

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM  
CIÊNCIAS HUMANAS - PPGICH

VIVIANE PALANDI

METODOLOGIA EM PROCESSO: VESTÍGIOS POÉTICOS EM ESCRITAS,  
PROVOCAÇÕES E PRÁTICAS CORPORAIS



Manaus – AM  
2025

**VIVIANE PALANDI**

**METODOLOGIA EM PROCESSO: VESTÍGIOS POÉTICOS EM  
ESCRITAS, PROVOCAÇÕES E PRÁTICAS CORPORAIS**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito final para a obtenção de Mestra em Ciências Humanas (Crítica, Interpretação e História das Formas da Arte)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves  
Coorientador: Prof. Dr. Taciano Araripe Soares

**Linha de pesquisa:** Crítica, Interpretação e História das Formas da Arte.

**Manaus – AM  
2025**

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

P154m	<p>Palandi, Viviane</p> <p>Metodologia em processo : vestígios poéticos em escritas, provocações e práticas corporais / Viviane Palandi . Manaus : [s.n], 2025.</p> <p>194 f.: color.; 21,0 cm.</p> <p>Dissertação - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH- Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2025.</p> <p>Orientador: Gonçalves, Luiz Davi Vieira.</p> <p>Coorientador: Soares, Taciano Araripe .</p> <p>1. Trajetória artística . 2. Processos criativos . 3. Preparação corporal . 4. Prática como pesquisa . 5. Metodologia em processo . I. Gonçalves, Luiz Davi Vieira (Orient.) II . Soares, Taciano Araripe (Coorient.) III. Universidade do Estado do Amazonas. IV. Título</p> <p>CDU(1997)1/2+37/39+82</p>
-------	--

**VIVIANE PALANDI**

**METODOLOGIA EM PROCESSO: VESTÍGIOS POÉTICOS EM ESCRITAS,  
PROVOCAÇÕES E PRÁTICAS CORPORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, como requisito para obtenção do título de Mestra em Ciências Humanas em Crítica, Interpretação e História das Formas da Arte.

Dissertação defendida e aprovada no dia 26 de março de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves

Orientador

Presidente (PPGICH/UEA)

---

Prof. Dr. Taciano Araripe Soares

Coorientador (ESAT/UEA)

---

Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos

(Membro Interno / PPGICH/UEA)

---

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares

(Membro Externo PPGAC/UNIRIO)

---

Profa. Dra. Luciana Gabanini

(Membro Externo / Escola Superior Célia Helena)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os amigos e a todas as amigas que gentilmente cederam as fotos e suas publicações, me enviaram minibios e torceram para que esta pesquisa se consolidasse. Sem essa rede de conexão, muitos dos coloridos que há nessa dissertação não iriam existir.

Considero que o processo de criação de uma dissertação é solitário e, ao mesmo tempo, compartilhado. Há um espírito que sonda para que ele ande e siga seus fluxos; compreendi que esses fluxos se dão também graças ao apoio de muitas mãos que pincelam variadas qualidades de ajuda e às quais agradeço:

Aos estagiários, estagiárias e as secretárias do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH-UEA), bem como à coordenação, aos docentes e às docentes que me provocaram a dilatar reflexões que entrecruzaram com meu ofício de atriz.

Ao meu orientador Luiz Davi Vieira Gonçalves e ao meu coorientador Taciano Soares, que, além de serem orientadores, são amigos e artistas da cena e estiveram comigo desde as pesquisas da graduação em Teatro até o Mestrado, apoiando-me e dando-me suporte sempre que necessário.

Aos meus companheiros e companheiras de turma da Pós-Graduação, com os quais pude viver momentos especiais e trocas profundas dentro e fora de sala.

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pela bolsa de estudo concedida para a pesquisa de Mestrado.

Às amigas Isabela Catão, Ruanne Marcela, Ana Carolina Souza, Carol Santa Ana, Karol Medeiros, Isabela Lillo, Amanda Magaiver, Aila Rodrigues, Juliana Bazanelli, Maria Angélica Urbano, Pricilla Conserva, Jocê Mendes, Sofia Sahakian, Andira, Lia Mandelsberg, Stéphanie Girão e Érika Genebra; e aos amigos Diogo Navia, Francis Madson, Klindson Cruz, Ítalo Rui, Herberth Virgínio, Gleidstone Melo, Felipe Maya Jatobá, Daniel Braz, Rafael Cesar, Ricardo Manjaro, Diego Bauer, José Arenas, Zhamis Benício, Jean Palladino, Denis Carvalho, João Scarpa, Evan, André Hayato Saito e Bruno Belchior, Marcelo Masselani, cada uma e cada um de vocês contribuíram de formas díspares e significativas para esta pesquisa.

Aos participantes e às participantes pelas presenças e entregas durante a jornada do *Laboratório de Criação: escritas, provocações e práticas corporais*: Ariska Deri, Paulo Martins, Miro Messa, Kelly Vanessa, Caio Muniz, Elias DiFreitas, Randy, Neuriza Figueira, Ana Oliveira, Akilles Anderson, a fotógrafa Tainá Andes e ao fotógrafo chiCOKAboco.

Aos revisores Leandro Babilônia e Rafael Masotti e a revisora Mariana Masotti, que, em momentos diferentes, revisaram minhas escritas, possibilitando-me aprender novos combinados em forma de parágrafos, bem como refletir sobre passagens que, sem esse apoio, não teria percebido.

Às Cia Soufflé de Bodó Company, Cia Ateliê 23 e Descartável Cia & Produtora; aos Grupos Jurubebas de Teatro e Garagem; ao Instituto de Pesquisa Tabihuni e às produtoras de audiovisual Kid Burro, Artrupe Produções, Duplofilme, Tambá-Tajá Criações, pela confiança em meu trabalho.

Ao Yan Bentes, ilustrador/*designer*, que, ao longo do processo criativo das visualidades, se tornou um amigo, deixando ainda mais gostosa toda a troca durante nossos encontros virtuais.

À Lourdes da Silva, minha mãe, à Benedita Colombo, minha avó, e à minha tia Sandra Madaleis Colombo, que me guardam desde sempre, e ao meu querido pai, Antônio Luiz Palandi (*in memoriam*), que me ensinou a colocar os pés na terra desde pequena.



*A Samuel Victor de Souza Ramos (in memoriam).  
Brilha brilha estrelinha...*



## RESUMO

Esta pesquisa traz em sua tessitura vestígios de uma trajetória artística que se amplia a experiências coletivas, uma vez que advém de processos criativos. Trata-se de um tecido poroso entrecruzado em um percurso memorial, em que a “prática como pesquisa” é adotada como a metodologia de trabalho. Partindo da oficina *A poesia do corpo em cena* e do *Laboratório de criação: escritas, práticas e provocações corporais*, ambos desenvolvidos no âmbito da prática artística, discorro sobre as origens de diversas dinâmicas teatrais aprendidas ao longo da minha trajetória artística, bem como sobre os demais saberes de outras áreas de conhecimento que afetaram minha prática como atriz, diretora, assistente de direção, preparadora corporal, provocadora corporal, provocadora cênica e preparadora de elenco. Assim, esta dissertação de Mestrado busca apresentar, de forma artística, espiritual, pedagógica e interdisciplinar, a sistematização de uma metodologia em processo, sob a ótica de uma atriz que se desdobra em outras funções para apoiar, ensinar, friccionar e descobrir abordagens que vão ao encontro de técnicas de atuação utilizadas durante processos criativos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trajetória artística; processos criativos; preparação corporal; prática como pesquisa; metodologia em processo.

## **ABSTRACT**

This research weaves traces of an artistic trajectory that expands into collective experiences, as it emerges from creative processes. It is a porous fabric interwoven with a memorial journey, in which "practice as research" is adopted as the working methodology. Based on the workshop *The Poetry of the Body on Stage* and the *Creation Laboratory: Writings, Practices, and Body Provocations*, both developed within the scope of artistic practice, I discuss the origins of various theatrical dynamics learned throughout my artistic journey, as well as the knowledge from other fields that have influenced my practice as an actress, director, assistant director, body trainer, body provocateur, stage provocateur, and cast preparation. Thus, this Master's dissertation aims to present, in an artistic, spiritual, pedagogical, and interdisciplinary way, the systematization of a methodology in progress, from the perspective of an actress who unfolds into other roles to support, teach, challenge, and discover approaches that align with acting techniques used during creative processes.

**KEYWORDS:** Artistic trajectory; creative processes; body training; practice as research; methodology in progress.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> <i>Performance Da semente à marca</i> _____	20
<b>Figura 2.</b> Colagem inspirado no <i>bahsese</i> _____	20
<b>Figura 3.</b> Processo criativo <i>Corpo: fronteira em transformações</i> _____	20
<b>Figura 4.</b> Com Benedita Colombo, minha avó materna _____	22
<b>Figura 5.</b> Pôr do sol em minha cidade natal _____	22
<b>Figura 6 e 7.</b> Preparação corporal com a atriz Carol Santa Ana _____	28
<b>Figura 8.</b> Trabalho corporal com o ator Ítalo Rui _____	30
<b>Figura 9.</b> Provocação corporal com o artista José Arenas _____	31
<b>Figura 10.</b> Ensaio com a atriz Kelly Vanessa _____	32
<b>Figura 11.</b> Com a <i>performer</i> Tainá Andes: provocações _____	32
<b>Figura 12.</b> Equipe artística do espetáculo <i>Eu Conto</i> _____	33
<b>Figura 13.</b> Estudo de texto com Isabela Catão e Karol Medeiros _____	33
<b>Figura 14.</b> Equipe artística do espetáculo <i>Operária</i> _____	33
<b>Figura 15.</b> Preparação de elenco com a atriz Priscila Sol _____	37
<b>Figura 16.</b> Leitura do roteiro com o ator mirim Samuel _____	38
<b>Figura 17.</b> Dinâmica criativa a partir da leitura do roteiro _____	38
<b>Figura 18.</b> Elenco do espetáculo <i>Curral</i> _____	42
<b>Figura 19.</b> Arte visual feito pela atriz Juliana Bazanelli _____	43
<b>Figura 20 e 21.</b> Preparação de ator e direção com João Scarpa _____	45
<b>Figura 22 e 23.</b> Preparação de atriz e codireção com Maria Angélica Urbano _____	45
<b>Figura 24.</b> Preparação em estúdio com a atriz Marcella Mianno _____	47
<b>Figura 25.</b> Ensaio de coro com as mulheres _____	47
<b>Figura 26.</b> Equipe artística de <i>Alice Músculo + 2</i> (2019) _____	48
<b>Figura 27.</b> Equipe artística de <i>Alice Músculo + 2</i> (2022) _____	49
<b>Figura 28.</b> Equipe artística durante a remontagem de <i>Quarto Azul</i> _____	50
<b>Figura 29.</b> Ensaio com os atores _____	50
<b>Figura 30 e 31.</b> Preparação corporal com o ator Herberth Virgínio _____	50
<b>Figura 32 e 33.</b> Preparação de ator: <i>Descartável – o espetáculo</i> , com Daniel Braz _____	51
<b>Figura 34.</b> Gleidstone Melo e sua mãe Graça Negrão: ensaio de <i>Projeto de Luto</i> _____	51
<b>Figura 35.</b> Elenco do espetáculo <i>Planos para caso o mundo não acabe</i> _____	51
<b>Figura 36 e 37.</b> Provocações criativas com o ator Klindson Cruz _____	53
<b>Figura 38, 39 e 40</b> Experimentações com Zhamis _____	54

<b>Figura 41.</b> Provocação e ensaio em estúdio com Rafael Cesar _____	55
<b>Figura 42.</b> Momento de descanso após ensaio com Isabela Lillo e Rafael Cesar _____	55
<b>Figura 43.</b> Dinâmica por meio da escrita com o elenco de <i>Vacas Bravas</i> _____	56
<b>Figura 44.</b> Dinâmica criativa em círculo com as atrizes do espetáculo <i>Cabaré Chinelo</i> _____	57
<b>Figura 45.</b> Intervenção provocativa junto à atriz _____	57
<b>Figura 46.</b> Curta-metragem <i>Terra Nova</i> _____	60
<b>Figura 47.</b> Cartaz do filme _____	60
<b>Figura 48 e 49.</b> Elenco do telefilme <i>Deus me livre mas quem me dera</i> _____	61
<b>Figura 50 e 51.</b> Preparação e direção no solo performático <i>Flores para o meu bem</i> _____	62
<b>Figura 52.</b> Colagem de experimentação: plataforma Google Meet _____	64
<b>Figura 53.</b> Experimentação: plataforma Google Meet _____	64
<b>Figura 54.</b> Com Bruno e Érika <i>on-line</i> : plataforma Google Meet _____	65
<b>Figura 55.</b> Processo criativo <i>on-line</i> : plataforma Google Meet _____	65
<b>Figura 56.</b> Intervenção realizada em sala de aula _____	72
<b>Figura 57.</b> <i>Centro do círculo</i> _____	76
<b>Figura 58.</b> <i>Escritas poéticas de si</i> _____	76
<b>Figura 59.</b> Desenhos _____	76
<b>Figura 60.</b> <i>Centro do círculo</i> _____	76
<b>Figura 61.</b> <i>Escritas poéticas de si no centro do círculo</i> _____	78
<b>Figura 62.</b> Introdução dos envelopes para cada escrita _____	80
<b>Figura 63.</b> <i>Caminhada</i> com a atriz Carol Santa Ana _____	83
<b>Figuras 64 e 65.</b> Intervenção junto a Renan Reis _____	86
<b>Figuras 66 e 67.</b> Intervenções no <i>Campo sistêmico das imagens</i> _____	87
<b>Figuras 68 e 69.</b> Preparação corporal para o espetáculo <i>Cabaré Chinelo</i> _____	88
<b>Figura 70 .</b> Andira durante as <i>Escritas poéticas de si</i> _____	90
<b>Figura 71.</b> Bruno durante a dinâmica <i>Sobre eu e você</i> _____	90
<b>Figura 72.</b> Akilles durante as <i>Escritas poéticas de si</i> _____	91
<b>Figuras 73 e 74.</b> Alongamentos durante o 1º encontro do <i>Laboratório de criação</i> _____	98
<b>Figuras 75 e 76.</b> Fazendo a autoapresentação _____	98
<b>Figuras 77 e 78.</b> <i>Escritas poéticas de si</i> durante o <i>Laboratório de criação</i> _____	99
<b>Figuras 79 e 80.</b> <i>Escritas poéticas de si</i> de Ariska _____	100
<b>Figuras 81 e 82.</b> Leitura das <i>Escritas poéticas de si</i> _____	101
<b>Figuras 83 e 84.</b> Perguntas disparadoras para o projeto poético _____	103
<b>Figuras 85 e 86.</b> Conversa com Randy _____	104

<b>Figuras 87 e 88.</b> Grupo respondendo às perguntas disparadoras _____	105
<b>Figuras 89 e 90.</b> Envelopes com desenhos e palavras soltas _____	105
<b>Figuras 91 e 92.</b> Início da etapa <i>Das escritas poéticas à escrita corporificada</i> _____	106
<b>Figura 93.</b> Demonstração dos <i>Pontos de apoio</i> _____	107
<b>Figuras 94 a 97.</b> Autopesquisa com os níveis e os <i>Pontos de apoio</i> _____	108
<b>Figuras 98 e 99.</b> Imagens coletivas _____	109
<b>Figura 100.</b> Olhar para o horizonte _____	110
<b>Figuras 101 a 106.</b> Duplas realizando o <i>Jogo do espelho</i> _____	112
<b>Figuras 107 a 111.</b> Sequência de Paulo e Akilles _____	114
<b>Figuras 112 a 115.</b> Posição de base, falanges e tarso _____	117
<b>Figuras 116 e 117.</b> Leituras durante a <i>Caminhada</i> _____	118
<b>Figuras 118 a 120.</b> Intervenção junto a Randy durante a <i>Caminhada</i> _____	118
<b>Figuras 121 e 122.</b> Prenúncios das imagens _____	119
<b>Figuras 123 e 124.</b> Cantinho do chá _____	120
<b>Figuras 125 e 126.</b> Descoberta imagética de Akilles durante o aquecimento na parede _____	121
<b>Figuras 127 a 136.</b> Intervenções no <i>Campo sistêmico das imagens</i> _____	123
<b>Figuras 137 a 139.</b> Conversa sobre os vestígios criativos _____	125
<b>Figura 140.</b> <i>Escritas poéticas de si</i> e os chás com cúrcuma no <i>centro do círculo</i> —	128

