonoras e da expressividade vocal na construção da presença cênica, faz o espectador “perceber os caminhos da ação-canção no corpo de atuação, aquele que assiste – e está aberto para ecoar – descobre em si caminhos semelhantes, não por querer imitar, mas por redescobrir indícios de uma experiência acumulada por gerações e gerações” (Mota, 2018, p. 36).

Tanto presente na sua pesquisa teórica, quanto na sua atuação em *Motriz*, Juliana Mota faz de seus estudos uma confluência a ir de encontro com a plateia:

Quando eu canto, da minha voz sai tudo aquilo que vivi, tudo o que foi passado pra mim pelas histórias, pelas experiências, pelos sonhos, pelas intuições, tudo o que vi e também aquilo que não vi (pelo menos não vi com esses olhos). Quando canto, abraço profundamente quem me ouve, e quem me ouve, em silêncio, canta comigo (Mota, 2018, p. 39).

2.2 Espetáculo *Vaga Carne*: o afetar pela palavra – a voz desencadeadora de experiências e imagens

Há momentos numa peça em que sentimos que fomos todos tocados no mesmo instante. Entramos no teatro como centenas de cabeças, com centenas de preocupações diferentes. Viemos da rua - daquele estado alvoroçado de caos do mundo - e agora, num curto espaço de tempo, por obra de um pequeno grupo de atores numa peça, somos levados a um ponto em que sentimos um momento de verdade[...] De incontáveis maneiras, sentimos que o que está sendo expresso é humano. O que significa que, naquele dado momento, não sabemos quem está sentado ao nosso lado, e isso não importa mais. Somos o que se chama de uma plateia, e "plateia" é uma palavra no singular. Tornamo-nos um único corpo. E essa transformação sempre se expressa num fugaz momento de silêncio. Dá para senti-lo. O rodopio das diferentes cabeças fazendo um ruído que não se pode ouvir. Então, subitamente, há um momento em que tudo para. A única palavra que conhecemos que realmente corresponde a isso é que fomos "tocados". Todo ator, todo intérprete, sabe que se funde com a plateia, porque todos são tocados por um momento de verdade. Há, por mais breve que seja, um instante de suspensão. Um silêncio. Não um silêncio inerte, não um silêncio de cemitério, não um silêncio de ossos antigos. Mas um silêncio que está pleno da própria vida (Brook, 2019, p. 55).

No teatro, a palavra não é apenas um veículo de comunicação; é uma força viva que tem o poder de nos tocar profundamente. Peter Brook, em seu livro *Na Ponta da Língua*, descreve magistralmente como o teatro é capaz de unir as pessoas através desse poder. Ele fala sobre como, em determinados momentos de uma peça, todas as pessoas na plateia são tocadas simultaneamente por uma verdade compartilhada.

Como já discutido anteriormente, o momento de verdade no teatro é aquele em que as palavras das atuantes ressoam além das meras notas sonoras, alcançando o âmago de cada espectador, através dos compartilhamentos da pessoa atuante. Brook descreve como, mesmo vindo de diferentes lugares e trazendo consigo uma miríade de preocupações, a plateia se transforma em um único corpo, unida pela experiência teatral. Juliana Mota nos aponta sobre a possibilidade de se alcançar esse uníssono com a plateia, e como recurso prático, nos apresentou os arquétipos sonoros enveredam dos conceitos de memórias coletivas e inconsciente coletivo.

E retornando a Brook, esse instante de suspensão, de silêncio pleno de vida, é onde reside a verdadeira essência do teatro. É quando todos na plateia se fundem em uma comunhão de sentimentos, tocados pela humanidade expressa no palco. Brook nos lembra que esse sentimento de ser tocado, de ser parte de algo maior, é o cerne da experiência teatral. Ao destacar esse momento de verdade compartilhada, Brook enfatiza o poder transcendental da palavra no teatro.

Esse “silêncio pleno de vida”, não apenas nos releva um coletivo entretido, mas nos transforma, nos conecta uns aos outros, o que almejo chamar de comunhão no seu sentido mais profundo. Pois, como diz Brook, “tornamo-nos um único corpo”. É através dessa conexão que experimentamos a plenitude da vida, em um silêncio que ecoa com a riqueza da nossa humanidade compartilhada, pois como espectadores, atingimos uma escuta ativa e plena.

Esse “momento presente” intitulado por Peter Brook, esse sopro de vida respirado de forma coletiva, essência do teatro, é atingida, segundo ele, para além das palavras, da narrativa, e pela catarse do conjunto de encontro com o espectador:

A essência do teatro está contida em um mistério chamado "o momento presente". O "momento presente" é surpreendente. Quando este átomo de tempo estala, a totalidade do universo permanece contida em sua infinita pequenez. [...] No milésimo de segundo em que ator e público se inter-relacionam, como em um abraço físico, o que conta é a densidade, a espessura, as múltiplas camadas, a riqueza, em outras palavras, a qualidade do momento. Permitam-me sublinhar o fato de que esse nível de qualidade dentro de um instante é a única referência pela qual se pode julgar um ato teatral.

Agora me veio na memória alguns momentos em que tive a alegria de viver isso no teatro... É muito instigante! É prazeroso. Consigo puxar nas memórias tanto experiências na prática como atuante, como pessoa espectadora de teatro. Um desses momentos aconteceu em junho de 2018, em uma sala de teatro improvisada, um formato quase arena no Itaú Cultural em São Paulo, quando finalmente consegui assistir ao espetáculo *Vaga Carne* de Grace Passô.

O programa do espetáculo, um papel A6, que dividido em duas partes, uma com o título da peça, e na outra uma fotografia revelando os olhos de uma mulher. Na parte de trás trazia a seguinte informação: “Solo de Grace Passô, que também

assina o texto. A peça é um jogo entre palavra e ação”. Trago até hoje esse papel comigo. E também, de forma concreta, trago as memórias daquele “momento presente”.

Lembro que nesse dia, depois da peça iniciada, e depois de algum instante de captura, não consegui perceber mais as áreas que compunham a obra, o conjunto confluiu, e eu me tornava elemento pertencente.