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Da experiência pessoal à experiência coletiva _____	15
1. INTERLOCUÇÕES _____	25
1.1 Preparação corporal _____	25
1.2 Provocação corporal _____	29
1.3 Provocação cênica _____	32
1.4 Preparação de elenco (ou preparação de atores e atrizes) _____	35
1.5 De mãos dadas com as interfaces do ofício _____	40
1.6 Provocações corpóreas: um caminho de confiança _____	48
1.7 Preparar o espaço para a conexão se instaurar _____	52
1.8 Mediação, escuta e cumplicidade _____	61
2. METODOLOGIA EM PROCESSO _____	66
2.1 A prática como pesquisa _____	69
2.2 <i>A poesia do corpo em cena: uma oficina, uma descoberta metodológica</i> _____	72
2.2.1 <i>Escritas poéticas de si e o Centro do círculo</i> _____	74
2.2.2 <i>Jogo do espelho</i> _____	78
2.2.3 <i>Entre eu e você</i> _____	79
2.2.4 <i>Caminhada</i> _____	80
2.2.5 <i>Pontos de apoio</i> _____	83
2.2.6 <i>Campo sistêmico das imagens</i> _____	84
2.3 Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais _____	91
2.3.1 Primeiros rascunhos poéticos _____	93
2.3.2 1º e 2º encontros: <i>Escritas poéticas de si</i> _____	96
2.3.3 3º e 4º encontros: <i>Pontos de apoio e Jogo do espelho</i> _____	106
2.3.4 5º e 6º encontros: <i>Caminhada e Roda de conversa</i> _____	114
2.3.5 7º e 8º encontros: <i>Campo sistêmico das imagens</i> _____	122
2.3.6 9º e 10º encontros: <i>vestígios e experimentos cênicos</i> _____	125
2.3.7 11º encontro: <i>chá de erva-doce com cúrcuma e desdobramentos</i> _____	127

3. PARTILHA CARTOGRÁFICA – EXPERIÊNCIAS BIOGRÁFICAS _____	130
3.1 <i>Mar Vermelho</i> , por Ariska Deriì _____	131
3.2 <i>Menino cordeiro (ou porquê meninos pretos morrem cedo)</i> , por Paulo Martins _____	137
3.3 <i>Apolíneo // Dionisíaco</i> , por Miro Messa _____	143
3.4 <i>Corporeidade-amarelo mesclado</i> , por Kelly Vanessa _____	149
3.5 <i>Pássaro, presságio da morte</i> , por Caio Diniz _____	154
3.6 <i>URUTAU</i> , por Elias DiFreitas _____	159
3.7 <i>Deusa Profana Ato 1</i> , por Randy _____	164
3.8 <i>Carta aos meus ossos</i> , por Neuriza Figueira _____	170
3.9 <i>Mangará</i> , por Tainá Andes _____	176
3.10 <i>Asas do coração</i> , por Akilles Anderson _____	182
4. REFLEXÕES EM FLUXO _____	188
5. REFERÊNCIAS _____	191

## **INTRODUÇÃO: Da experiência pessoal à experiência coletiva**

Escrever a própria trajetória é uma experiência que possibilita uma reflexão sobre vivências circunscritas em períodos localizados no tempo; ao debruçar-me em vivências, por meio da escrita, houve descobertas. Estas que aqui serão compartilhadas percorreram um caminho entrecruzado pela arte e pela vida. Assim, ao tecer esta dissertação de Mestrado, busco registrar uma metodologia em processo advinda da minha prática de atriz, que, ao longo do percurso, se desdobrou em outras funções, tais como diretora, assistente de direção, preparadora/provocadora corporal, preparadora de elenco e provocadora cênica. Essa trajetória foi vivida em ambientes de afetos, em que o encontro, as fricções, os medos, as perguntas, as dúvidas e os estados latentes da criação têm sido alimentos de uma história que, para além dos meus interesses, se amplia e se complementa, visto que ela não foi - e não tem sido - tecida sozinha: há a interlocução e a interação com quem a vivencia comigo, expandindo-a a uma experiência coletiva.

Em paralelo ao meu trabalho de atriz, busquei agregar saberes de outras áreas do conhecimento, a saber: formação em massoterapia<sup>1</sup>; treinamento básico na abordagem sistêmico-fenomenológica<sup>2</sup>; curso de Introdução à Justiça Restaurativa<sup>3</sup>; conduções em círculos do sagrado feminino<sup>4</sup> e vivências iniciáticas em tradições espirituais<sup>5</sup>. Em Manaus (AM), onde fiz minha graduação em Teatro e onde realizo a Pós-Graduação na mesma área, além de trabalhar em parceria com grupos de teatro e artistas independentes, também faço parte do Instituto de Pesquisa Tabihuni<sup>6</sup>, colaborando em projetos com educação escolar indígena por meio da literatura indígena, da arte ritualística e da culinária indígenas e das narrativas mitológicas junto a lideranças de vários povos<sup>7</sup>, tecendo, dessa maneira, diálogos interculturais.

---

<sup>1</sup> Concluí minha formação como Técnica em Massoterapia, pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC-SP), em 2014.

<sup>2</sup> Formei-me pelo Instituto Desenvolvimento Sistêmico para a Vida (IDESV), em 2017, na cidade de São Paulo (SP); simultaneamente, trabalhei com a Dra. Adeli Ferreira, médica homeopata e consteladora, durante cinco anos.

<sup>3</sup> Curso realizado com a empresa Laboratório de Convivência, em São Paulo (SP). Durante o período de formação e participação como integrante dessa empresa, entre os anos de 2016 e 2017, pude apreender várias abordagens sobre mediação de conflito.

<sup>4</sup> *Círculo de Histórias para Mulheres*, realizado na cidade de Piracicaba (SP), e *Entrelaçando Histórias: Arte e Constelação*, em São Paulo (SP), em parceria com a médica homeopata e consteladora Adeli Ferreira.

<sup>5</sup> Durante sete anos, consagrei a Ayahuasca dentro de rituais; na sequência, fui batizada na umbanda esotérica. Ambas as experiências foram vivenciadas na cidade de São Paulo (SP); em Manaus (AM), conheci e vivenciei o Bahsesé, prática espiritual de cura dos povos Tukano, Dessano e Tuyuca.

<sup>6</sup> O Instituto de Pesquisa Tabihuni está sediado na cidade de Manaus (AM) e tem os pilares da espiritualidade, da educação e da arte como caminhos de diálogos com indígenas e não indígenas.

<sup>7</sup> Em parceria com o Centro de Medicina Indígena Bahserikowi; com a Casa de Comida Indígena Biatuwi; com a Comunidade Nova Esperança Kokama e com o Centro de Cura da Floresta.

Atuando nessa ampla rede de saberes – e não apenas na do teatro –, a minha prática ganhou novos repertórios, pois os aprendizados que vivenciei nas outras áreas do conhecimento agregaram dinâmicas que afetaram minhas abordagens durante os trabalhos com os atores e as atrizes, bem como a minha própria relação com o teatro. Nesse sentido, a massoterapia me trouxe técnicas de massagens ocidentais e orientais, de forma que pude levar manobras para aquecimentos corporais individuais e coletivos; e a minha vivência com a abordagem sistêmica, por sua vez, ampliou a minha percepção sobre como a aproximação das histórias pessoais dos atores e das atrizes redimensiona as percepções sobre eles e elas durante os processos criativos.

Ademais, as conduções nos círculos com mulheres me ofereceram uma escuta empática, de modo que pude compreender a relação com o tempo de elaboração que cada pessoa precisa para superar um medo, um trauma, um luto e os transformar em escrita poética, em dança, em desenho. No que tange à espiritualidade, acredito que a minha intuição e a minha percepção corporal foram afloradas a partir da mediunidade – palavra essa que, por medo do preconceito, não trazia para as rodas de conversas ou para os ensaios, tampouco para a escrita acadêmica, como faço agora. Foi uma construção diária integrá-la sem receio nesses contextos e encontrar espaço para falar sobre espiritualidade dentro dos processos criativos.

Todas essas vivências mencionadas ocorreram fora da academia. Embora tivesse feito formações em instituições de ensino, como o Conservatório Carlos Gomes<sup>8</sup> na cidade de Campinas (SP) e a Escola Livre de Teatro (ELT)<sup>9</sup> em Santo André (SP), de 2007 a 2010, não havia uma aproximação com a universidade. Não que a não quisesse: quando mais jovem, por razões diversas, não tive êxito em minhas tentativas de ingresso no Ensino Superior. Foi apenas em 2018 que decidi fazer mais uma investida e, em 2019, aos 39 anos de idade, ingressei na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), na cidade de Manaus (AM), no curso de licenciatura em Teatro; desejosa não apenas de fazer uma graduação, mas também de vivenciar um intercâmbio cultural, tendo o teatro como ponte.

---

<sup>8</sup> No Conservatório Carlos Gomes, permaneci apenas um ano e meio, não concluindo a formação.

<sup>9</sup> A Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) é um centro de formação, pesquisa e experimentação das linguagens teatrais de acesso público e gratuito. Desde 1990 mantida pela Secretaria de Cultura da Prefeitura da cidade de Santo André, a ELT é um espaço que proporciona atividades nas diversas áreas do fazer teatral (informações disponíveis em: <https://culturaz.santoandre.sp.gov.br/espaco/170/>. Acesso em: 14 jun. 2024).

Ao longo da rotina acadêmica na graduação, entre 2019 e 2023, em parcerias com grupos de teatro e artistas independentes da cidade, percebi que estava imersa em dimensões de transformações. Uma delas foi a convivência cultural: viver na região Norte do país, em Manaus (AM), possibilitou-me não apenas redimensionar uma visão política, social e geográfica, como também estar em conexão com uma rede de artistas engajados com a arte do teatro. Desde o início de minha chegada à cidade, senti-me muito acolhida. Não era essa a primeira incursão; em 2010, participei do 2º Festival de Teatro Breves Cenas em Manaus; e, em 2012, fui convidada para o projeto BRClown, realizado na mesma cidade. Esses dois eventos me aproximaram de artistas locais gerando vínculos de amizades que me acolheram quando cheguei a Manaus para cursar a graduação e que perduram até hoje.

Vivenciei o vislumbre ao chegar à capital amazonense pela primeira vez. Como paulistana, deixei-me ser tocada pelo espírito de turista, mas, graças à proximidade com amigos e amigas que descortinam e problematizam uma Amazônia, muitas vezes vendida e mostrada a turistas, tirei o véu da ilusão – não que ainda não o tenha, visto que precisaria de muitas imersões nas diversas realidades que o Amazonas convoca. Pude sentir no corpo os desafios e as belezas vindas de um cenário natural que tem sua alquimia embevecida de tantas medicinas da floresta e dos povos que nela vivem e convivem; a cumplicidade dos e das artistas e coletivos que colocam em movimento seus sonhos e desejos. Pude acompanhar egressos e egressas do curso de Teatro formando grupos, estendendo as pesquisas para fora da universidade, pautando discussões sobre espiritualidade, pluralidade de identidades, manifestações culturais, combate à violência de gênero, como outros temas emergentes.

Além de me envolver com uma rede de artistas na cidade, ao ingressar no Instituto de Pesquisa Tabihuni (então Diretório de Pesquisa Tabihuni), também pude trabalhar e conviver com lideranças indígenas, visitar aldeias, criar vínculos de amizades. Muitas vezes, me senti estrangeira e cautelosamente coloquei-me para ouvir e aprender. Dessas experiências, sinto que pude trazer para perto marcadores sociais como: mulher branca, cisgênero, vinda

---

<sup>10</sup> A Soufflé de Bodó Company é um desejo não capturado com o objetivo de orquestrar uma revolução por meio do afeto e da linguagem teatral. Fundada pelos artistas Francis Madson e Denis Carvalho, estreou em 2013, na cidade de Manaus (AM), com o espetáculo *Casa de Francisco, quem nasce Antônio é Rei*; desde então, a companhia vem se expandindo pelo Brasil com circulações nacionais e regionais.

<sup>11</sup> Francis Madson é professor e diretor de teatro da Soufflé de Bodó Company. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), realiza pesquisa na área de dramaturgia contemporânea brasileira.

do eixo São Paulo, de uma família da zona rural, classe média baixa e privilegiada por ser artista – mesmo com todos os paradigmas de preconceito investidos nessa profissão. Reconhecer tais marcadores possibilitou-me um trânsito em diversos cenários e, numa posição de escuta, coloquei meus aprendizados em roda, gerando parcerias.

Cumpre ainda pontuar a quantidade de projetos em que trabalhei como preparadora/provocadora corporal e os caminhos que a minha trajetória tomou nesse sentido. Após o trabalho junto à Soufflé de Bodó Company<sup>10</sup>, no espetáculo *Alice Músculo + 2*, dirigido por Francis Madson<sup>11</sup>, fui indicada a outros projetos. Muito rapidamente, comecei a trabalhar com vários coletivos e artistas independentes como diretora de atores, provocadora corporal e preparadora corporal, passando também a atuar como preparadora de elenco (cinema) e provocadora cênica (processos colaborativos), nomenclaturas que serão retratadas no capítulo primeiro deste trabalho.

Em meio a essa efervescência de trabalhos, despertou-me atenção a minha própria trajetória e passei a lançar um olhar aguçado às nomenclaturas que nomeavam cada convite de trabalho recebido. Ao mesmo tempo, fui sistematizando, de forma não rígida, mas num fluxo contínuo, uma metodologia de trabalho que advinha das minhas primeiras experiências com as oficinas que ministrei, bem como dos aprendizados com as demais formações, assiduamente vividas durante meus trabalhos como preparadora, tanto no teatro quanto no cinema. Essas duas dimensões de transformações foram simultaneamente acontecendo ao longo da graduação em Teatro, tornando-se um campo fértil para uma prática vivida diariamente, em um encadeamento iniciático de autopercepções.

Na graduação, o empenho à escrita acadêmica levou-me a adentrar no Programa de Apoio à Iniciação Científica da Universidade do Estado do Amazonas (PAIC/UEA); em 2022, introduzi à pesquisa acadêmica a prática da preparação corporal, de modo que pude utilizar os resultados da pesquisa do PAIC no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Teatro. Ao longo da investigação, registrei depoimentos de atores e atrizes com quem havia trabalhado, entre 2019 e 2022 na cidade de Manaus (AM), sobre os desdobramentos que as intervenções advindas da minha presença como provocadora/preparadora corporal mobilizaram/afetaram em seus processos criativos durante montagens de espetáculos de teatro, solos de dança e preparações de elenco para o cinema.

Após a análise desses depoimentos, vislumbrei a continuidade da pesquisa acadêmica nessa área no âmbito do Mestrado. Partindo, portanto, desse desejo, ingressei em 2023 no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas na Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH-UEA). Por se tratar de um programa interdisciplinar, a possibilidade de habitar um espaço de entrecruzamento de conhecimentos amalgamaria meus objetivos iniciais, ampliando-os. E, para além disso, a vivacidade da pesquisa levou-me a analisar não apenas a função de uma preparadora corporal, mas a metodologia desenvolvida durante o trabalho, não perdendo de vista que nela constam diretrizes éticas e estéticas imbricadas ao meu ofício de atriz desde 1997.