Saio do espetáculo desejando conversar sobre. Não digo entender, pois essa comunhão, até o momento em que escrevo esse parágrafo, ainda reverbera mais no indizível, do que em palavras. Porém, sigo, de certo modo, tentando manter a conversa sobre essa e outras experiências de “momentos presentes”, como esse diálogo nessa dissertação.

Depois eu fiz questão de assistir ao espetáculo novamente, agora já em uma outrasala, em um outro formato, palco à italiana, e eu, em outro tempo de maturação, já embebido pelo desejo de pesquisar esse acontecimento – que intuo de comunhão entre pessoa atuante e espectador através do recurso da palavra. Meu objetivo então era assistir à reação do espectador. Coloco-me de forma estratégica, bem centralizado, no meio da plateia. O espetáculo começa. Breu! Uma voz invade nossos ouvidos. A voz começa a nos imprimir imagens mentais. Começa a descrever suas experiências ao penetrar diversos corpos, como cremes, patos, cadeiras... e nessa viagem sonora, a voz decanta em um cenário, um onde:

Voz-palavra-poder, que de início era "apenas" uma voz, trançou espaços no escuro desse corpo-mulher, meditou esquecimentos desérticos, fez saudade, aprendeu-chorar e - das delícias humanas -, sentiu-se parte do corpo e descobriu que ele não era apenas um lugar, um onde tanto faz pato, cadeira, hélice do avião, creme ou estátua... o onde é corpo de mulher e negra (Passô, 2020, p. 8).

Um foco de luz começa a revelar o corpo de uma mulher negra. E nesse momento então, lá estava eu novamente embebido pelo espetáculo. Meu objetivo de distanciamento não foi atingido. Termina o espetáculo envolvido outra vez por esse sopro de vida.

Os espetáculos apresentados nessa dissertação trazem pontos em comum. Por exemplo, o início do espetáculo *Vaga Carne* também é cuidadosamente preparado para envolver a plateia na proposta que encontrará a seguir. No breu, ouvimos uma voz amplificada, que ao mesmo tempo em que narra a sua epopeia

de vagar por entre corpos, também se apresenta, mostra-se e se revela enquanto imagens.

A voz, de uma forma direta, convida-nos a acessar em meio ao breu, as nossas memórias imagéticas, ela diz: “Tudo imagem: imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher” (Passô, 2020, p. 23). Ausentes do sentido da visão, ao entoar a palavra, a atuante nos conduz de encontro ao nosso referencial imagético. Um momento de comunhão coletiva, mesmo que cada um lembre-se do seu tipo específico de cadeira, suponho que todas as pessoas presentes acessaram uma imagem do objeto dito na cena.

- “Imagem-mulher” (Passô, 2020, p. 23).

A voz diz e a luz revela um corpo em cena. Em instantes, a luz volta a se apagar. [...] - “Dentro dessa paisagem” (Passô, 2020, p. 23) - diz a voz.

Estamos vendo agora em cena um corpo, de pele negra, culturalmente representando pela figura de uma mulher. Um corpo parado. E que aos poucos, fala.

– “Nada é oco por aqui. Não, não é oco” (Passô, 2020, p. 23).

Figura 9 – “Nada é oco por aqui”, *Vaga Carne*, 2020.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Acompanhamos o trajeto da personagem principal, a voz, até o cenário da peça, o corpo de uma mulher, negra. E quando a voz passa a ser escutada, a ser

imitada pela boca da atuante, a voz passa a ser “ouvista”. Essa definição que Michel Chion, apresenta em seu livro *Audiovisão* (2011) em que a escuta que é refletida pela visão questão que Maria Clara Ferrer e Juliana Mota apontam no artigo *O Ouvinte Visionário* (2017), onde explicam a escuta causal.

A audiovisão designa um tipo de percepção próprio ao cinema e à televisão, mas que também é vivenciado in situ, no qual a imagem é tida como sede consciente da atenção, de modo que aquilo que ouvimos se deixa contaminar por aquilo que vemos. Ou seja, o som na maioria das vezes não é ouvido, mas “ouvisto” (Mota Drummond; Carrilho, 2017, p. 151).

Em *Vaga Carne*, a atuante Grace Passô busca de certa forma quebrar também com essa relação. Em *Motriz*, essa escolha também é feita, as artistas excluem o sentido da imagem e seguem todo espetáculo no breu. Grace, inicia o espetáculo no breu, e, depois segue o espetáculo iluminado, e realçando a tensão entre o som e a imagem, corpo e palavra.

Figura 10 –Grace Passô em *Vaga Carne*, CCBB Rio de Janeiro, 2018.



Fonte: *Site Medium*. Disponível em: <https://medium.com/@leandroromano/vaga-carne-e43e11e6ff8d>.

A dramaturgia do espetáculo ressalva de início o combinado com plateia, separando voz do corpo, a palavra da imagem, e esse pacto segue mesmo que de luz acesa. Obviamente, o poder do teatro nos faz comungar dessa ilusão coletiva, e a atuante sustenta o combinado. Grace escreve a dramaturgia de forma suscitar imagens, seu texto nos provoca a visualizar os caminhos que a voz conta. “Cacos misteriosos são pedaços de alguma coisa que pertenceu a alguém” (Bosi, 2003, p. 29).

O texto descreve texturas, cheiros, surpresas, trajetórias... O texto suscita imagens. Isso por si só, nos “afeta”, nos coloca em comunhão, em compartilhamento daquele instante presente de cocriações de imagens coletivas. “A memória menciona o tempo mediante imagens” (Bosi, 2003, p. 25). Ecléa Bosi diz que o sujeito mnemônico, aquele que recorda, não se lembra de uma ou outra imagem, mas que ele “evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência (BOSI, 2003, p. 44).

Grace intensifica dando corpo a palavra. Torna visível a formulação da fala. E na plateia vamos enxergando o som nascer de uma vibração, um impulso, de um sacudir de braço, chacoalhar da cabeça... Cito Peter Brook para me ajudar a descrever o trabalho da atuante, quando diz que “uma palavra não começa como palavra, ela é um produto final, que se inicia como impulso, estimulado pela atitude e conduta que ditam a necessidade de expressão” (Brook, 2019, p. 73), tal feito é notório em *Vaga Carne*.