No início das componentes do Mestrado, as aulas e a diversa gama de leituras deixavam-me muito empolgada. Com o passar do tempo, comecei a sentir falta de leituras e discussões da área das Artes e consegui encontrar um ponto de equilíbrio interessante ao decidir que passaria pelo Mestrado respondendo às atividades avaliativas com meu trabalho de atriz. Nesse sentido, apresentei uma *performance* em uma das aulas como resposta à leitura solicitada, e a mesma apresentei em evento do Programa (conforme ilustra a Figura 1 a seguir); busquei fazer conexões com a arte nas discussões em sala, por meio também de produções artísticas, tais como desenho/colagem (Figura 2); preparei uma aula performativa sobre interdisciplinaridade, na qual a vulnerabilidade foi o ponto de partida para discorrer sobre o tema; ofereci oficina teatral e roda de conversa (Figura 3) em um Congresso<sup>12</sup> promovido pelo Programa de Pós-Graduação.

---

<sup>12</sup> No congresso VIII Transfronteiras: Educação e Interculturalidade na Amazônia: um trançado de saberes (2023), realizei a oficina *Da poesia escrita à poesia corporificada*, fui conferencista na roda de conversa *Corpo: fronteira em transformações* e apresentei a *performance Da semente à marca*. Instagram: @transfronteiras. Acesso em: 12 nov. 2024.

Figura 1. *Performance Da semente à marca*



Figura 2. Colagem inspirado no bahsese



Na Figura 1, à esquerda, *performance* apresentada no congresso VIII Transfronteiras. Manaus (AM), 2023. Na Figura 2, à direita, em companhia do *Kumu*<sup>13</sup> Anacleto Doé, no Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, após receber o sopro do *bahsese*<sup>14</sup> no desenho/colagem (inspirado em minhas vivências com o bahsese) entregue em sala de aula. Manaus (AM), 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 3. Processo criativo *Corpo: fronteira em transformações*



Processo criativo realizado pelas(os) participantes durante a roda de conversa *Corpo: fronteira em transformações*. Congresso VIII Transfronteiras. Manaus (AM), 2023. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>13</sup> Os *Kumuã* são indígenas dos povos Dessano, Tukano e Tuyuca do alto Rio Negro. São especialistas de cura que aplicam (sopram) bahsese. Para mais conhecimentos acerca desses povos, pode-se consultar a tese de doutorado de João Paulo Lima Barreto (2021).

<sup>14</sup> Os *bahsese* são um vasto repertório de fórmulas, palavras e expressões especiais retiradas dos *kihti ukũse* (narrativas míticas) e proferidas formalmente pelos especialistas *Pamurimahsã* e *Umukorimahsã*. Consiste na prática de articular verbalmente as qualidades curativas e preventivas contidas nos tipos de vegetais e animais, bem como outras qualidades protetivas. *Bahsese* também significa limpeza e “descontaminação” dos alimentos, tornando-os próprios para o consumo humano (BARRETO et al, 2018, p. 64).

Por fim, também decidi entregar uma carta em uma das últimas atividades do semestre: depois de trazer um depoimento sobre como me sentia em relação à maternidade, o professor me indicou a leitura do livro *A Mãe*, de Máximo Gorki (2019). Era final de ano e passaria as festas na casa da minha família, em Santo Antônio de Posse, no estado de São Paulo, junto à minha mãe e avó materna. Comprei o livro em um sebo e iniciei a leitura. Lendo-o, pensava em como faria meu trabalho avaliativo. Após alguns dias sendo rodeada por algumas ideias, surgiu uma que muito me apeteceu: escreveria uma carta direcionada ao meu professor. Essa seria a maneira mais fiel de contar como a história da personagem da mãe fazia-me refletir sobre a trajetória da minha própria mãe.

Nesse momento, confesso que fiquei um pouco temerosa de a carta não ser aceita como trabalho avaliativo, mas segui a minha intuição e a preparei. Escolhi contar com mais detalhes essa experiência da carta por dois motivos: primeiro, pelo fato de colocar minhas vivências de atriz no dia a dia das aulas do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas; segundo, porque optei por escrever o Mestrado, após o término das componentes obrigatórias, em minha cidade natal. A carta – que afinal foi aceita e muito bem acolhida pelo professor – talvez tenha sido um presságio que me levaria de volta à casa da minha mãe, agora para afetar a tessitura desta pesquisa.

Para me ajudar a refletir sobre tal afetação, recorri a uma passagem do *manifesto do Teatro Essencial*, de Denise Stoklos, quando a autora menciona Irati, sua cidade natal. De forma visionária e poética, a *performer* nos conta que, de sua cidade interiorana, vislumbrava os campos de trigo: “eu via os campos de trigo lá longe e pensava: deve haver algo a mais, além daqui” (Stoklos, 1993, p. 5). Ela saiu, viajou, ganhou o mundo. Quando voltou a Irati, afirmou que era de lá que continuaria a ver os campos de trigo. Compreendo essa passagem do manifesto como um retorno a lugares que nos proporcionam levantar voos em busca de descobertas. Ouvimos aqueles chamados que inquietam a alma e, em estado de inquietação, decidimos peregrinar por outras terras; depois de algum tempo, são os mesmos campos de trigo que nos convidam a regressar, seja por um tempo curto ou longo, seja por tempos necessários.

Retornar e escrever a versão final de minha dissertação de Mestrado ao lado das mulheres da minha família (em especial minha mãe, Lourdes; minha tia, Sandra; e minha avó, Benedita (Figura 4), que durante o percurso de escrita precisou de cuidados especiais) também poderia me oferecer uma possibilidade de me reconectar aos pequenos sentidos

da vida, aqueles que entre uma estação e outra podem se perder – nessa caminhada, é certo que alguns sentidos se esvaíram, se esfumaçaram. Perguntei-me algumas vezes se o Mestrado não teria me ajudado a não esvaír mais sentidos.

A pesquisa acadêmica foi uma linha de conexão com o teatro, e, para além do Mestrado em si, ter voltado para Santo Antônio de Posse (Figura 5) foi também apoiar as mulheres que um dia me incentivaram a sair de mãos dadas com o sonho, inquieta com o “deve haver algo a mais”, pois foi, em Santo Antônio, que novamente senti os campos de trigo.

Notei que não tive o impulso de querer sair, mas sim o de ficar e acompanhar a força dos ossos da minha avó, bem como sua tristeza por não mais poder cuidar da casa, o cansaço e o desejo de viver da minha mãe, as frustrações e a cumplicidade da minha tia.

Figura 4. Com Benedita Colombo, minha avó materna



Figura 5. Pôr do sol em minha cidade natal



À esquerda, com minha avó materna Benedita Colombo, em 2023; à direita, pôr do sol em minha cidade natal, 2023. Santo Antônio de Posse (SP). Fonte: Acervo pessoal.

Observar o cotidiano, conviver com ele, é se situar na história, como compartilha Polidoro (2014) ao trazer o mundo pessoal feminino para as práticas corporais das atrizes e dos atores. Olhar para essas mulheres redimensiona, mais uma vez, minha prática artística. Esse movimento me faz sentir o corpo a partir do corpo da rotina, desde ações mais específicas desse contexto, como dar banho em minha avó com o cuidado para não ferir a sua pele, até as mais corriqueiras recorrentes em qualquer casa, como arrumar a cama, aguar as plantas, irritar-se com tantas vezes em que é preciso lavar louças e estender as roupas, sem deixar de perceber, ao mesmo tempo, todas essas ações com

suas funções vitais preenchidas de cuidados.

Relatar, portanto, esse percurso “pelos campos de trigo” nesta dissertação de Mestrado revela-se fundamental, tendo em vista que minha pesquisa foi atravessada pela rotina da casa da minha família. Uma vez que sempre trouxe para perto a interação entre a arte e a vida, senti a necessidade de transbordar nessas linhas um pouco dessa intimidade. Após fazer menção a esse universo pessoal feminino, apresentarei os capítulos, estes que também borraram durante as afetações cotidianas.

O primeiro capítulo, *Interloquções*, é dividido, em uma sucinta historiografia, nas seguintes denominações: preparação corporal, provocação corporal, preparação de elenco (ou preparação de atores e atrizes) e provocação cênica. Embora em minhas fichas técnicas eu assine também por direção de atores e direção de elenco, optei por discorrer sobre as quatro primeiras denominações por tê-las realizado por mais vezes em projetos; no que diz respeito às demais, descreverei como as percebo e diferencio. Reitero que ao primeiro capítulo é atribuído um caráter memorial, pontuando como essas funções foram ganhando espaço na minha carreira com base em uma assídua prática iniciada no estado de São Paulo e ampliada no estado do Amazonas, estendendo-se à pesquisa acadêmica.

Ainda no capítulo inicial, registro os projetos de que fiz parte, devido à tamanha cumplicidade que cada um trouxe em minha vida. Nessa perspectiva, menciono as palavras das seguintes pesquisadoras, traçando uma interlocução quanto ao tema desta pesquisa: “não preparo o outro, mas preparo a mim mesma num exercício contínuo de atenção afetiva e inventiva” (Ribeiro *apud* Tavares *et al.*, 2018, p. 13) e “a Preparação Corporal é também uma prática de afetos, relacional, em que o encontro é mola motora para os processos de criação e percepção do corpo no espaço da cena” (Tourinho; Souza, 2016, p. 536).

No segundo capítulo, *Metodologia em processo*, apresento a metodologia em processo, que também dá título a esta pesquisa. Confesso que conheci a palavra “metodologia” mais de perto apenas na universidade. Desde minha graduação, meu coorientador (que também segue comigo nesta pesquisa) dizia-me que a metodologia era o meu desafio, porque eu sempre fugia de escrevê-la, muitas vezes por não a compreender. Escolhi, então, discorrer sobre a minha metodologia de trabalho, partindo da minha primeira oficina de teatro *A poesia do corpo em cena* – o caminho que me levou a dar corpo ao método que desenvolvo como preparadora corporal e todas as funções correlatas, tal como Barba (2014) menciona nesta passagem como sua biografia apontou os impulsos que o levaram aos métodos de trabalho:

[...] o essencial em um método não são as indicações formuláveis e aplicáveis, mas uma nebulosa de impulsos que devem ser reencontrados e despertados em nós mesmos. A aprendizagem fez com que eu os encontrasse [...]. Eram impulsos ligados a minha personalidade e à minha biografia [...]. Faziam parto do método as minhas feridas, os ventos que queimam, as minhas superstições. (Barba, 2014, p. 24)

Com o intuito de analisar o campo da prática e refletir sobre ele, realizei um trabalho de campo nomeado *Laboratório de Criação: escritas, provocações e práticas corporais*; para tanto, convidei dez artistas da cidade de Manaus (AM) para vivenciarem, durante onze encontros, uma jornada criativa sob minha condução. Nesse laboratório, reuni as principais dinâmicas criativas que desenvolvi desde as minhas primeiras conduções com a oficina *A poesia do corpo em cena*. Tais dinâmicas foram ganhando nuances e adaptações ao longo da minha trajetória, sendo que muitas delas levei não só para os trabalhos de preparação corporal, mas também para todas as outras funções em que atuo dentro das artes da cena.

No capítulo terceiro, *Partilha cartográfica – Experiências biográficas*, por sua vez, compartilho os experimentos cênicos oriundos do laboratório de criação como uma partilha cartográfica, dado que os encontros suscitaram registros como fotos, escritas e depoimentos que compuseram uma teia conectiva de identidades plurais. Inicialmente, enquanto rascunhava os onze encontros, escolhendo, por exemplo, os exercícios, os combinados que iria propor ao grupo, a escolha dos alimentos para o momento do lanche, o convite a uma amiga fotógrafa e a compra dos papéis coloridos e de diversas canetas, visualizava todas essas escolhas ganhando tessitura dentro da minha dissertação de Mestrado.

Tendo isso em vista, convidei o ilustrador/*designer* Yan Bentes<sup>15</sup> para compor comigo essa cartografia visual. A princípio, o convite se restringia apenas à produção do terceiro capítulo; contudo, vislumbrei adotar o trabalho visual em toda a dissertação. Vale ressaltar que o cuidado de Yan ao receber o material e a escuta atenta aos meus primeiros pedidos foram de suma importância para entregar os registros e confiar que outras expressividades comporiam o trabalho em diálogo com meus primeiros impulsos. Por fim, no quarto e último capítulo, *Reflexões em fluxo*, apresento as minhas considerações finais.

---

<sup>15</sup> Yan Bentes é ilustrador e *designer*, paraense e, com um carinho especial pela arte que nasce no Norte e inspirado pelo imaginário caboclo, estabelece sua carreira no @inkbentes desde 2018. Estreou no mundo da literatura com *O livro do rio: Iguaraguá* (2021), vencedor do Prêmio Manaus de Conexões Culturais. Trabalhou no material do Festival de Cinema da Amazônia - Olhar do Norte 2021-2022-2023; Identidade visual da Feira Literária do Amazonas (FLAMA) - Coletivo Visagem; entre outros.

Portanto, esta dissertação de Mestrado busca realizar, de forma artística, espiritual, pedagógica e interdisciplinar, a sistematização de uma metodologia em processo, sob a ótica de uma atriz que se desdobra em outras funções para apoiar, ensinar, friccionar e descobrir abordagens que vão ao encontro de técnicas de atuação utilizadas durante processos criativos.

## **1. INTERLOCUÇÕES**

Quando iniciei esta pesquisa na graduação em Teatro, no âmbito do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC), meu orientador me convidou a buscar outras(os) preparadoras(es) corporais para saber o que vinham produzindo e pensando – o que fazia todo o sentido, pois me permitiria o contato com distintas práticas e teorias. À época, estava tão envolta em ouvir os atores e as atrizes que estavam recebendo a preparação corporal, em especial os da cidade de Manaus, que mantive esse interesse em primeiro plano; posteriormente, no Mestrado, fui buscar uma interlocução com pesquisadores e pesquisadoras que contribuem para a historiografia de tais nomenclaturas no teatro e na dança. Dessa forma, em diálogo com algumas pesquisas realizadas na área, discorro de forma sucinta sobre alguns dos trabalhos que realizei entre 2009 e 2024, tanto no estado de São Paulo quanto na cidade de Manaus (AM), no intuito de contribuir com as pesquisas em andamento sobre a notoriedade que as funções de preparadora corporal, provocadora corporal, preparação de elenco e provocação cênica têm ocupado em produções e fichas técnicas.

### **1.1 Preparação corporal**

*Preparação corporal: o exercício de uma escuta*  
Mônica Medeiros Ribeiro

---

<sup>16</sup> Klauss Ribeiro Vianna (1928-1992), preparador corporal, bailarino, coreógrafo e professor de dança, nasceu em Belo Horizonte (MG), cidade onde iniciou seus estudos de dança.

<sup>17</sup> Informações sobre o projeto disponíveis em: <https://www.laboratorioartismovimento.com/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

<sup>18</sup> Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

A dissertação de Daniel Silva Leuback Lopes (2016) sobre preparação corporal levou-me a conhecer um pouco mais o trabalho do dançarino Klauss Vianna<sup>16</sup> e o projeto *Laboratório Artes do Movimento*<sup>17</sup>, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bem como a bibliografia produzida por pesquisadoras da área, tais como: Joana Ribeiro da Silva Tavares, Mônica Medeiros Ribeiro, Nara Keiserman e Lígia Losada Tourinho. O *Laboratório Artes do Movimento* já promoveu muitas atividades em relação ao tema, a título de exemplo, os encontros sobre *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro*, realizados em 2018 e 2019, e a apresentação da mesa temática *Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística* no X Congresso da ABRACE<sup>18</sup>.

O contato com essas atividades e com as leituras delas advindas contribuíram muito para a tessitura dessa dissertação e para a ampliação do entendimento do tema em questão, desde o surgimento da denominação “preparação corporal” até o desenvolvimento de seus termos correlatos e suas diferenciações, permitindo-me traçar um paralelo com os trabalhos e as funções por mim realizados, tendo em vista que já assinei em fichas técnicas como preparadora corporal, preparadora de elenco e provocadora cênica, e, também, como provocadora corporal e diretora de atores e atrizes – desdobramentos que serão detalhados nos subcapítulos seguintes.

Os primeiros empregos da denominação “preparação corporal” no Brasil – de acordo com a bibliografia consultada neste trabalho – datam entre as décadas de 60 a 80, em diversas fichas técnicas de espetáculos teatrais no eixo Rio-São Paulo assinadas pelo dançarino mineiro Klauss Vianna. Dedicado em ouvir os dançarinos, as dançarinas, os atores e as atrizes e quais eram suas necessidades em relação às composições corporais, em diálogo com a dramaturgia, com a direção e com toda a construção que imbricava o espetáculo, Klauss introduzia o movimento corporal a serviço da cena, da obra, e não apenas de forma estética – estava interessado nas multiplicidades dos corpos e em como estes geravam os movimentos.

---

<sup>19</sup> Termo utilizado por pioneiros e pioneiras da dança que ousaram da expressividade do corpo para dançar novos tempos, estes que excediam a forma e a estética do balé clássico.

<sup>20</sup> O Teatro de Revista chegou ao Brasil em meados do século XIX no formato Revista de Ano (em que os espetáculos apresentavam retrospectivas dos anos que se findavam). Importado da Europa (Portugal e França), o Teatro de Revista teve sua efervescência nas décadas de 20 e 40 no Rio de Janeiro (RJ) e trata-se de um gênero do teatro popular que revisa a atualidade, problematizando o cotidiano e as questões sociais.

Tavares (2009), uma das pesquisadoras assíduas sobre a função preparação corporal, nos conta que Klauss Vianna fez uso de oito termos distintos no teatro, a saber: coreografia, dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/ espaço, direção, criação e direção da técnica corporal e direção e movimentação corporal. Como dançarino, Klauss trouxe em seu repertório a expressão corporal<sup>19</sup>, guia intuitivo para dançar e movimentar as emoções, os sentimentos, os desejos que o próprio corpo buscava exprimir através da expressividade do corpo: “sua técnica (a de Klauss) estava atrelada à pesquisa do movimento e não a sua concepção formal” (Lopes, 2016, p. 34).

Para Tavares (2009), o dançarino fez da coreografia uma desmontagem, uma não coreografia, propondo a diretores de teatro e a atores e atrizes uma movimentação mais livre, diferente dos trabalhos coreográficos do Teatro de Revista<sup>20</sup>. Ao levar a técnica da dança para os processos criativos teatrais, além de inaugurar funções novas dentro da produção teatral, Klauss também criou pontes entre os conhecimentos técnicos da dança com os do teatro, num caminho interdisciplinar. Cumpre destacar, nessa mesma linha, o projeto de pesquisa Preparação Corporal para Atores, coordenado, desde 2013, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pelas pesquisadoras Lígia Losada Tourinho e Maria Inês Galvão, no qual alunos e alunas do curso de Dança fazem a preparação corporal nas montagens do Curso de Bacharelado em Direção Teatral, no intuito de compreender a prática como pesquisa e a preparação corporal como um campo de expansão em formação.

No que concerne às minhas experiências com as práticas corporais, embora eu tenha também realizado um percurso de formação de dança com a Confraria da Dança<sup>21</sup>, na cidade de Campinas (SP), e oficinas de dança-teatro<sup>22</sup> com artistas da dança, a maior parte das minhas formações vêm do teatro e de outras áreas de conhecimento. Entre os trabalhos em que atuei como preparadora corporal, quatro foram com dançarinos e dançarinas de formação, mas que estendem suas habilidades a outras áreas, como a performance, a produção cultural, a fotografia, o circo. Apresento, a seguir, considerações sobre um desses trabalhos: o espetáculo *A mulher que desaprendeu a dançar* (2020), encenado por Carol Santa Ana<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Participei da Oficina/Montagem de dança 2006, ministrada pela Confraria da Dança, em Campinas (SP), sob a coordenação de Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues. Esse projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, com patrocínio da Petrobras.

<sup>22</sup> Tais como Oficinas de Dança-Literatura com Tica Lemos (2011 e 2013) e Dança Teatro com Erika Cunha (2008) e Juliana Monteiro (2009).

<sup>23</sup> Carol Santa Ana, atriz e dançarina, Bacharela em Dança e especialista em Gestão e Produção Cultural pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

Ao iniciar o projeto, os preparadores corporais estão diante de alguns desafios: as necessidades específicas de cada atuante, as necessidades do corpo coletivo, a instauração de uma poética corporal comum, e, por fim o desvelamento deste corpo cênico em desenvolvimento, que é a obra. (Tavares, 2018. p. 16)

Junto à atriz e dançarina Carol Santa Ana, passamos por uma travessia: lembrar as memórias da maternidade de Carol, dar passagens a elas e construir novos significados, porque, depois de muitos anos, ela voltaria a dançar em cena, tendo a força da maternidade como impulsionadora para as descobertas. Uma das falas da atriz que muito traduz a maneira como escolho trabalhar diz respeito à minha participação nos exercícios propostos:

Então, acho que pra mim, o que mais me tocou mesmo, é o que eu falo pra todo mundo, é o lance de estar junto, de tu **estar junto comigo**, naquele momento que você está me provocando, para onde tenho que ir, para onde quero ir, para onde devo ir, para onde tu queres que eu vá, entendeu? Esse lance de **estar junto comigo** foi muito forte pra mim, foi muito forte. "Depoimento de Santa Ana. (Palandi, 2023, p. 18, grifo nosso)"

O trecho "estar junto comigo" me emociona, porque realmente me coloco dentro, não fico descolada do acontecimento. Adentro, sou cúmplice. Essa consciência de escolha traz frutíferas respostas, pois percebo que a atriz ou o ator sente que vamos correr o risco de mãos dadas: há uma construção de confiança, como expressam as figuras a seguir.

Figuras 6 e 7. Preparação corporal com a atriz Carol Santa Ana



Preparação corporal com a atriz Carol Santa Ana para o espetáculo *A mulher que desaprendeu a dançar*, sob direção de Taciano Soares. Manaus (AM), 2020. Fonte: Acervo Taciano Soares.

Podem-se observar dois momentos distintos da preparação corporal nessas figuras: inicialmente, depois de uma longa conversa com Carol e de um aquecimento, em que a conduzo de forma cuidadosa à construção da imagem do parto (Figura 6). Lembro-me de que nesse momento a atriz estava parindo uma força de inauguração, estava inteira na proposição; sua respiração ofegante, junto às minhas intervenções, a trazia ao momento presente. Ainda que buscássemos sinais das memórias, estávamos juntas vivendo um estado manifesto do aqui-e-agora: vamos parir um espetáculo. A imagem em que estamos deitadas (Figura 7) foi registrada mais próximo da estreia do espetáculo e, por isso, muitos elementos, como cenário, iluminação e visualidades, já estavam prontos. O meu retorno mais próximo a estreia contribuiu para outras qualidades de presença de Carol, como movimentos em cima da mesa, local onde a atriz finaliza o espetáculo, dançando.

## **1.2 Provocação corporal**

Os primeiros trabalhos que realizei como provocadora corporal foram na cidade de Manaus (AM), no teatro – neste subcapítulo, apresentarei alguns deles. Para mim, a diferença entre a provocação corporal e a preparação corporal está relacionada ao tempo de permanência com o grupo, visto que, nos trabalhos de provocação corporal, atuo mais pontualmente, ao passo que, na preparação corporal, as etapas percorridas junto ao grupo são mais longas. Quando atuo como provocadora, minha participação geralmente ocorre nas etapas iniciais, apoiando nos pontos de partida, ou, como já aconteceu em algumas ocasiões, posso intervir no meio do processo, a fim de provocar células de cenas já montadas ou às vésperas da estreia. Ao atuar como preparadora, contudo, passo mais tempo em sala de trabalho, desde o início do processo ou ainda próximo às primeiras etapas. Assim, percebo que minha presença durante um longo percurso possibilita acompanhar mais de perto todo o percurso, como aconteceu com o espetáculo *Alice Músculo +2*, da Soufflé de Bodó Company.

Embora a quantidade de encontros seja menor quando atuo como provocadora corporal, eles não deixam de ser intensos: a qualidade de presença tanto como preparadora quanto provocadora (para mim) é a mesma, e a entrega e as intervenções necessárias são oferecidas e vivenciadas com a mesma intensidade, como narra o ator e diretor Ítalo Rui<sup>24</sup>, durante meu trabalho como provocadora (Figura 8 a seguir) no espetáculo *Provérbios de Burro* (2019):

[...] porque o preparador para mim ele é o guardião do processo, ele está acompanhando todo o andamento do percurso daquela obra, então, é alguém que está lá para ser um disparador. Quando você (Vivi) estava comigo no *Provérbios* você não foi uma preparadora, mas uma provocadora, mas também não tem como considerar a tua experiência como preparadora, eu acho que as coisas estão entrelaçadas. Tinha muita coisa que você jogava pra mim eu acho que foi um disparador, pra eu perceber mais como ator, para eu perceber umas sensibilidades que eu não conseguia entender muito na cena e potencializar elas na cena. (Depoimento cedido por Rui, 2022)

Figura 8: Trabalho corporal com o ator Ítalo Rui



Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo pessoal.

Destaco também o trabalho realizado no espetáculo *Sobrevoos e quedas* (2022), sob direção de Jean Palladino. O espetáculo já havia sido estreado, mas a equipe estava retomando-o para novas temporadas e viagens. Eu estava, portanto, diante de um cenário

---

<sup>24</sup> Ítalo Rui é bacharel em Teatro (UEA) e mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É pesquisador, crítico, produtor e criador de projetos culturais. Atualmente, é um dos coordenadores do projeto Potência das Artes no Norte (PAN). Também é autor dos livros *Do diário à cena: revisitando o movimento criador no espetáculo “Provérbios de Burro”* (2022) e *Veredas da Crítica Teatral Manauara: entre registro, pregnancy e criação* (2021), lançados dentro da Coletânea Pensamento de Perto, pela editora Diversa, do Espírito Santo.

diferente do meu habitual, atuando, ao mesmo tempo, com artistas do corpo e da cena. Iniciei escutando as necessidades, tanto do dançarino quanto da direção. José Arenas<sup>25</sup> (Figura 9) trazia algumas inquietações que envolviam preencher movimentos com sentimentos. Meu comprometimento foi trazer dinâmicas para a busca de se voltar ao universo interno de José.

Compartilho uma passagem da preparação que foi marcante para nós: José estava no topo do tecido aéreo, imerso em um território emocional. Pedi a ele que olhasse ao horizonte e mostrasse, através do olhar, o que via. Foi emocionante. Ele transpôs imagens subjetivas que perpassavam suas memórias, de modo que outras imagens se aproximaram devido à sua entrega. Desse momento em diante, o que estava externo se tornou imagens internas, e elas começaram a dançar no corpo de José em contato com o tecido.

Figura 9: Provocação corporal com José Arenas



Manaus (AM), 2022. Fonte: Acervo pessoal.

Por fim, apresento os trabalhos *Vanessa* (2023), da atriz Kelly Vanessa<sup>26</sup> (Figura 10), e *Iberê: corpo rasteiro* (2023), de Tainá Andes<sup>27</sup> (Figura 11), nos quais também estive como provocadora de maneira pontual, dado que ambos os projetos já tinham uma trajetória de apresentações. Quando Kelly e Tainá me convidaram para contribuir, compreendi que estaria como provocadora, tendo o compromisso de apoiar em novas descobertas dentro do projeto e de seus processos, com os quais ambas já tinham muita afinidade.

<sup>25</sup> José Arenas, artista circense independente e Licenciado em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atualmente, professor de tecido acrobático no Centro de Treinamento Leandro Xavier. Fez parte do PRODAGIN-UFAM, da companhia Barravento de artes circenses e da companhia Indios.com, de balé aéreo, com a qual participou do Festival de Boi Bumbá de Parintins 2022, 2023 e 2024. Participou do espetáculo de Natal de Manaus 2022 e do Festival de Juruti 2023.

<sup>26</sup> Kelly Vanessa, produtora, atriz, pesquisadora, professora no Colégio Lato Sensu e Licenciada e Bacharela em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Faz parte da diretoria da Federação de Teatro da Amazônia (FETAM), 2023-2026.

<sup>27</sup> Tainá Andes, artista independente, pesquisadora em performatividade e ancestralidade do corpo, caminha pelo teatro, dança e *performance*. Bacharela em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

Figura 10. Com Kelly Vanessa

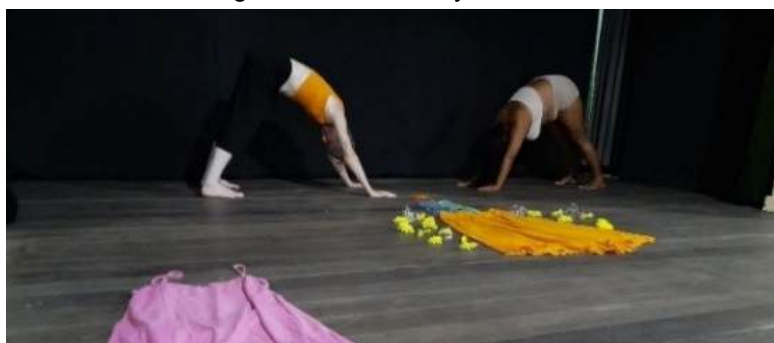
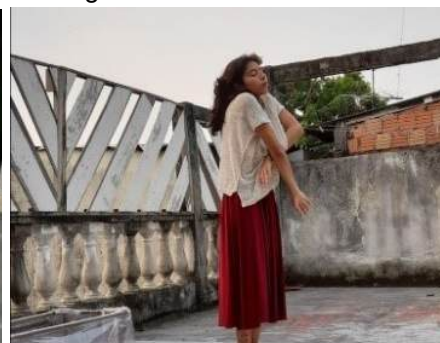


Figura 11. Com Tainá Andes



À esquerda, ensaio com a atriz Kelly Vanessa. Manaus (AM), 2023. À direita, com a performer Tainá Andes durante as provocações. Manaus (AM), 2023. Fonte: Acervo pessoal.

### 1.3 Provocação cênica

A provocadora e o provocador cênico trazem, em suas matrizes de trabalho, um repertório plural para dialogar com a encenação. De forma intuitiva, compreendia que a diferença entre preparação corporal e provocação cênica se dava ao fato de a provocação cênica não estar direcionada apenas ao trabalho do ator e da atriz, mas também a outros elementos teatrais. Ao ler a dissertação de Carvalho (2016), tive mais precisão das singularidades que envolvem o conceito de provocação cênica. Para adentrar na provocação cênica, a autora aborda inicialmente os caminhos da criação coletiva e do processo colaborativo, trazendo os meios processuais de cada campo de trabalho.