A relação da atuante com a palavra no espetáculo nos convida a cumplicidade ao se colocar presente diante dos nossos olhos, de nos despirmos, como falávamos lá no primeiro capítulo, ou, de nos virarmos do avesso, como ela própria fala em sua dramaturgia. Sigo pedindo ajuda para tentar compartilhar minhas múltiplas sensações vivas de *Vaga Carne*, e agora, recorro novamente a sabedoria de Leda Maria Martins, que diz que,

[...] nas atuações de Grace Passô, nos vibratos que realiza, nos quais exercita e leva ao extremo os deslimites da performance vocal, as vocalizações da fala e dos silêncios, construindo no corpo feixes de sons, intervalados de silêncios, gritos, arrulhos, cantos, gestos, lamentos, ruídos, interjeições, frases laminares, rascantes, flechantes, vocalises e sonoridades múltiplas, como podemos fruir

em suas exímias performances em Preto e em Vaga carne, para citar algumas (Martins, 2021, p. 177).

São muitas as vírgulas a se prolongar as especificações. Martins, descreve a atuação de Grace em seu livro *Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-Tela* (2021), em sua *Composição VI* onde justamente vai falar do *corpo-tela*, da imagem, da qualidade sonora que a imagem também carrega.

Mas a imagem não se retém nas paisagens sensíveis do visível, pois também pode compor-se por uma qualidade sonora que exige a escuta, entregando-se a nós também na sua qualidade auditiva. Nas estéticas negras avizinham-se essas qualidades possíveis das imagens, estilisticamente convergentes e complementares, pois, em suas diversas propriedades, a imagem pode ser também constituída pelos sons e suas propriedades signícas (Martins, 2021, p. 176).

Embebido dessa vontade de querer entender esse ato de comunhão entre a palavra da atuante e espectador, que se intensifica após assistir *Vaga Carne*, comecei a procurar por diversas comprovações, explicações concretas, por uma arte-técnica-ofício que resultasse em uma fórmula exata do que seria esse compartilhamento. Até encontrar luz em Leda Maria Martins.

O que acontece em *Vaga Carne* e em *Motriz*, espetáculos que motivaram as questões deste texto, estão também atrelados ao signo, às ancestralidades vocais. Pelo motivo da atuante se permitir trabalhar a um corpo-tela vozeado, esponjosa e autopermeável que é a palavra incorporada:

[..] Aliando o tónus visual ao sonoro, esse corpo de visualidades luminosas é imantado pelas sonoridades, no qual o corpo-tela torna-se um corpo vozeado, no qual o dizer, desdizer e dizer de novo é axioma significativo, como emanção. O uso da voz faz-se assim instrumental, pois cria nos processos e técnicas de produção das linguagens fônicas variadas gravuras da voz. As partituras vocais e as rítmicas das sonoridades são compostas por múltiplos recursos de emissão, seja em sílabas mínimas, onomatopeias, arrulhos, solfejos, seja em mais longos fraseados. Nessas dicções e rítmicas expressivas, a palavra, por sua vez, encorpa o corpo, vibra na coreografia dos gestos, empresta voz ao silêncio. “Como afirma Zumthor, aquilo “que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer e o que devolve o teor das palavras ditas” (Martins, 2021, p. 176-177).

Quando lá no começo dessa dissertação falava-se de verdade, agora associa-se a necessidade de falar de desejo, “impulso”, “afeto” ... motivadores para

que o olho-d'água possa jorrar do corpo e inundar quem escuta. Grace Passô, em entrevista à Revista Continente em 2018 fala do teatro que lhe interessa, sendo aquele que não se debruça ao previsível e aos códigos, e sim, ao que aposta no risco, estar em coletividade, compartilhamento e em vivência.

Me interessa sempre estar numa zona de risco para que a gente nunca se esqueça de que o teatro é, sobretudo, uma questão de convivência e coletividade. Toda peça que eu faço vem de um desejo de lembrar às pessoas, seja através de estratégias dramáticas, ou através de atuação, o que é o ato teatral. O fato de estarmos vivos aqui, num lugar de risco, e viver uma experiência junto. Pra mim, as pessoas, os corpos, eles vêm lotados das questões diretas, certas urgências, eles vivem na sociedade. Por isso que o resultado nunca é previsível (Passô, 2018).

Vaga Carne desafia as convenções teatrais tradicionais, mergulhando profundamente na expressão corporal e na sonoridade das palavras. O espetáculo apresenta uma narrativa política e sensorial, no qual a palavra é muitas vezes utilizada de forma não convencional, explorando seus aspectos sonoros, rítmicos e emocionais, mas também de denúncia, repulsa e poder.

Figura 11 – Grace Passô em *Vaga Carne*, 2020.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Ao escancarar o real com uma voz que por muitos anos foi dita que vaga, e uma carne que foi vendida como penetrável, a atuante de forma visceral, amarra em ação imersiva a plateia. Expõe sua questão biográfica e ancestral, sem dizer só de si, como Juliana Mota também opera em *Motriz*. E em ambas as obras, temos um afetar do público.

Como manifestações de uma energia interior a palavra reverbera em comunhão com o público. Com endereçamentos bem delineados, Grace faz com que a palavra do público seja replicada também em cena, e na sua voz, pela personagem. Qual seria a primeira palavra que viria a sua cabeça ao ver um corpo-mulher-negra penetrável?

A Voz diz: “Ei, bichos ferozes! Vamos invadir o corpo desta mulher com palavras! Vamos ocupar o corpo desta mulher com palavras! Esta mulher aqui é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer! Gritem palavras, eu boto aqui dentro!” (Passô, 2020, p. 29-30).

Qual seria a sua primeira palavra?

Quem te autoriza a proferir uma palavra?

Você tem o privilégio de dizer palavras?

A dramaturga diz em suas didascálicas: “A voz repete as palavras gritadas (pela plateia). Ocupa o corpo da mulher com as palavras que nascem ali” (Passô, 2020, p. 30).