A pesquisadora também retrata a figura do diretor e da diretora, trazendo à tona as transformações da função de direção, tanto na criação coletiva quanto no processo colaborativo. Ela explica que, na criação coletiva, não há hierarquização, e as funções estão centralizadas nos atores e nas atrizes; já no processo colaborativo, há uma organização coletiva, na qual alguém reúne o que foi criado coletivamente: “se a criação coletiva pretendia a diluição ou a erradicação dos papéis, no processo colaborativo a sua existência é garantida, além de estar pactuada antes dos inícios dos ensaios” (Araújo *apud* Carvalho, 2016). Ademais, aproxima a figura do provocador cênico e da provocadora cênica aos processos colaborativos e à direção teatral, tendo em vista que o diretor e a diretora por si só trazem no bojo da criação provocações.

Nesse sentido, um diretor ou uma diretora pode – ou não – ocupar, simultaneamente, a função da provocação cênica, estendendo tal função a uma outra pessoa que faz visitas provocativas, suscitando no coletivo mudanças reflexivas ou expressivas. No processo

criativo, o diretor e a diretora não tomam uma decisão unilateral, pois a coparticipação de todos e todas constroem o processo. Sendo assim, a presença da provocação cênica dialoga com uma trajetória processual, uma vez que essa função não participa diretamente das decisões da obra.

Tal função, a de provocadora cênica, é mais recente em minha trajetória profissional. Em dois projetos, assinei com essa nomenclatura: no espetáculo *Eu conto* (2023), com direção de Karol Medeiros<sup>28</sup> (Figura 12), e no espetáculo *Operária* (2024), com concepção de Kelly Vanessa (Figuras 13 e 14) – experiências enriquecedoras em meu percurso.

Figura 12. Equipe artística de *Eu conto*



Manaus (AM), 2023. Fonte: Hamyle Nobre. Acervo UNFPA.

Figura 13. Estudo de texto em *Eu conto*



Figura 14. Equipe técnica de *Operária*



À esquerda, estudo de texto com a atriz Isabela Catão e a diretora Karol Medeiros. Manaus (AM), 2023. À direita, com a equipe técnica do espetáculo. Manaus (AM), 2024. Fonte: Acervo Kelly Vanessa.

<sup>28</sup> Karol Medeiros é atriz graduada em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), produtora cultural e diretora. Suas pesquisas acadêmicas abordam a violência sobre corpos femininos com foco no seu meio de trabalho artístico e em casos de feminicídio no estado do Amazonas. Recentemente, dirigiu a peça *Eu Conto* (2023), uma produção realizada pelo Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA), filial Manaus (AM), para a campanha “21 dias de Ativismo pelo fim da violência contra mulheres e meninas”.

Como já havia entrado em contato com a pesquisa de Carvalho na graduação em Teatro, consegui identificar – ao receber o convite para acompanhar os trabalhos – que a função de provocadora cênica seria a mais indicada nesses casos. Ao ser interrogada pelos grupos sobre qual seria a minha função, respondi sem titubear que realizaria o trabalho de provocadora cênica, compreendendo que estaria próxima à direção, ao trabalho das atrizes, à iluminação, à cenografia. Desse modo, minha atuação incluiria participar do processo criativo, apoiar em algumas tomadas de decisões e palpitar em outras e estar presente para qualquer necessidade que a obra e a equipe técnica precisassem.

É essencial ressaltar ainda que, em ambos os espetáculos, também fiz a preparação de atriz. Em *Eu conto*, desde o começo até as apresentações, apoiei na construção das cenas e das personagens e nos aquecimentos antes das apresentações – eu já havia trabalhado com a equipe em outros projetos anteriores. Já em *Operária*, ainda que tenha ingressado no processo quando este já havia iniciado, igualmente realizei a preparação corporal da atriz, uma vez que também havíamos trabalhado juntas em outros projetos, de modo que havia entre nós um elo de confiança preestabelecido.

Em linhas conclusivas, a provocação cênica nos convida a transitar mais diretamente em todas as outras funções dentro do espetáculo, visto que, para além do trabalho com o ator ou a atriz, a presença do provocador cênico dilata-se para todas as necessidades da encenação. Foi esse o meu sentimento durante os dois trabalhos realizados e as aprendizagens que deles compartilho, não deixando de frisar que, em ambos, havia o processo colaborativo presente como guia. Assim, à luz das palavras de Carvalho (2016, p. 19), “o encenador é o profissional que, além de criar, precisa estabelecer um diálogo com todos os que estão envolvidos, dos atores aos técnicos”, é o profissional que traz um olhar estrangeiro e, ao mesmo tempo, aproxima-se do trabalho de encenação.

## 1.4 Preparação de elenco (ou preparação de atores e e atrizes)

Outra denominação apontada nesta dissertação é a de preparação de elenco (ou preparação de atores e atrizes), utilizada no cinema e muitas vezes realizada no momento que antecede as filmagens. Uma leitura que apoiou meus estudos sobre tal função foi a tese de doutorado de Rodrigues (2022) sobre direção, atuação e preparação de elenco. A autora faz um panorama da história do cinema brasileiro, iniciando nas décadas de 30 e 40 com as produtoras Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, passando pela ascensão do Cinema Novo<sup>29</sup> na década de 50, pelas produções na Retomada<sup>30</sup> do Cinema Brasileiro na década de 90 até a Pós-Retomada<sup>31</sup> que segue até os dias de hoje. Ao longo desse percurso, a autora vai nos contando como a denominação “preparação de atores e atrizes” se solidificou como uma função necessária no cinema.

Rodrigues (2022) parte de suas experiências com o cinema e de como foi se apropriando de repertórios para preparar atores e atrizes que atuavam em suas produções. Reconhecia a falta de formação específica e relata que agia pela intuição; reconhecia também que o fato de não ser atriz de teatro ou ter experiências com o teatro gerava uma lacuna de conhecimentos de exercícios e jogos dramáticos. Gosto da palavra de que a autora faz uso: “intuição”, pois estar conectada com a própria intuição é um caminho que cuida das proposições. Embora ela percebesse a falta de repertório de jogos, estava atenta às necessidades dos atores e das atrizes. Assim como Rodrigues, quando atuei pela primeira vez como preparadora de elenco no cinema, também precisei acionar a minha intuição, pois, ainda que tivesse um repertório de jogos, estava dentro de uma linguagem nova para mim.

---

<sup>29</sup> Movimento de renovação da linguagem cinematográfica brasileira, que ocorre nos anos 1960 e início dos 1970, marcado pelo realismo e pela crítica às injustiças sociais ao retratar o sofrimento de brasileiros que tentam sobreviver num país desigual. Disponível em: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br). Acesso em: 21 nov. 2024.

<sup>30</sup> Cinema da Retomada é a expressão usada para designar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002, quando, após um período de quase estagnação, a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favorece uma nova fase de fomento à produção cinematográfica. Disponível em: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br). Acesso em: 21 nov. 2024.

<sup>31</sup> A pós-Retomada (anos 2000) do cinema brasileiro tem início após o chamado Cinema da Retomada e se estende até os dias de hoje. A pós-Retomada herdou do Cinema Novo o caráter experimental na produção de filmes; *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003) e *Tropa de Elite* (2010) são uns dos filmes desse período.

<sup>32</sup> André Hayato Saito é roteirista e diretor nipo-brasileiro que dirige filmes há 21 anos. Desde 2019, Saito trabalha em uma trilogia de curtas-metragens que abraça suas raízes nipo-brasileiras e retrata temas como identidade, ciclos de vida e morte e ancestralidade. Disponível em: <https://andrehayatosaito.com>. Acesso em: 13 nov. 2024.

A minha primeira experiência como preparadora de elenco foi junto ao amigo cineasta André Hayato Saito<sup>32</sup>, da produtora Kid Burro<sup>33</sup>, que, sabendo da minha vontade em realizar uma preparação de elenco, convidou-me para trabalhar no filme *Luz* (2017).

A minha primeira experiência como preparadora de elenco foi junto ao amigo cineasta André Hayato Saito<sup>32</sup>, da produtora Kid Burro<sup>33</sup>, que, sabendo da minha vontade em realizar uma preparação de elenco, convidou-me para trabalhar no filme *Luz* (2017). Foi um bom desafio. Levei os exercícios do teatro e as vivências das demais formações para os encontros. Não fiz a preparação de todo o elenco, mas apenas da atriz e do ator que protagonizaram o filme. Acompanhei as gravações e, quando solicitada, estava lá para apoiar a atriz na filmagem.

Lembro-me de que, em alguns momentos nos ensaios (pré-produção), fiquei receosa de não alcançar o que os diretores estavam esperando, pois, como bem define a atriz e preparadora de elenco Sofia Sahakian<sup>34</sup> (que respondeu a algumas perguntas para esta pesquisa), “o cinema é uma outra linguagem, com outros recursos expressivos, como o valor dos planos, se acontece ou não algo fora de quadro, o som, a luz o movimento de câmera, etc.”. Estava, assim, diante de um contexto diferente, em uma outra atmosfera; era a primeira vez que adentrava na preparação para o cinema.

Os primeiros exercícios não apoiaram a atriz a alcançar/chegar aonde queríamos. Por isso, precisei confiar em minha intuição. Precisei me silenciar para trazer à tona outra dinâmica. Um silêncio muito breve, porque o espaço para uma nova proposição estava aberto. Ouvindo a história pessoal da atriz, passamos a rememorar um parto (Figura 15), e, a partir dele, o corpo lembrou do acontecimento e nós mergulhamos na narrativa do filme.

---

<sup>33</sup> Kid Burro é uma dupla de diretores brasileiros formada por André H. Saito e Cesar Nery. O trabalho cuidadoso com os atores e a construção de personagens, misturados com uma estética poderosa, são a base e o coração de seu trabalho, que abrange publicidade, entretenimento, branled content e videocliques.

<sup>34</sup> Sofia Sahakian nasceu em Buenos Aires, Argentina, e mora no Brasil há 10 anos; é atriz, diretora e preparadora corporal. Fez o taller de preparação de elenco com Fatima Toledo, o taller de direção de elenco com Norma Angeleri, cursou o taller internacional Técnica Meisner/Mamet e o taller de altos estudos: La puesta en escena cinematográfica na EICTV, Escuela Internacional de Cine y Televisión, em San Antonio de los Baños, Cuba. Dirigiu e fez a preparação corporal da peça de teatro Bicho Doido. Dirigiu os curtas-metragens Fin de Nós (2023) e Tu foi tu (2024). Fez a preparação de elenco dos curtas-metragens Inconcluso, com direção de Julia da Costa (2023) e Amba Dlo (2024), com direção Luiza Calagian e Rosa Caldeira.

Figura 15: Preparação de elenco com a atriz Priscila Sol<sup>35</sup>



São Paulo (SP), 2017. Fonte: Acervo André Saito.

Também acionei o campo intuitivo durante o processo do curta-metragem *Controle* (2021), com direção de Ricardo Manjaro, da produtora Duplofilme<sup>36</sup>. Ricardo, ao me convidar, pediu-me para estar tanto na pré-produção (ensaios) quanto na produção (gravações), de modo que essa seria a primeira vez que acompanharia as duas etapas com todo o elenco. Esse pedido se deu devido à presença de crianças no processo (ensaiei com três).

Como teríamos de estudar cenas de violência infantil, tanto física quanto psicológica, Ricardo queria minha presença para garantir um suporte a qualquer eventualidade de necessidade junto aos momentos de ensaios e filmagens, como também para criar um elo com as crianças. Estava tensa; eram cenas intensas e minuciosas, que precisavam de atenção em como apresentá-las, primeiramente aos responsáveis pelas crianças e depois às próprias crianças. A tensão, entretanto, foi se diluindo ao passo que as conversas foram sendo realizadas de modo muito aberto, contando passo a passo como iríamos trabalhar. As crianças responderam rápido à construção das cenas a partir de jogos de improvisação, mostrando-se propositoras e criativas.

Destaco uma passagem durante os ensaios com o ator mirim Samuel<sup>37</sup> (Figura 16). Ele tinha de demonstrar no corpo o medo que sentia ao ver o pai; para isso, precisava de algum dispositivo externo. Nos ensaios, para alcançarmos esse estado, colocava minhas mãos na cintura de Samuel para ele ter uma referência física. Ao sentir minhas mãos, o corpo comprimia, ficava acuado. Quando chegamos às gravações, Samuel não conseguia

---

<sup>35</sup> Mais informações sobre o trabalho da atriz Priscila Sol estão disponíveis em: @prisol. Acesso em: 4 fev. 2025.

<sup>36</sup> Duplofilme é uma produtora fundada pelo realizador Ricardo Manjaro, formado em Direção Cinematográfica pela Academia Internacional de Cinema de São Paulo. Manjaro trabalha com cinema e curtas-metragens desde 2012, quando produziu de forma independente o filme *A Última no tambor*.

<sup>37</sup> Samuel Victor de Souza Ramos, 13 anos (in memoriam). Durante a escrita desta pesquisa de Mestrado, Samuel foi a óbito, deixando saudade de apertar o coração e um profundo agradecimento por ter me ensinado tanto.

alcançar o medo que havia encontrado nos ensaios – era uma cena tensa, em que sofria uma violência psicológica. Nesse momento, percebi que precisaria estar próxima dele, para que ele relembresse os ensaios. Pedi à direção para ficar em algum ângulo onde pudesse colocar minhas mãos em Samuel, tal como nos ensaios.

Em diálogo com a direção de fotografia, estudamos o melhor lugar para eu ficar. Conforme o ator que fazia o pai se aproximava, eu segurava Samuel pela cintura, dando a ele o dispositivo externo físico que o ajudasse a lembrar que precisava comprimir o corpo e recuar de medo com a presença do pai que o intimidava. Ensaiamos uma vez e, ao gravar, conseguimos chegar ao mesmo estado do ensaio. Ao final, Samuel saiu sorrindo, feliz, perguntando se tínhamos gostado, transmitindo uma sensação leve em contraste ao estado que a cena exigia. Agradeço a Ricardo pela confiança e por, ao acompanhar todos os ensaios, estar aberto às minhas proposições junto ao elenco (Figura 17) e por aceitá-las também durante as gravações.

Figura 16. Leitura do roteiro com Samuel



Figura 17. Dinâmica criativa



Na esquerda, leitura do roteiro com o ator mirim Samuel. Manaus (AM), 2021. Na foto à direita, dinâmica criativa a partir da leitura do roteiro. Manaus (AM), 2021. Fonte: Acervo do processo.

Complemento que, nas duas experiências compartilhadas como preparadora de elenco, fiz uso do meu repertório de jogos teatrais, bem como da minha intuição para escolher qual dinâmica abordar a partir da presença de cada ator e atriz, percebendo, assim, como respondiam à condução, levando em consideração que há momentos em que é preciso esperar para ver e sentir o que a própria história que está sendo vivida precisa. E, ainda que não tenha formação em atuação para cinema, pude contribuir com minhas vivências teatrais como ponte para a preparação de elenco.

Rodrigues (2022) traz uma observação relevante sobre os materiais teórico-práticos para a formação do trabalho do ator e da atriz no teatro, tendo em vista que essa formação antecede as formações técnicas do trabalho do ator e da atriz no cinema. Muitos dos filmes no Cinema Novo têm a presença de atores e atrizes do teatro que traziam suas experiências para a interpretação no cinema.

Apesar de o Cinema Novo ter aberto espaço para a convocação de atores e atrizes sem formação ou experiência prévia (não atores), sua ligação mais forte, no que diz respeito à atuação, era com o teatro. Era do teatro que vinham a maior parte dos atores e das atrizes destes filmes, principalmente seus/suas protagonistas e coadjuvantes mais importantes. (Rodrigues, 2022, p. 106)

Para somar à pesquisa sobre metodologias de preparadores e preparadoras, realizei a leitura da dissertação de Adriana Santos de Vasconcelos (2010), que discorre sobre o processo de filmagem e preparação dos filmes *Bicho de Sete Cabeças* e *Céu de Suely*. Foi enriquecedor acompanhar como cada preparação dialogou, primeiramente, com as ideias da direção e, em sequência, com as necessidades de cada ator e atriz, porque, como aduz a pesquisadora, “cada ator é diferente, fruto de diferentes formações, e isso obriga diferentes abordagens” (Vasconcelos, 2010, p. 70).

Ao longo das transformações que a linguagem cinematográfica vai conquistando no mercado nacional e internacional, a atuação e presença da preparação de atores e atrizes também se amplia. Rodrigues (2022) problematiza o fato de as produções terem pouco tempo de ensaios com atores e atrizes ou de, muitas vezes, a própria direção realizar essa função, não convidando uma preparação, seja por falta de recurso, seja porque a direção tem habilidades e aprecia dirigir os atores e atrizes. Para diretores e diretoras que buscam a preparação, essa função, como salienta Vasconcelos (2010, p. 41), “vem preencher uma lacuna que se encontrava aberta no cinema brasileiro ao ocupar esse papel de facilitador

do trabalho do diretor fazendo uma conexão entre o diretor e o ator”.

Nos quatro primeiros subcapítulos que compõem este capítulo, *Interloquções*, busquei – em diálogo com projetos pessoais – situar, apresentar e diferenciar, quando necessário, as funções de preparação corporal, provocação corporal, preparação cênica e preparação de elenco (ou preparação de atores e atrizes), com o objetivo de elucidar como tais funções vêm ganhando, a partir da prática, um campo de estudo amplo junto a diversos artistas pesquisadores e pesquisadoras que têm colocado empenho para registrar tais funções. Nesse percurso, foi de suma importância adentrar dissertações, artigos e teses, bem como a filmografia suscitada pela dissertação de Rodrigues (2022), somando, dessa maneira, repertórios a esses ofícios que tanto agregam e apoiam processos criativos.

Em consonância com Lígia Losada Tourinho e Maria Inês Galvão Souza, que afirmam que a “preparação corporal também é uma prática de afetos, relacional, em que o encontro é mola motora para os processos de criação” (2016, p. 536), diria que todas as funções aqui apresentadas, como também as correlatas que serão abordadas nos subcapítulos a seguir, são práticas de afetos, porque se dão na relação direta com os atores e as atrizes, em diálogo com a direção e, algumas vezes, com a iluminação e a cenografia. Há, nesse sentido, uma rede atenta e presente em gerar, criar, presentificar um acontecimento, seja ele um espetáculo, um filme, uma dança, uma *performance*, um estado de presença que ampliará realidades individuais e coletivas.

### **1.5 De mãos dadas com as interfaces do ofício**

Desde a minha primeira formação em âmbito institucional, na Escola Livre de Teatro (ELT) em Santo André (SP), entre 2007 e 2010, já exercia o que tomava como um ofício e pesquisa acadêmica. Esse início foi desprezioso; estava descobrindo outras habilidades artísticas, além da formação técnica de ator e atriz. Uma delas foi apoiar na direção de cenas e exercícios de atuação. Ao passo que a turma foi reconhecendo essa habilidade em mim, fui tomando consciência das minhas proposições, por exemplo, o tom da minha voz quando eu dirigia um ator ou atriz, a conversa que antecipava a cena sobre as dificuldades que sentiam ao entrar em contato com limites corporais, o motivo pelo qual tal elemento cênico tenha sido escolhido.

Menciono as palavras de Bogart (2011), em seu livro *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*, que afirma que, quando a direção teatral a escolheu, elas se encontraram. Assim foi comigo em relação à preparação corporal: nos encontramos.

O livro de Bogart foi um dos primeiros que me inspirou a escrever a pesquisa. A experiência da diretora, percorridas em seus sete ensaios, “Memória”, “Violência”, “Erotismo”, “Terror”, “Estereótipo”, “Timidez” e “Resistência”, levou-me a lembrar onde tudo começou. Em “Memória”, o primeiro ensaio, a autora narra a história de uma atriz que não conseguia acessar fonte de energia corporal para adentrar os exercícios físicos, e, ao tocar seu passado, seu corpo lembrou dos acontecimentos (Bogart, 2011). Saudando a memória, trarei como as funções de oficina, assistente de direção, direção e todas as vivências nas áreas de outros conhecimentos – expostos anteriormente nesta pesquisa – levaram-me à preparação corporal, preparação de elenco e provocação cênica.

No artigo final do meu TCC, trouxe para o centro da pesquisa depoimentos de atores e atrizes que receberam minhas provocações em sala de ensaio. Selecionei alguns trechos desses depoimentos para apresentar neste subcapítulo, por compreender a importância de tais falas sobre a preparação corporal. O primeiro é da atriz Carol Santa Ana, que traz em seu depoimento a cumplicidade do elo entre a arte e a vida:

[...] eu entendi que o teatro vai para além e para muito além de qualquer técnica, qualquer teoria, porque, com esse trabalho, a Mulher que Desaprendeu a Dançar, eu pude entender a importância do teatro na minha vida, desde antes, mas a importância da minha vida, da minha relação, das minhas experiências para o teatro, de eu poder falar de coisas que acontecem comigo, o que acontece com outro no teatro, trazer isso para o teatro. "Depoimento de Santa Ana. (Palandi, 2023, p. 13)"

Tomo esta passagem do depoimento da Carol, atriz do espetáculo *A mulher que desaprendeu a dançar*, para corroborar os campos de interação que vão nos atravessando como artistas da cena e o quanto a nossa vida se torna uma extensão de nosso ofício e vice-versa. Para mim, escrever esta pesquisa de Mestrado é atenuar essa extensão, é continuar dando as mãos às interfaces do ofício de atriz, e uma delas foi trabalhar como assistente de direção. *Curral* (2009), com o Grupo Teatro da Terra<sup>38</sup> (Figura 18), foi o primeiro trabalho que

---

<sup>38</sup> O Grupo Teatro da Terra foi formado por mim, Viviane Palandi, Aila de Barros Rodrigues, Fernando Gimenes e Marcos Reis, ex-aprendizes da ELT, e o espetáculo *Curral* foi inspirado na obra de Nelson Rodrigues e apresentado em diversas cidades pela Circulação do Teatro da USP-TUSP.

assinei como assistente de direção; nesse momento, ainda estava em formação na Escola Livre de Teatro (ELT).

Figura 18. Elenco do espetáculo *Curral*



Santo André (SP), 2009. Fonte: Acervo do grupo.

*Curral* era um exercício cênico que ganhou desdobramentos e tornou-se um espetáculo. Para dar apoio à sua nova fase de construção, fui convidada para fazer assistência de direção e também provocar as novas descobertas de atuação junto aos atores e às atrizes, pois éramos (somos) amigos e amigas da mesma turma. Esse trabalho nos levou a festivais e a um circuito de apresentações em várias cidades do estado de São Paulo. A formação durante a ELT foi uma experiência enriquecedora para minha trajetória pessoal e profissional.

No espetáculo *A tua sede de Mar* (2015), por sua vez, com direção e atuação de Juliana Bazanelli<sup>39</sup> (Figura 19), fui convidada para fazer a direção de atriz; porém, ao longo do processo criativo nos ensaios, Juliana compreendeu que minha presença, além de apoiá-la na construção da personagem, também poderia ajudar a pensar na cena e na dramaturgia espacial. Com base nisso, convidou-me para assinar como assistente de direção. O espetáculo foi inspirado no conto “A mulher-Esqueleto”, do livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés. Tanto eu quanto Juliana trabalhamos muito com as histórias que compõem o livro; por isso, pela familiaridade com o universo, Juliana confiou-me a parceria para adentrarmos juntas a imersão arquetípica da Mulher-Esqueleto.

---

<sup>39</sup> Juliana Bazanelli é atriz, artista educadora e encenadora. Fez licenciatura em Artes Cênicas pela ECA/USP e pós-graduação em Arte, ecologia e sustentabilidade, pela Unesp/Umapaz. Atua no teatro há 25 anos. Em seu trabalho, a natureza é mestra e musa.

Figura 19: Arte visual feito pela atriz Juliana Bazanelli



São Paulo (SP), 2015. Fonte: Flyer de divulgação.

Vejo na função assistente de direção, na qual já realizei alguns espetáculos<sup>40</sup>, a presença guardiã, alguém que, junto à diretora ou ao diretor, sustenta decisões. Como assistente de direção, pude ser cúmplice do sentimento que envolve tomar tais decisões, e sempre me perguntava: “Elas estão em diálogo com a obra?”. Se sim, eu as sustentava em silêncio; caso não, levava à direção reflexões e apontamentos que expandiam tal decisão. Isso me fez aprender a ver as cenas, as atrizes e os atores de forma mais presente, para que nada fugisse aos meus olhos.

Por isso gosto da palavra “guardiã”, pois a assistente guarda o processo junto à direção. Às vezes, durante um almoço ou uma pausa para o café, ouvia durante horas as inquietudes da direção em relação aos andamentos da obra; eram nesses momentos que algumas decisões eram tomadas. Ali, a escuta precisava estar atenta, em sintonia com as inquietudes da direção junto à obra; não a podia trair respondendo por um acaso ou simplesmente “eu não sei” ou “você quem decide”. Mesmo quando não sabia, buscava acolher as perguntas, as dúvidas e as reflexões que chegavam até mim.

Lembro-me de quando estive como assistente de direção<sup>41</sup> junto à grandiosa atriz e diretora Maria Alice Vergueiro<sup>42</sup> no espetáculo *As Três Velhas* (2010), com texto de Alejandro Jodorowsky. Durante um ensaio, ela me perguntou: “Vivi, você sente que essa posição

<sup>40</sup> A saber, *Giganta* (2020); *Mulheres da Ópera* (2019); *Paixão de Cristo de Piracicaba* (2011-2012); *As três Velhas* (2010); B.O. *Uma lenda urbana humana?* (2013) e *Tua sede de mar* (2015).

em que minha mão está representa o que quero mostrar? Essa é a melhor posição?”. Naquele momento, e dentro de tudo que já estava sendo vivido, não era apenas responder “sim” ou “não”, mas refletir sobre o que vinha antes, sobre qual era a ação que desencadeava o gesto. Ela sempre nos convidava a perceber a obra num todo. Eu disse “sim”, após uma longa conversa com ela, em que muito aprendi.

Junto à experiência de assistente, experimentei a função de diretora<sup>43</sup>. De forma intuitiva, ia estruturando o espetáculo em parceria com a atriz ou o ator – minhas primeiras direções foram espetáculos solos e, para mim, por ter vivenciado muitas experiências em processos colaborativos com a direção, sempre foi um diálogo em conjunto. Sobre esse assunto, ressalto a presença da provocação cênica trazida por Carvalho (2016, p. 68): “o provocador compreende seu papel, mesmo quando ele é um diretor, sabendo lidar com as demandas específicas do grupo, pois parte de um diálogo e não de uma visão unilateral da criação”, visto que isso aconteceu durante a direção do espetáculo *Francisco: um guerreiro da Paz* (2018), na cidade de Piracicaba (SP).

Mesmo assinando a direção, minha atenção protagonizava na preparação do ator João Scarpa<sup>44</sup> (Figuras 20 e 21). Como João tem uma vasta experiência como diretor e encenação, adotamos uma parceria criativa durante o processo, de modo que as decisões não eram unilaterais da direção, mas sim tomadas por nós dois; mesmo imerso na pesquisa de São Francisco de Assis, João estava atendo-se ao cenário, à iluminação, à sonoplastia. Eu trazia minhas considerações, mas um dos meus compromissos era adentrar a vida de Francisco.

Logo no início do processo, disse a ele que não traríamos a primeira imagem de São Francisco, a do protetor dos animais, e sim a do homem que recebeu no corpo as chagas de Cristo como prova de devoção e fé. Para isso, levei dinâmicas que o ajudassem a encontrar São Francisco dentro de si, como ele o sentia. Havia momentos em que João se emocionava dentro do jogo proposto, já em conexão com as passagens que havíamos escolhido para contar.

---

<sup>41</sup> Função que compartilhei com Aila de Barros Rodrigues e Carolina Splendore.

<sup>42</sup> Maria Alice Vergueiro, atriz e diretora renomada, atuou em diversos espetáculos consagrados, foi atriz do Teatro Oficina e, aos 85 anos, nos deixou com um legado imensurável de trabalhos que são referências mundiais.

<sup>43</sup> Direção e atuação nos solos performáticos *O quarto*, *Palavras em uma noite de fúria*, *Pele Selvagem*, *Velha Loba*, *Búfalo* e direção nas montagens *eu.flor*, *Cicatriz na Maça*, *Francisco: um guerreiro da paz*, *Paixão de Cristo de Piracicaba*, *AMANA: histórias que contam mulheres e Flores para o meu bem*.

<sup>44</sup> João Scarpa, ator, diretor, licenciado em artes visuais, produtor artístico com 32 anos de carreira, atua em teatro e audiovisual. Também realiza trabalho de dramaturgia para teatro e cinema.

Figuras 20 e 21: preparação de ator e direção com João Scarpa



Piracicaba (SP), 2018. Fonte: Acervo pessoal.

No espetáculo *Cicatriz na Maçã* (2012), com a atriz Maria Angélica Urbano<sup>45</sup> (Figuras 22 e 23), em Mogi Guaçu (SP), a codireção aconteceu durante o processo de preparação de atriz. Meu compromisso inicial era apoiar a atriz a adentrar o universo da escritora americana Sylvia Plath. Passamos 15 dias corridos em sala de ensaio pesquisando as entrelinhas dos poemas de Plath. Assim como no trabalho de preparação com João Scarpa, Angélica também fez a jornada interna para buscar dentro de si Sylvia Plath; não a interpretar ou representá-la, mas senti-la ao ponto de ecoar os sentimentos impressos nos poemas.

Figuras 22 e 23: Preparação de atriz e codireção com Maria Angélica Urbano



Mogi Guaçu (SP), 2012. Fonte: Acervo pessoal da atriz.

<sup>45</sup> Maria Angélica Urbano, atriz, arte-educadora, contadora de histórias, focalizadora de danças circulares. Mestre em Educação pela UNESP, campus Marília, e pós-graduada em Teatro-educação.

Ao longo da preparação com Angélica, contribuía em marcações e construções de cenas ao passo que um roteiro de sequência de poemas ia se instaurando, dando forma a uma dramaturgia poética e corporal. Percebemos, assim, que nesse processo havia uma direção<sup>46</sup> advinda do meu olhar em parceria com o dela. Inicialmente não havia um convite para a direção; ele aconteceu durante o trabalho de preparação de atriz.

Partindo, portanto, de experiências como essas, pude perceber que há um encantamento no trabalho junto aos atores e atrizes. Ouso dizer que tal encantamento está conectado ao desejo da descoberta. Esse sentimento alimenta primeiro a si e, em extensão, quem o acompanha. Em minhas experiências como aluna na Escola Livre de Teatro, por exemplo, quando ajudava a dirigir os exercícios ou quando atuava como assistente, oficinaira ou diretora, eu sempre buscava a conexão com o desejo. Como uma menina curiosa, pergunto: “Onde ele está?” – é ele que move a ida ao ensaio, o estudo do texto, o deslocamento ao espaço de trabalho; é ele que dialoga com a obra brotando possibilidades.

Na direção artística do espetáculo *Paixão de Cristo de Piracicaba*, com a Associação Cultural e Teatral Guarantã<sup>47</sup>, no qual trabalhei de 2009 a 2018, estive em múltiplas funções (Figuras 24 e 25): oficinaira, assistente de direção, preparadora de elenco e, por fim, direção artística. Sinto que quando ocupei esta última função, a de direção artística, depois de ter passado por todas as outras anteriores, já estava familiarizada com a encenação. Meu corpo cabia nas tomadas de decisões junto ao elenco, e, mesmo distanciada da função de preparadora quando assumi a direção, meu olhar estava para as atrizes e os atores, para os desenhos das cenas, para a espacialidade, para como diriam o texto (por ser gravado em estúdio, o corpo tinha de trazer a mesma intensidade do ensaio para o momento da gravação). Foi uma intensa experiência em vida.