Sim, a palavra nasce. Grace trabalha a palavra. As que cabem, evidentemente, pois também é evidente que o filtro da atuante não dá vida ao racismo e ao pacto da branquitude. Mas as que cabem, são bem paridas!

Nascimento da palavra: Teve a semente que atravessar panos
podres, criames de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de
peixes, cacos de vidro etc. — antes de irromper.
(Barros, 2010, p. 240)

E imagino, que quando devolvidas devem voltar a quem as dissera de uma maneira prazerosa. Imagina ver sua palavra ser esculpida? Consigo dizer do lugar de espectador, que “ou’viu” o parir de palavras. Em entrevista para a *Maratona de Dramaturgia* (2019), Grace diz de uma estratégia para desempenhar sua atuação em cena, na dramaturgia, na direção... na vida: “Eu me lembro de que se trata de mim mesma em cena, de que não existe nada, absolutamente nada, nenhuma pele

entre mim e as pessoas” (2019, p. 106). Aqui, Grace se associa ao Presente. Logo, faço a junção dessa palavra associada por Grace junto ao núcleo de palavras agrupado anteriormente: “desejo, impulso, afeto” e “presente” para tentar entender o texto comunhão.

Apronto outro trecho ainda da entrevista de Grace ao Maratona de Dramaturgia que demarca a insurgência desse estar presente:

Quando você me pergunta se a escrita vai ficando mais preta, tem a ver com isso também. Tenho observado que quando tenho eventos ou reuniões ligados, de alguma forma, à militância negra, fica mais nítido por que fazer teatro. Isso é um problema que tenho para resolver na minha vida agora, inclusive. Porque ninguém ali está caçando assunto, coisa que, no teatro contemporâneo, a gente faz muito. Não que os pretos não façam teatro contemporâneo. Mas talvez esse circuito em que estamos, entende? [...] Para os negros, o assunto já está dado. O que nós, pretas, estamos conversando é, no fundo, como reelaborar. O que as pretas e os pretos estão conversando, gente? Estão conversando sobre quebrar a distância entre palco e público. Através de um repertório que é ancestral e futurista, mas estão conversando sobre quebrar essa relação. Tem coisa mais importante que isso? Quebrar essa relação entre nós? Conversando sobre como molhar o teatro contemporâneo com um chão ancestral. Ao mesmo tempo, como entender a diáspora no teatro, como entender esse corpo no teatro? Ao conversar sobre o teatro brasileiro, essa tentativa de entender o que é um teatro preto, para além do que podemos conversar sobre isso, se existe, se não existe... Para além disso, os assuntos já estão ali (Passô, 2019, p. 110-111).

Grace Passô responde que toda a sua trajetória foi um caminho de investigação, entendo a possibilidade de estar em cena, e trabalhando para estar atuante no ofício, e nos mais diversos “*fronts*”. E quando fala de trabalho, ela cita a abertura de caminhos, de espaços mesmos, para dizer do que lhe é insurgente, de “um corpo no *front*, que é o corpo que atua” (Passô, 2019, p. 104). e que tem muito a dizer. E ainda, o trabalho como artesanaria de quem escreve, atua, põe vida – de ser dramaturga, atuante, diretora.

E essa biografia social levada a cena, para dizer de si, dizer de mulheres pretas, pessoas pretas, de identidade, fica demarcada em presença cênica – a escrita pulsa na hora da atuação. Como que em cena a atuante reescrevesse as palavras, a atuante (re)vive o texto. E essa talvez seja uma das ferramentas que auxiliem esse estado de comunhão com o texto.

A palavra "corporificada" explorada por Leda Maria Martins (2021), ressalta a importância do corpo como um lugar de memória e resistência, especialmente nas culturas de matriz africana. O conceito de "corporificação" em seu trabalho vai além da presença física; ele envolve a incorporação de histórias, tradições, emoções e identidades. Martins (2021) propõe que o corpo não seja apenas um receptáculo passivo de experiências, mas um agente ativo na produção e transmissão de conhecimento cultural.

Para Leda Martins (2021), as performances afro-brasileiras não apenas representam, mas encarnam as vivências e os legados dos antepassados, tornando-se uma forma de resistência e preservação cultural. A corporificação aqui se manifesta como uma "memória encarnada", onde o corpo atua como um arquivo vivo das tradições e histórias coletivas.

A palavra "corporificada" ganha, portanto, uma dimensão simbólica e performática. Quando corporificada, não é apenas tornada corpo, mas imbuída de significado e história. Essa é também uma forma de resistência à marginalização impostas pela colonização e pelo racismo. Os corpos em performance se tornam, assim, ressonadores de uma ancestralidade que desafia e questiona as narrativas hegemônicas.

A "escrevivência" presente em *Vaga Carne* e em *Motriz*, essa "escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade"¹¹, reforça essa potência que é o teatro, o ato coletivo. Grace Passô e Juliana Mota, mesmo que com escolhas estéticas distintas, carregam essa semelhança em seus trabalhos, em suas concepções dramáticas e cênicas, falando de si conseguem dizer de muitas. Grace Passô expressa a importância de criar uma linguagem para que possa se relacionar, de tal modo que nessa escrita impere conexões significativas, em primeiro lugar: "Escrever, para mim, está ligado obviamente à ideia de criar uma língua no mundo, não a uma bondade. Um desejo de criar uma língua no mundo, e uma necessidade urgente, cabulosa, de estabelecer relação, onde quer que esteja" (Passô, 2029, p. 104).

¹¹ A *Escrevivência* pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si (Duarte; Nunes, 2020, p. 35).

Agora só espero a despalavra: a palavra nascida
 para o canto — desde os pássaros.
 A palavra sem pronúncia, ágrafa.
 Quero o som que ainda não deu liga.
 Quero o som gotejante das violas de cocho.
 A palavra que tenha um aroma ainda cego.
 Até antes do murmúrio.
 Que fosse nem um risco de voz.
 Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
 A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
 O antesmente verbal: a despalavra mesmo
 (p. 368)

Para Evaristo, a *escrevivência* é uma ferramenta de luta contra o racismo e o sexismo, propondo uma nova forma de enxergar e compreender a sociedade a partir da perspectiva daqueles que foram historicamente oprimidos. Pegar na semente da palavra, que é a própria imagem. Assim, sua obra oferece uma contribuição sociopolítica para a literatura brasileira contemporânea, ao mesmo tempo que promove uma reflexão crítica sobre as questões de identidade, raça, gênero, classe.

Logo, associo esses dois trabalhos à *escrevivência* de Conceição Evaristo: longe de ser apenas um ato de contar histórias, ela testemunha e resiste, trazendo à tona memórias pessoais e coletivas, de mulheres carregadas de sentimentos, emoções e realidades sociais. Esse conceito enfatiza a relação íntima entre vida e escrita, onde a escrita se torna uma forma de documentar a existência e as lutas diárias, tornando-se um instrumento de empoderamento e transformação social. A *escrevivência* resgata e valoriza a cultura, a história e a identidade afro-brasileira, mostrando a força e a resiliência das mulheres negras através de suas narrativas.

Em *Vaga Carne*, a dramaturga e atuante escreve e vive o texto para “evocar um discurso sobre identidade” (Passô, 2016), e diálogo com a plateia de modo geral, de modo a colocar quele corpo-mulher-negra como leitura de “cenário” de responsabilidade social, e aquela “voz” como protagonista. Todo o conjunto da obra converge a um momento de presença, mas a palavra é sua ferramenta crucial – lança que perpassa camadas e conflui com as diversas esferas sociais dizendo um só texto. E ainda, grita a necessidade de falar depois de tanto tempo silenciada.

Quando lá no primeiro capítulo falávamos da necessidade de dizer um texto preenchido de vida, honestidade, verdade e outros pontos tão filosóficos, aqui, na

conversa com *Vaga Carne*, como também com *Motriz*, existe mais concretude desses pontos éticos. A palavra dita aqui não surgiu de uma invenção de assunto, e sim, de assunto dado, como diz a própria Grace (Passô, 2019, p. 111). Existe um viés político nas falas que é pauta de todo um país – mesmo que em instâncias diferentes, são marcadores sociais.

Grace, por meio das palavras, estabelece então um “campo aparentemente reconhecível de comunhão” (Passô, 2019, p. 104) entre as pessoas, situando o que será compartilhado e abre caminhos de relações diversas a estimular a bagagem da plateia a uma conversa:

Quando você me pergunta como resolvi isso em cena, não sei dizer. Talvez eu possa ser um pouco mais objetiva. Possa dar exemplos. Talvez seja bom. Posso falar da Vaga carne. A primeira ideia, o primeiro insight que me veio tinha a ver com o desejo de construir um corpo estranho em cena. A ideia de estranhamento, para mim, é extremamente preciosa. De como encontrar estratégias na escrita para dar forma a uma situação onde o gesto, a ação ou o movimento não estão em harmonia com a fala. A partir dessa ideia, de imaginar um corpo, que nem seria eu quem faria, de imaginar um corpo onde a fala, a ação e os movimentos conviveriam numa espécie de disritmia entre si, eu comecei a escrever. Minha escrita passa pelo lugar das ideias teatrais, pelas formas que, de algum modo, consigo imaginar em determinado momento da minha vida. Eu corro atrás de uma escrita que seja um chão para essas formas (Passô, 2019, p. 113-114).

Vaga Carne foi um espetáculo que me afetou de diversas formas, mas indo ao cerne dessa discussão, na questão de como a pessoa atuante diz o texto em comunhão com a plateia e gerar afetos, esse espetáculo radicaliza ao colocar a voz como a personagem, com a voz/palavra assumindo corpo, tornando-se matéria. Em suma, a peça debruça sobre a presença e, tanto como *Motriz*, ao eliminar a visão, *Vaga Carne* intensifica ao presentificar o som como corpo/imagem acionando a plateia a enxergá-lo mentalmente. “A corporificação de uma voz (em todas as dimensões possíveis desta palavra) é também metáfora do trabalho do próprio ator, ao construir uma obra. Essa voz pode ser lida como a metáfora do sentido de viver ou da expressão do discurso (do próprio ator, de outras ou mais gentes)” (Passô, 2016, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo meu é pequeno, Senhor.
 Tem um rio e um pouco de árvores.
 Nossa casa foi feita de costas para o rio.
 Formigas recortam roseiras da avó.
 Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
 maravilhosas.
 Seu olho exagera o azul.
 Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
 com aves.
 Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
 besouros pensam que estão no incêndio.
 Quando o rio está começando um peixe,
 Ele me coisa
 Ele me rã
 Ele me árvore.
 De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
 ocasos.
 (Barros, 2007, p. 75)

Se eu pudesse ter lido antes, diria para começar por aqui.

- Comece pelo fim!

Chego aqui com um novo olhar para a pesquisa. Nesse ponto, consigo reavaliar a trajetória e observar outras possibilidades de diálogo.

Nesse momento do texto, apresento as conclusões bem vivas e demarcadas desse meu olhar para trás, e que, me revela algumas suposições. Mas só consigo enxergá-las agora, e por ter passado por elas no caminho até esse momento presente. Essa é uma concretidade: a lembrança do processo de escrita me fez perceber outras possibilidades de entendimento do texto comunal.

Pensando melhor, sendo assim, eu diria: "Comece pelo presente".

Primeiro, eu esperei muito tempo entre a conclusão da graduação (2014) e o surgimento do desejo de fazer o mestrado. Esse tempo foi de maturação. Eu precisava ter uma pergunta muito instigante para alimentar a curiosidade ao ponto de querer escrever. E também, trabalhar a confiança de que eu poderia novamente me envolver nos processos acadêmicos. Mas isso é outra questão! O mais legal dessa primeira lembrança, para mim, é que ela me revela que a pergunta sempre esteve aqui dentro de mim, reverberando no meu corpo. Também esteve sempre nesse corpo em contato com o outro, em cena e na plateia. Me faltava era

dizer a questão, logo, o processo de formular a palavra me fez entender a necessidade de pesquisar.