---

<sup>46</sup> Faz parte do Núcleo de Pesquisa no Instituto Dança Viva, atuando na Educação com danças circulares. A direção do espetáculo foi compartilhada com Osvaldo Riguetti Sobrinho.

<sup>47</sup> A Associação Cultural e Teatral Guarantã realiza desde 1990 a encenação da Paixão de Cristo de Piracicaba. Com 34 montagens consecutivas, continua fiel na promoção de um grande espetáculo ao ar livre com acesso e interesse popular a ingressos acessíveis e gratuitos. Desde 1999, o espetáculo é realizado com recursos de leis de Incentivo da esfera municipal, estadual e federal. O Guarantã iniciou com um grupo de teatro de amigos, tornando-se uma Associação Cultural forte como o próprio nome diz: guarantã (madeira forte e resistente).

Figura 24. Preparação em estúdio



Preparação em estúdio com a atriz Marcella Mianno em Piracicaba (SP), 2018.  
Fonte: Acervo da Associação Guarantã.

Figura 25: Ensaio de coro com mulheres



Piracicaba (SP), 2017. Fonte: Acervo da Associação Guarantã.

Todas as funções mencionadas neste subcapítulo contribuíram para um olhar e escuta íntima diante das necessidades que o processo aponta; e, em consonância com Strazzacappa (2012) a respeito da diversidade das técnicas corporais, reconheço a necessidade de adotarmos o plural: são muitos corpos, e as técnicas – meio de comunicação que precisa ser adaptado a cada processo criativo – precisam dialogar com essa pluralidade.

## 1.6 Provocações corpóreas: um caminho de confiança

Conforme mencionado anteriormente, os primeiros trabalhos em que atuei como preparadora foram no estado de São Paulo, assinando como preparadora de atriz, preparadora de ator e preparação de elenco (tanto no teatro como no cinema), no âmbito das experiências na Escola Livre de Teatro, entre 2009 a 2012, e numa intensa prática junto ao projeto da *Paixão de Cristo de Piracicaba*, de 2015 a 2018. Nesse período, compreendi que essa era a nomenclatura a ser empregada – preparadora – devido à minha presença integral junto aos processos criativos, desde o começo à estreia dos espetáculos. Participava de todos os ensaios, fazendo intervenções diretamente nas cenas, chegando a assinar, simultaneamente, como direção de ator e atriz e assistência de direção e codireção, pois as funções cruzavam linhas tênues umas com as outras.

Em Manaus (AM), na remontagem do espetáculo *Alice Músculo + 2* (2019), da Soufflé de Bodó Company (Figuras 26 e 27), aceitei o convite para um trabalho que, em princípio, duraria quinze dias. Acabei acompanhando todo o processo, desde o início até a estreia e as seguintes temporadas (2023) que o grupo fez, tornando-me assim parte da equipe técnica desse espetáculo. Além da preparação dos atores e das atrizes, também realizava os aquecimentos e acompanhava os ensaios antes das temporadas, apoiando a remarcação de cenas e as descobertas de lugares novos na interpretação ou compreensão do texto. Dentro desse processo, assinei a ficha técnica como direção de atores, pois fiz intervenções diretamente no trabalho de cena, de interpretação, sempre em diálogo com a direção e com os atores e atrizes.

Figura 26. Equipe artística de *Alice Músculo + 2* (2019)



Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo do grupo.

Figura 27. Equipe artística de *Alice Músculo + 2* (2022)



Manaus (AM), 2022. Fonte: Acervo do grupo.

A experiência com a Soufflé de Bodó Company (Figuras 26 e 27) trouxe-me muitos outros trabalhos. O diretor da companhia, Francis Madson, me indicou a outros diretores e assim fui sendo conhecida pelos e pelas artistas da cidade como preparadora corporal e provocadora corporal. A título de exemplo, menciono a atuação junto ao Grupo de Teatro Jurubebas<sup>48</sup> (Figuras 30 e 31), com o qual trabalhei em quatro processos criativos: *Quarto Azul* (2019), *Eu quero ser o Rio* (2020), *Morro do Bode* (2022) e, de forma virtual, na remontagem de *Quarto Azul*<sup>49</sup> (2022). A experiência com o grupo foi uma experiência continuada: em cada espetáculo, permaneci tempos diferentes, e as abordagens se desenhavam conforme as necessidades de cada montagem.

---

<sup>48</sup> O Grupo de Teatro Jurubebas foi fundado em 2016 na cidade de Manaus (AM), com pesquisas acerca de dramaturgias autoficcionalis e performativas. Possui obras das mais variadas perspectivas estéticas, levando-as ao circuito nacional de teatro e conquistando prêmios e destaque em importantes festivais.

<sup>49</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/live/8tjaWj4VY\\_4](https://www.youtube.com/live/8tjaWj4VY_4). Acesso em: 17 jul. 2024.

Figuras 28 e 29. Preparação corporal com o ator Herberth Virgínio<sup>50</sup>



Preparação corporal com Herberth Virgínio. Dir. de Francis Madson. Manaus (AM), 2020.  
Fonte: Acervo Raiana Prestes.

Figura 30. *Quarto Azul*: equipe artística



Figura 31. *Quarto Azul*: ensaio com os atores



À esquerda, equipe artística durante a remontagem de *Quarto Azul*. Direção de Felipe Maya Jatobá. Manaus (AM), 2019. À direita, ensaio com os atores do mesmo espetáculo. Manaus (AM), 2019.  
Fonte: Acervo do grupo.

Esses trabalhos também se estenderam para o espetáculo solo *Descartável* – o espetáculo (2021), com a Descartável Cia & Produtora<sup>51</sup>, sob direção de Daniel Braz<sup>52</sup> e de Felipe Maya Jatobá<sup>53</sup>, diretor do Grupo de Teatro Jurubebas (Figuras 32 e 33).

<sup>50</sup> Herberth Virgínio, natural de Maués (AM), bacharel em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), na cidade de Manaus (AM). Desde 2016, ano em que iniciou sua carreira como artista, atua como ator, performer e produtor cultural. Atualmente, é estudante de Fisioterapia.

<sup>51</sup> A Descartável Cia & Produtora Cultural nasceu em período pandêmico na cidade de Manaus (AM), com a necessidade de promover a inclusão de profissionais LGBTQIA+ no cenário local, seja através de formação profissional, seja no desenvolvimento de trabalhos, cujo eixo narrativo é pautado pelas vozes desta comunidade. É atuado, dirigido e encenado por pessoas LGBTQIA+.

<sup>52</sup> Daniel Braz, manauara, bacharel em Atuação e direção pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Desenvolveu diversos trabalhos e experimentos na Companhia Ateliê 23, a qual foi integrante de 2014 a 2019, atuando como ator, produtor e iluminador, além de realizar trabalhos com artistas independentes e companhias como: Grupo Garagem, Indios.com, Grupo Mona, Contém Dança e Cia, Jurubebas e Trilhares. Atualmente reside em São Paulo, após ter concluído o curso de Iluminação na Escola de Teatro de SP.

<sup>53</sup> Felipe Maya Jatobá, artista com trabalhos em Direção, Produção Cultural, Dramaturgia e Atuação. Diretor do Grupo Jurubebas de Teatro e da Descartável Cia & Produtora Cultural. Premiado nos quesitos Atuação, Direção e Dramaturgia. Autor do livro Amazonas Dramaturgia Vol.2 pela editora Diversa, São Paulo. Prêmio de Melhor Direção no XVI Festival de Teatro da Amazônia.

Figuras 32 e 33. Preparação de ator no espetáculo solo *Descartável – o espetáculo*



Nas figuras, preparação de ator no espetáculo solo *Descartável – o espetáculo*, com a Descartável Cia & Produtora, sob direção de Daniel Braz e Felipe Maya Jatobá. Manaus (AM), 2021. Fonte: Felipe Maya Jatobá.

Outro grupo com o qual trabalhei graças à experiência com a Soufflé de Bodó Company foi o Grupo Garagem<sup>54</sup>, tendo atuado como preparadora corporal no processo criativo de *Projeto de Luto* (2020), com direção de Gleidstone Melo (Figura 34), e preparadora de elenco no espetáculo teatral *Planos para caso o mundo não acabe* (2022), com direção de Francis Madson (Figura 35).

Figura 34. Gleidstone Melo e sua mãe Graça Negrão Figura 35. Elenco de *Planos para caso o mundo não acabe*.



À esquerda, Gleidstone Melo e sua mãe Graça Negrão durante ensaio de *Projeto de Luto*. Manaus (AM), 2020. À direita, elenco do espetáculo *Planos para caso o mundo não acabe*. Manaus (AM), 2022. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>54</sup> O Grupo Garagem é um coletivo de criação oriundo da cidade de Manaus desde 2015. Formado pelos artistas Frank Kitzinger, Gleidstone Melo, Janaina Siqueira, Lu Maya e Pricilla Conserva, tem suas dramaturgias encenadas publicadas no livro *Jogo, ainda bem e quando: literatura de cena*. Em 2020, o grupo estreou o primeiro projeto audiovisual *Filho de Maria*, por meio do Prêmio Conexões Culturais 2020 - Manaus (AM).

Assim como aconteceu em Santo André (SP), na Escola Livre de Teatro, em que meus amigos e amigas de turma foram me reconhecendo como uma preparadora/provocadora, sinto que em Manaus (AM) isso também foi acontecendo. Contudo, diferentemente dos primeiros trabalhos, em que eu estava experienciando essa nomenclatura pela primeira vez, em Manaus tomei-a como uma função na minha carreira, fazendo dela uma prática e trazendo-a à pesquisa acadêmica.

### **1.7 Preparar o espaço para a conexão se instaurar**

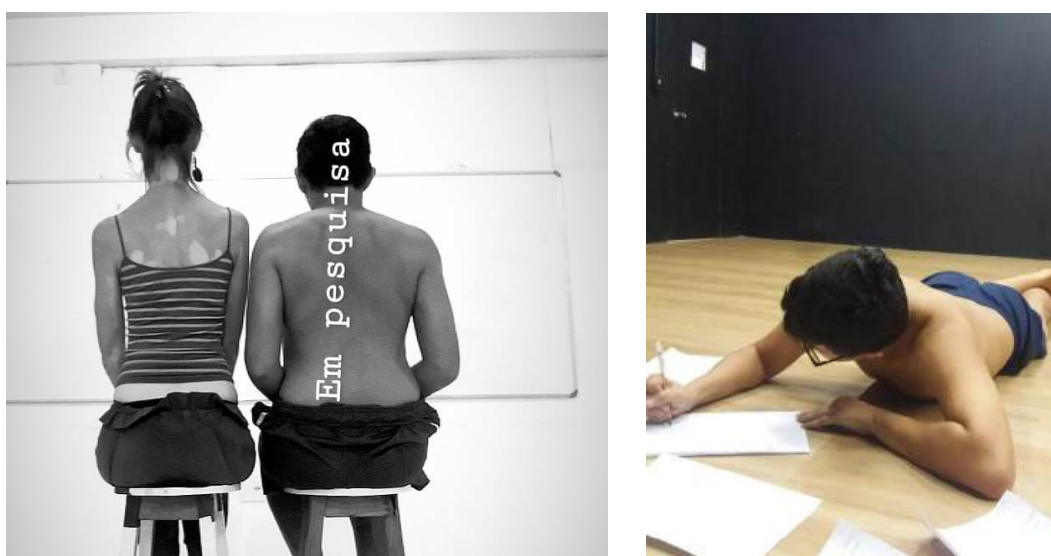
Muitas vezes, ao aceitar um trabalho, sei pouco sobre a proposta e a condução da direção. Antecipadamente recebo o texto ou, num encontro presencial, o diretor ou a diretora me conta os caminhos escolhidos. De todo modo, gosto da sensação de chegar à sala de ensaio. Ouço o grupo ou o ator/a atriz e a direção e, então, fecho os olhos e deixo as primeiras camadas intuitivas me guiarem. Internamente, pergunto-me: “Qual o melhor caminho?”, e silenciosamente o trabalho começa a se apresentar, preparando o espaço para a conexão se instaurar. Por esse motivo, nesta pesquisa, escolhi adentrar a preparação em vez do treinamento, pois, como refere Lopes (2016, p. 39), “o preparo se refere a um momento anterior à ação propriamente”.

Nesse percurso de trabalhos, compreendi que a confiança se instaurava não quando apenas eu conduzia ou me mostrava, mas quando me colocava junto às proposições, vivendo junto a experiência. Isso levou-me a sentir-me segura também, porque, ao passo que adentrava uma sala de ensaio, as experiências trazidas por mim entravam junto e eram elas que conduziam o caminho. Quando estou fazendo as intervenções como preparadora ou provocadora, muito (ou uma parte) de mim se revela, pois as experiências inscritas em meu corpo se mostram: numa fala, numa condução de exercício, numa reflexão diante da obra, numa pergunta, numa pausa.

Na preparação de ator durante o processo criativo de *A crise dos 30* (2019), de Klindson Cruz<sup>55</sup> (Figuras 36 e 37), fiz uso de uma dinâmica aprendida durante minhas vivências com círculos de mediação de conflito: as histórias pessoais. Consiste numa atividade em que um tema é inserido na roda pela facilitadora, e todos e todas presentes contam um fato de sua vida a partir do tema proposto. O objetivo é que as histórias contadas por cada pessoa sensibilizem a roda, podendo, dessa forma, restaurar o conflito por meio da empatia.

Assim, após ouvir as necessidades de Klindson, recorri a essa dinâmica e pedi a ele que contasse algo sobre sua família, uma passagem que o tinha marcado muito com alguém especial. Assim ele o fez. Contou e, em seguida, eu também o fiz. Emocionamo-nos juntos e, após esse momento, pedi a ele que encontrasse uma conexão entre a história e o processo criativo. Tal proposta também foi uma ponte para adentrarmos um campo de confiança, afinal, era a primeira vez que estávamos trabalhando juntos. Essa etapa inicial – a preparação do espaço – foi de suma importância para as próximas que seguiram.

Figuras 36 e 37: Provocações criativas com o ator Klindson Cruz



Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo pessoal.

Em uma outra ocasião, quando fui convidada pelo artista Zhamis Benício<sup>56</sup> para apoiar na elaboração de uma *performance*, adentrei mais uma vez o campo das pluralidades corporais, uma vez que Zhamis, além de ser artista de circo, também trabalha com a arte da culinária. A diversidade de trabalhos com os quais estive envolvida ofereceu-me um espaço inventivo durante as abordagens com as e os artistas, de modo que o processo com ele também teve início com uma escuta minuciosa das necessidades.

<sup>55</sup> Klindson Cruz, palhaço, artista, manauara, graduado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre (UFAC). Desde 2016, está ativamente na cena manauara compondo elenco e produção. Atualmente, é professor do curso de licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), campus de Porto Velho.

<sup>56</sup> Zhamis Benício mora em Manaus, é tecnólogo em gastronomia pelo CIESA, especialista em Negócios da Floresta pela UEA, professor da Escola Técnica de Gastronomia do CETAM, consultor técnico em projetos da sociobiodiversidade na Amazônia, artesão do coco e artista circense.