Da graduação até o mestrado, a minha atenção ao que se refere a reflexão sobre a palavra tem sido presente em várias situações da minha vida. Um exemplo óbvio, assistindo uma peça de teatro isso fica evidente, minha atenção tem se colocado no como as pessoas atuantes compartilham suas palavras. Mas outro dia, visitando um museu, por exemplo, li a descrição: “Com a palavra e a técnica, migramos para todas as regiões do planeta, criando a diversidade das culturas.”¹² E isso me remeteu a pesquisa. E mais na frente isso se justifica quando vou ler Leda Maria Martins e entender que palavra é um símbolo cultural.

Em outro museu, uma legenda de uma obra também me remeteu a pesquisa: “Neste quadro mostramos os significados de algumas palavras-espíritos que são utilizadas nos diferentes grupos Guarani”. E logo acima, estava um quadro laranja, escrito com palavras em letra de forma na cor branca, e entre elas “MBARAETE (Tupi-Guarani)”¹³, que em português significa força. A legenda me lembrou que a palavra tem poder, que antes mesmo de ser dita, já existe corporificada. Com o tempo, fui colecionando essas bagagens. Umas eu registrava em fotos, outras em textos, outras só de memória mesmo. E de certa forma, a inquietação da pesquisa estava presente.

Agora, escrevendo essa conclusão, por exemplo, buscando dialogar com essas referências. Esse processo de pesquisa me abriu caminhos a questionar inclusive minha formação como atuante, as palavras-referências que tive acesso na faculdade, as mesmas presentes no primeiro capítulo dessa dissertação, e como que essas palavras estrangeiras moldaram a minha forma de comunicação. Como as imagens através das palavras de Cassiano Quilici me despertam o interesse para uma outra cultura, a um entendimento de que o cuidado integral pode afetar no diálogo e estado de presença.

Lá no começo da pesquisa, no primeiro capítulo dessa dissertação, tive um encontro com muitos nomes de referência no fazer teatral, fichando seus apontamentos sobre a palavra, o texto, a presença... Alguns eu já havia brevemente

¹² Trecho retirado de uma legenda presente no Museu do Amanhã no Rio de Janeiro-RJ, coletada em março de 2024.

¹³ Trecho fotografado de uma legenda no Museu das Culturas indígenas em São Paulo – SP, em fevereiro de 2024.

conversado no período da graduação, outros eu tinha flertado na prática de atuante, e outros eu conheci nesse processo. E no início, eles eram a hipótese às respostas para a minha indagação: como o texto da pessoa atuante chega na plateia? Optei em me aprofundar nos trabalhos desses autores. Foi um processo instigante. Foi interessante descobrir termos teóricos e nomear o que eu já experimentava na prática. Foi gotoso fazer ligações temporais de quem veio antes, entender quem deu seguimento a pesquisa de quem, acompanhar as linhas de desenvolvimento.

Foi lá no início desse processo que eu entendi que essa minha indagação não teria uma concretude de uma receita a se seguir. Que não teria uma resposta, ou talvez, teriam várias proposições. Ou melhor, que possivelmente eu poderia encontrar vários estados de estar em comunhão com a plateia através da palavra.

Eu bem sabia que a nossa visão
é um ato poético do olhar.
Assim aquele dia eu vi a tarde desaberta
nas margens do rio.
Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra
na beira do rio.
Depois eu quisera também
que a minha palavra fosse desaberta
na margem do rio
(Barros, 2010, p. 261).

A peça termina. E você sai do teatro com a sensação de que aquela foi uma conversa intensa. Que o tempo todo você e a pessoa atuante estavam discorrendo sobre a pauta daquela cena. Ou, a sensação não seja necessariamente de diálogo, mas conexão, de escuta ativa, e que, mesmo ciente de estar numa cadeira, em uma sala possivelmente cheia de pessoas desconhecidas, você foi “tocado” pela peça, pela pessoa atuante, pela palavra.

Essa sensação muitas vezes expressa por pessoas de teatro através da expressão “o texto me tocou”, ou “o texto chegou em mim”, traduz para mim o motivo de debruçar sobre a escrita dessa dissertação. Mesmo que seja uma questão sensorial e apoiada em questões filosóficas, ainda assim, a concretude dessa comunhão é notória ao saímos de um espetáculo afirmando tais sentimentos de sermos “tocados”.

Muitas obras teatrais poderiam ser elencadas para exemplificar esse ato de comunhão, especificamente recortado, no uso da palavra em cena. E não aleatoriamente escolho relatar sobre o meu *contato* vivo, no qual me foi capaz

comungar com o texto das atuantes Juliana Mota e Grace Passô, nos respectivos espetáculos *Motriz* e *Vaga Carne*, já apresentados anteriormente em nossa discussão, e os quais intuo como obras que despertaram a ideia de texto comunhão defendida nesta dissertação.

Existem coincidências iniciais em ambas montagens: são solos, textos dramaturgicos autorais e que flertam com uma escrita autobiográfica. Mas o recorte a seguir se baseia na utilização da palavra pelas atuantes, na radicalização do trabalho com o texto e na forma em que ambas as obras me afetaram enquanto atuante/espectador.

Inicialmente, busquei estreitar o diálogo com as bases teóricas a ponto de entender as suas trajetórias de construção de apoderamento da palavra que apresentam em seus espetáculos, como se dá suas construções das personas e suas falas, o que de si é revelado e como esse processo de entrega e doação presente nas obras pode potencializar o texto. E ainda, queria entender o que me fez carregar, até agora, memórias tão vivas dessas experiências em meu corpo de espectador das obras.

Na escrita do *Capítulo 1 – Como dizem os que vieram antes*, destaca-se a possibilidade de reavivar a minha prática enquanto pessoa atuante com base na teoria aprofundada. Busco trazer, de algum modo, a perspectiva da comunhão, palavra e a presença em Stanislavski, sobretudo em Grotowski, revelando enquanto potência filosófica mais do que exercícios práticos para se alcançar um texto comunhão.

De início, a branquitude europeia destacada em minhas referências teóricas me conduziam e, em algum momento, passaram a incomodar. E isso me fez iniciar a escrita deste texto sempre buscando algo muito longe de mim, recorrendo à perspectivação dessa epistêmica e do seu modo de escrita. Com isso, fez necessário um distanciamento para perceber este movimento de contracolonialidade epistêmica: uma aproximação das perspectivas de comunhão com nosso território, com nossas teorias, nossas artistas e intelectuais, nossas mulheres.

Faço uma pausa na escrita.

...

...

A comunhão, essa palavra que remete a um sagrado, a um ato, a um pacto, a comer, compartilhar... sinônimos desse ato tão figurativo, e ao mesmo tempo, praticada de diversas formas, ainda me inquieta.

Nessa busca pela comprovação científica do ato sagrado e ritualístico da palavra, que se torna corpo, chego nesse momento apostando na fé no teatro. Acreditando no indizível¹⁴ que acrescenta tanto sentido ao texto, no que sustenta o corpo da palavra, na sonoridade imagética, e no que nasce da junção de desejo, impulso e afeto da pessoa atuante. Opto por acreditar que as palavras em cena se revelam visíveis, tanto como as imagens também se caracterizam no campo da audição, possibilitando um texto “ouvisto” que não se finda, que não se evapora ao ser proferido, mas invade outros corpos. Leda Maria Martins me diz muito desse poder da palavra. Ao ler seu livro *Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo-Tela*, encontro sentidos ampliados para continuar a discussão.

Corpo-tela, oralitura, corporificação, imagem sonora, oferenda... esse encontro amplia o entendimento do texto comunhão, como poder, poder de dar sentido, poder da palavra ser em si a coisa em que representa, de evocar, de criar o que “ela diz”. O contexto das palavras no sistema cognitivo africano e afro-brasileiro, discutido por Leda Maria, provoca-me a futuramente repensar a palavra comunhão, quando em seu texto ela apresenta a palavra oferenda.

“Oferenda”, palavra que também carrega sentidos diversos profundos, em camadas, dentro das religiões afrorreferenciadas. Essa investigação me desperta para um sentido de oferenda com o ato de preparar e entregar a palavra. Bom, encaminho essa sinalização às entidades do tempo e aos caminhos futuros.

E retornando ao que diz Leda Maria Martins, no contexto de africanias, as refinações estéticas estão intrínsecas aos valores éticos, de modo que, para se acessar o estado de belo, teríamos por base o benefício coletivo, em usufruto social. Na cosmopercepção africana, a expressão intrínseca da existência, em si, é

¹⁴ Pensando esta definição de indizível na arte contemporânea, não esquecendo aqui o recorte nas artes cênicas e performativas, “é, ao mesmo tempo, tudo que está latente em qualquer obra e aquilo que, em todas estas, revele visual, auditiva ou fisicamente, aquelas potências que ali restassem secretas” (Ramos, 2014, p. 66). Neste caso o indizível é um enriquecedor da experiência com a obra, provocando a busca dos sentidos, sendo o indizível o que está oculto na obra – o instigante, e ou, podendo ser também o contrário e tornar a obra óbvia. “Os indizíveis, revelados, morrem e esvaziam as obras dos seus segredos” (Ramos, 2014, p. 66).

o belo. Contudo, com a dominação ocidental mercadológica, desconfigura-se essa verdade natural, perde-se a característica autêntica.

Martins (2021) grifa as expressões que, em seu cerne, revelam visões de mundo, permanência, pertencimento, através da presença, no ato de “consonar”. De tal modo ritualístico, social e comunitário, a “Arte é, assim uma dádiva e um oferenda” (Martins, 2021, p. 73). Leda Maria Martins dá refinamento para a questão da ética discutida nessa dissertação, quando indica a presença de arte em alinhamento ao estilo de vida, ainda, os valores estéticos como reverberação de valores éticos.

A discussão da verdade também me saltam aos olhos quando, na leitura de Nego Bispo, Antônio Bispo dos Santos, em *A Terra Dá, A Terra Quer*, ele nos conta da sua experiência ao assistir “teatro”, onde as pessoas adultas brincam de fazer as coisas. E na sua vivência, a brincadeira é fazer as coisas de fato: “Quando a gente brinca de fazer o Reisado, a gente faz o Reisado. Quando a gente brinca de fazer a roça, a gente cresce aprendendo a fazer a roça, a gente brinca de fazer a roça até fazer a roça de verdade” (Santos, 2023, p. 23). E no dado momento em que esse fazer é mercantilizado ele rompe com a verdade, rompe com a arte, logo rompe com a “conversa das almas”, o que seria uma transposição do indivíduo para o “comunitarismo”, que deveria ser compartilhada (Santos, 2023, p. 23).

De certo modo, no *Capítulo 2 – O afeto das palavras vivas*, encontro em *Motriz e Vaga Carne* uma potência na configuração de verdade dita por Bispo, pois é esse “crescer” e fazer até acionar a verdade, dito pelo mestre, se corporifica ao ser colocado por Juliana Mota e por Grace Passô, nos respectivos espetáculos, através das palavras a tanto tempo cultivadas em suas memórias, vividas, ressignificadas ou inventadas, em suas dramaturgias autobiográficas e sociais. As lembranças das palavras vividas em instâncias diversas, associada ao propósito de transpor para o diálogo e pautas coletivas, acionam-se no encontro.

Os espetáculos aqui elencados como potência de um texto comunal, também assumem uma dramaturgia que parte da bagagem pessoal dessas mulheres, mas que não se esgotam no individual. Em cena o texto se recria a cada dia, pois as palavras são de uma coletividade que passa a compactuar com as trajetórias motivadoras de confluência de memórias das atuantes.

Em ambas as obras, a palavra corporificada me interessa ser investigada como possível acionador do texto comunhão. Os corpos em performance se tornam, assim, ressonadores de uma ancestralidade que desafia e questiona as narrativas hegemônicas. Além disso, a corporificação da palavra nas práticas cênicas podem transcender o visível, atingir o que no primeiro capítulo se resgatava de caráter religioso, a corporificação de certo modo requalifica tal viés de pensamento.

As performances ritualísticas não só expressam a cultura, mas também conectam os performers e espectadores a dimensões espirituais e ancestrais. A corporificação, nesse contexto, é também um ato de conexão e comunhão com os ancestrais, onde o corpo se torna um mediador entre o passado, o presente e o futuro. Ou, ainda, como bem lembrava Nego Bispo, a existência de uma relação cíclica do tempo, “começo, meio e começo” (Santos, 2023, p. 102).

Mediante o que fora exposto, reforço que o estudo desenvolvido nesta dissertação não deve ser visto como uma receita a ser seguida. Em vez disso, a inquietação do “texto comunhão” emerge do meu impulso de explorar as múltiplas possibilidades de contato com as pessoas, de compartilhamentos, sabedorias e afetos. Este trabalho busca primeiro ampliar a minha compreensão sobre como a palavra em cena pode “tocar” e acessar o espectador, potencializando a experiência teatral em um espaço de encontro profundo e significativo, onde as memórias e emoções são evocadas e partilhadas de forma única.

Capaz de ser repetida a cada sessão, pela evocação da palavra corporificada, porém única pois as pessoas na plateia contribuem na repaginação das memórias.

É pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar (Martins, 2021, p. 96).

A intenção agora é abrir caminhos dentro da minha prática cênica e, no corpo, viver outras formas de falar o texto, promovendo um encontro que induz o

compartilhamento e a cocriação de significados. Despeço-me deste diálogo e, evocando esta citação de Leda Maria Martins, e peço para que essa reverbere no meu fazer e no meu falar.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar —
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.
(Barros, 2010, p. 265)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcio. Roteiro de uma fala. *In*: SMALL, Daniele Ávila; OLIVEIRA, Dinah (Orgs.). **3º Encontro Questão de Crítica**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. “Vaga carne”, de Grace Passô, e meus lampejos de imagens-palavras. **Horizonte da cena**, 2017. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/vaga-carne-de-grace-passo-e-meus-lampejos-de-imagens-palavras/>. Acesso em: 19 abr. 2021.

BARROS, Manoel. **Manoel de Barros: Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Manoel. **O Livro das Ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BIOGRAFIA DE ELISA LUCINDA. **Letra**, 2021. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/elisa-lucinda/biografia>. Acesso em: 20 nov. 2021.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOSI, Ecléa. **Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BROOK, Peter. **Na Ponta da Língua: Reflexões Sobre Linguagem e Sentido**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: Da técnica à representação**. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ESCOLA DE TEATRO, sp. **Bate-papo com Elisa Lucinda**. Youtube, 03/04/2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MTW_Gie0TH. Acesso em: 19 ago. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Estação Plural**. Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em 15 jul. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017b.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo: FAPESP e Imprensa Oficial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: FAPESP e Editora Perspectiva, 2013.

FERRER, Maria Clara. Mettre en Scène L'épreuve du Noir: Autour du Processus de Création de *Motriz*. **Percees**, [s.d.]. Disponível em: <https://percees.uqam.ca/fr/article/mettre-en-scene-lepreuve-du-noir-autour-du-processus-de-creation-de-motriz>. Acesso em: 21 maio 2024.

FERRER, Maria Clara. MOTA, Juliana. **Caminhos da escuta**: presença sonora e escuridão. *Revista Ephemera*. V. 1, p. 23-30, 2018.

FERRER, M. C. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.7, n.3, 2022, p. 626–648. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69866>. Acesso em: 23 set. 2024.

GROS, Frédéric. **Foucault**. A coragem da verdade. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC/SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

LIESEN, M. Communicatio: communio: koinonia. **Questões Transversais**, São Leopoldo, Brasil, v. 2, n. 4, 2015. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/9624>. Acesso em: 13 nov. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Encruzilhada).

MOTA, Juliana Alves. A individuação, os afetos musicais e as contas de lágrimas colhidas pelo caminho. *In: Abrace*, 2018, Natal. Anais X Congresso Abrace, 2018, p. 26.

MOTA, Juliana Alves. **Marcas deles em mim**: memória, música e formação do ator. PPGArtes – UFMG (Tese de doutorado), 2016.

MOTA, Juliana Alves. Voz e presença: a utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator. **Revista Ephemera**, v. 1, n. 1, p. 23-30, 2018.

MOTA DRUMMOND, J. A.; CARRILHO, M. C. G. F. O ouvinte visionário: a hipótese de um teatro hipnótico. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 17, p. 140-155, 2017.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Les Mots Pratiqués**: Relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado – Unirio, 2008.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès (1989)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PASSÔ, Grace. **Maratona de dramaturgia**. (Orgs.): DIEGUES, Isabel; AZEVEDO, José Fernando; ABREU, Kil. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

PASSÔ, Grace. **Reflexões sobre dramaturgia a partir de Vaga carne**. In: SMALL, Daniele Ávila; OLIVEIRA, Dinah (Orgs.). 3º encontro Questão de Crítica. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. 2. ed. Javali: Belo Horizonte, 2020.

PASSÔ, Grace. "O teatro é uma espécie de aquilombamento". [Entrevista cedida al Mariana Filgueiras. **Revista Continente**, Pernambuco, Editora Cepe, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamento>. Acesso em: 01 jun. 2024.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. **Vermelho amargo**. São Paulo: CosacNaify, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. As "Técnicas de Si" e a experimentação artística. Campinas: São Paulo. **Revista Lume**, n. 2, nov. 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. O Conceito de "Cultivo de Si" e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. **VI Reunião Científica da ABRACE** - Porto Alegre, 2011.

RAMOS, L. F. O indizível e as obras imaginárias de Klein e Craig. ARJ – Art Research Journal / **Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 35-47, 1 maio 2014.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

SP Escola de Teatro (2020, setembro 26). **Bate-papo com Leda Maria Martins** - Território Cultural [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=By0LOM7QGf0>.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 33. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator**: Diário de um aluno. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TIBAJI, Alberto. Crítica 1: *Beckett Crole*. In: **Grupo de Pesquisa e Projeto de Extensão Casa Aberta**: Pequeno mapa de encontros e afetos. Vol. 2, p. 332-334, 2016/2020. (Org.) Juliana Alves Mota. Ed. 1. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2020.