Em nosso primeiro encontro, compreendi que as narrativas das histórias familiares de Zhamis eram nossa terra fértil de trabalho. A relação com as mulheres da família e as experiências com o corpo saltaram para serem traduzidas em experimentos. Meu comprometimento era apoiá-lo a traduzir, com base em seu repertório pessoal, um experimento cênico. Nesse processo (Figuras 38, 39 e 40), tendo o artigo *Programa Performativo: o corpo-em-experiência* (2013), da performer Eleonora Fabião, como ponto de partida, fiz uso do programa performático, o qual seria composto por um roteiro, mas estaria aberto ao dinamismo vivo das próprias narrativas de Zhamis. Realizamos três encontros, em uma imersão a que demos o nome de *Caminho das peles* (2022).

Figuras 38, 39 e 40. Experimentações com Zhamis



Manaus (AM), 2022. Fonte: Acervo do processo.

Tal como discorre Lopes (2016, p. 27), “podemos pressupor que a formação dos preparadores se torne, assim, múltipla, interdisciplinar e, possivelmente, tão ampla quanto às variáveis da própria linguagem teatral”. Baseada nessa premissa, compartilho a experiência com o videopoema “Máquina II”<sup>57</sup>, do projeto *Exposição digital: videopoesias na rua* (2020), do poeta Rafael Cesar<sup>58</sup> (Figuras 41 e 42), no qual estive como provocadora artística e corporal. A princípio, o poema seria dançado apenas por Isabela Lillo<sup>59</sup>; todavia, durante o processo, convidei Rafael para adentrar a experimentação, convite que foi prontamente aceito. Esse caminho intuitivo, que não estava previsto, é um dos elementos fundamentais

<sup>57</sup> O videopoema pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRADOtkaPSg>. Acesso em: 13 nov. 2024.

<sup>58</sup> Rafael Cesar, poeta de Manaus (AM) e professor de escola pública. Formado em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), é atualmente mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humana (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

<sup>59</sup> Isabela Lillo, artista cênica e arte-educadora, formada em Dança pela UEA. Atualmente é atriz integrante da Companhia de Teatro Vitória-Régia em Manaus (AM), onde atua desde 2021. Atua também como professora de Dança e Teatro.

em meu trabalho: estar porosa ao acontecimento, ao momento presente, ao que a obra também deseja além das ideias prepostas.

Figura 41. Provocação e ensaio



Figura 42. Momento de descanso após ensaio



À esquerda, provocação e ensaio em estúdio com Rafael Cesar. Manaus (AM), 2020. Fonte: Acervo pessoal. À direita, com Isabela Lillo e Rafael Cesar. Manaus (AM), 2020. Fonte: Acervo pessoal.

Ao compartilhar tais experiências e reflexões, esta pesquisa também se propõe a refletir sobre como o preparador corporal e o provocador corporal podem acolher as especificidades de cada artista. Quando entro em sala, por exemplo, há um mistério que vai sendo revelado aos poucos. Faço uso da palavra “mistério” no sentido de que o próprio trabalho revelará quais serão as dinâmicas que precisarão ser colocadas em prática. Essa conduta levou-me à pergunta: “Como as vivências de cada artista apontam os caminhos do trabalho para a condução da preparação corporal e provocação corporal?”. Levei a questão ao amigo Francis Madson, que tem acompanhado minhas investigações e que também já me viu trabalhar como provocadora corporal dentro de dois trabalhos que dirigiu – a seguir, reproduzo suas palavras.

É impossível mensurar esses fenômenos, pois cada intérprete carrega em si suas experiências em relação à criação. Porém, a presença de artista que efetue uma ação objetiva sobre a criação consegue produzir atravessamentos que exigirão dos intérpretes – participantes do processo – uma resposta energética que tende a harmonizar-se. Assim sendo, o processo do provocado é ininterrupto. É necessário que os participantes do processo abram suas experiências outrora vividas em processos para entrar em fricção com os investimentos realizados por esse(a) provocador(a). "Depoimento de Madson. (Palandi, 2023, p. 15)"

Essa abertura de experiências de que Francis fala é fundamental para o processo de criação. Como provocadora em vários projetos, percebi que elas precisam ser convocadas e trazidas para a sala de ensaio. Digo “convocada” porque há um chamado visível, que se dá por meio da linguagem, de uma dinâmica; e há um invisível que (para mim) são as camadas dos saberes integrados, além das técnicas de atuação daquele ator, daquela atriz. Como utilizo meus conjuntos de saberes para tecer uma teia a serviço do trabalho, também convoco as experiências das pessoas que estão sendo provocadas a gerar as suas.

Para ilustrar essas experiências, destaco os trabalhos com a Cia Ateliê 23<sup>60</sup>: estive como provocadora corporal no espetáculo *Vacas Bravas* (2019) e como preparadora corporal em *Cabaré Chinelo* (2022), ambos dirigidos por Taciano Soares<sup>61</sup> (Figuras 43, 44 e 45).

Figura 43. Dinâmica por meio da escrita com o elenco de *Vacas Bravas*



Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo pessoal.

<sup>60</sup> O Ateliê 23 é uma companhia de artes cênicas, com imersões na música e no audiovisual também, com sede no centro de Manaus (AM). O grupo, que possui onze anos de atuação no Amazonas, investiga em seus processos o que chamam de Bionarrativas Cênicas, como um modelo estético que se vale de materiais biográficos e documentais intencionando reverberar afetivamente no espectador.

<sup>61</sup> Taciano Soares, artista da cena, diretor, produtor e gestor cultural. Doutor em Artes Cênicas e Mestre em Cultura e Sociedade, ambos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretor do Ateliê 23, professor do curso de Teatro da UEA, coordenador do projeto de extensão e pesquisa intitulado “Bionarrativas do Amazonas”. Autor do livro *Públicos do Teatro em Manaus* e diretor do espetáculo *Cabaré Chinelo*, indicado ao 34º Prêmio Shell de Teatro.

Figura 44. Dinâmica criativa em círculo



Figura 45. Intervenção provocativa



À esquerda, dinâmica criativa em círculo com as atrizes do espetáculo *Cabaré Chinelo*. Manaus (AM), 2022. À direita, intervenção provocativa junto a atriz. Manaus (AM), 2022.  
Fonte: Acervo de Eric Lima e Taciano Soares.

Durante a preparação para o espetáculo *Cabaré Chinelo*, convoquei as memórias das mulheres que são interpretadas pelas atrizes. O espetáculo conta a história das prostitutas que viveram em Manaus na época da *belle époque*<sup>62</sup> e o esquema de tráfico internacional e sexual de mulheres que ocorreu na cidade no início do século XX, de modo a retratar um período da história de Manaus marcado por polêmicas, machismo e prostituição compulsória.

A convocação das memórias não é literal; trata-se de um estado de reconhecimento da história. Ao afirmar que convoquei as memórias das mulheres reais que serão vividas pelas atrizes, quero contar que as reconheço, que haverá conexões entre as atrizes e as memórias, uma sintonia no campo imaginário a partir de registros e leituras com os quais o elenco já tinha entrado em contato. Por já estar ciente do enredo do espetáculo e atenta às necessidades da direção, busquei preparar dinâmicas que trouxessem vestígios das mulheres que seriam vividas pelas atrizes, por exemplo, imagens com malas, despedidas, sonhos.

<sup>62</sup> A *Belle Époque*, período de cultura cosmopolita, ocorreu nos países desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos (e no Brasil da Primeira República) entre a última década do século XIX até cerca de meados do XX, ocasião em que houve intensas transformações, a modificar hábitos, convicções e modos de percepção em todo o mundo (SANTOS JÚNIOR, 2007, p. 18). diretor do espetáculo *Cabaré Chinelo*, indicado ao 34º Prêmio Shell de Teatro.

Ao chegar para trabalhar com o elenco formado por mulheres (havia a presença de um homem, um dos músicos que atua no espetáculo e que participou desse encontro), propus um círculo – estar em roda sempre foi uma escolha na minha caminhada, pois aprendi que o círculo concentra energia, concentra as histórias que ali serão contadas e cria um espaço de segurança e confiança para as vulnerabilidades surgirem. Inicialmente, fui contando como seria a nossa noite, as etapas que havia preparado e, como ponto de partida, pedi a cada atriz que imaginasse um quarto e uma mala que seria preparada para uma viagem.

A partir disso, perguntei o que levariam na mala para a viagem. Também lancei reflexões como: “Há uma mala ou são sacolas, sacos, caixas?”; “Há roupas, panos, tecidos, joias? Ou não há o que levar, apenas saudades?”. Fui realizando perguntas que pudessem ir preparando o campo imaginário de cada atriz, permeando uma história que estaria ali sendo tocada. Depois de um tempo, fomos para a segunda etapa da preparação, a que nomeio *Entre eu e você*, dinâmica que será retratada mais detalhadamente no segundo capítulo.

Na segunda etapa, propus a formação de dois círculos, um interno e outro externo. As pessoas do círculo interno deveriam estar voltadas para fora, e as do círculo externo, para dentro, formando duplas, uma de frente para a outra. Depois de todas as pessoas estarem posicionadas em seus lugares, sugeri algumas rodadas de trocas de depoimentos. A cada rodada, uma das pessoas da dupla fala, e a outra ouve. Uma das trocas foi falar sobre a mala e a viagem, e a pessoa que ouviu responder com uma palavra ou com um gesto.

Ao finalizar a primeira rodada, o círculo externo gira em sentido horário, indo para uma nova dupla. Após o giro, dou uma nova proposição, sendo agora a vez de quem ouviu falar. E assim fazemos algumas rodadas, sempre com uma pessoa falando e outra ouvindo. Houve momentos muito emocionantes, e algumas atrizes se abraçaram e choraram devido às histórias entrelaçadas: das atrizes com o campo imaginário e das mulheres reais.

Outra etapa proposta foi o *Campo sistêmico das imagens*, procedimento que também irei descrever com mais detalhes no capítulo segundo deste trabalho. De antemão, pontuo que o campo é um jogo de improvisação e, ao mesmo tempo, um sutil diálogo intuitivo a partir da proposição de cada atriz, de cada ator (realizei esse jogo em ambos os espetáculos, ou seja, tanto no *Vacas Bravas* quanto no *Cabaré Chinelo*). Trata-se de uma etapa provocativa em que participo diretamente no movimento criativo que o ator e ou a atriz criaram.

Nessa etapa provocativa, realizo intervenção direta em diálogo com o movimento, com

a imagem que foi construída no corpo. Apenas eu entro no campo, e as demais atrizes e atores são cúmplices das transformações, das mudanças, das novas imagens que surgem com minha presença dentro do campo. Essa etapa é minuciosamente pesquisada por mim; busco não fazer a mudança, mas deixar que a própria imagem e o próprio movimento contem para onde mais podem ir, sem ficarem cristalizados naquele momento. Essa etapa durou quatro horas e aconteceu em uma noite, mas parecia que estávamos há noites, tão intenso foi o encontro.

Essas experiências que relato nesta dissertação são fundamentais para os desdobramentos da minha pesquisa. Algumas delas escrevo pela primeira vez, ganhando uma proporção de descoberta também para mim. Ter trabalhado com os atores e atrizes de várias companhias de teatro da cidade de Manaus (AM) levou-me a adentrar uma rede de múltiplas expressões, ampliando meus conhecimentos de abordagens. Além disso, outro aspecto relevante a ser destacado diz respeito à presença de atores e atrizes, como também de diretores e diretoras em diversos projetos em que estive.

No espetáculo *Cabaré Chinelo*, por exemplo, estavam as atrizes Carol Santa Ana e Julia Kahane, com as quais tinha trabalhado em outros espetáculos. No espetáculo *Vacas Bravas*, estavam os atores Diego Bauer<sup>63</sup> e Ítalo Rui: com Ítalo, já tinha estado no *Provérbios de Burro* (2019); e, com Diego, pude trabalhar como preparadora de elenco no filme que ele dirigiu, *Terra Nova* (2020), da produtora Artrupe<sup>64</sup>. Esse trânsito em vários projetos artísticos, ora com atrizes e atores com quem já havia trabalhado ora com quem atuava pela primeira vez, me proporcionou conhecer uma rede ampla da classe artística, sobretudo manauara, bem como criar uma rede de afetos e confiança.

Em *Terra Nova* (2020), o primeiro curta-metragem em que trabalhei como preparadora de elenco na cidade de Manaus (AM), fiz a preparação das atrizes Karol Medeiros e Isabela Catão, de Rafael Cesar e de Diego Bauer, que, além de dirigir, também atuou em uma das cenas (Figuras 46 e 47). Como já nos conhecíamos, senti-me mais à vontade com as proposições ao adentrar as preparações. Acredito que, quando a direção confia no trabalho da preparação, assim como os atores e as atrizes, há um fluir espontâneo, uma troca em que todos e todas aprendem. Assim foi com a preparação no curta *Controle* (2021), com

---

<sup>63</sup> Diego Bauer, ator, diretor, roteirista e produtor cultural. Sócio da Artrupe, atua na cena cultural de Manaus (AM) desde 2009.

direção de Ricardo Manjaro, já mencionado nesta dissertação, como também no telefilme *Deus me livre mas quem me dera* (2023), com direção de Flávia Abtibol<sup>65</sup> (Figuras 48 e 49).

Neste último, atuei com todo o elenco; com muitos atores e atrizes, era a primeira vez que estava trabalhando junto. De todo modo, já nos conhecíamos, o que facilitou a fluidez durante a preparação. No telefilme *Deus me livre mas quem me dera*, o elenco era grande, e estive com eles durante uma semana; as cenas foram divididas por núcleos, e, em alguns momentos, todos estavam envolvidos; em outros, apenas alguns atores e atrizes, o que me possibilitou uma dinâmica de atenção heterogênea, reiterando, assim, que cada processo convida a uma abordagem, e com princípios convergentes, são as necessidades da direção, como também do elenco, que conduzem às dinâmicas que serão vividas.

Figura 46. Parte do elenco de *Terra Nova*



Figura 47. Cartaz do curta-metragem



À esquerda, com o diretor Diego Bauer e as atrizes Isabela Catão e Karol Medeiros do curta-metragem *Terra Nova*. Manaus (AM), 2020. À direita, cartaz do filme *Terra Nova* (2021). Fonte: Acervo pessoal.

<sup>64</sup> Situada em Manaus (AM), a Artrupe Produções é uma empresa que atua desde 2012 em realizações contínuas no segmento cultural. Com 28 aprovações em editais públicos nas esferas municipal, estadual e federal, é realizadora da plataforma Olhar do Norte, que reúne um festival de cinema e um cineclube. Informações disponíveis em: <https://artrupe.com.br/sobre/>. Acesso em: 13 nov. 2024.

<sup>65</sup> Roteirista, produtora executiva e diretora de documentários e ficções amazônicas. Mais informações disponíveis em: <https://br.linkedin.com/in/flavia-abtibol-cine>. Acesso em: 13 nov. 2024.

Figuras 48 e 49. Elenco do telefilme *Deus me livre mas quem me dera*



Nas figuras, elenco do telefilme *Deus me livre mas quem me dera*, condicionado pela ANCINE/Globo, com direção de Flávia Abtibol. Manaus (AM), 2023. Fonte: Acervo pessoal.

## 1.8 Mediação, escuta e cumplicidade

A fim de expandir as reflexões propostas nesta pesquisa, busquei realizar uma interlocução local e entrei em contato com três preparadoras de elenco da cidade de Manaus (AM): Isabela Catão<sup>66</sup>, Jocê Mendes<sup>67</sup> e Sofia Sahakian, visto que elas, assim como eu, se desdobram em outras funções dentro das artes da cena. Quando iniciei os estudos dessa área, na graduação em Teatro, me percebia muito como uma mediadora entre a direção e os atores e as atrizes, não que ainda não me perceba assim, mas, no início, as diversas nomenclaturas me deram uma possibilidade de refletir sobre uma qualidade advinda da provocação e preparação: a mediação.

A atriz Isabela Catão, com a qual tive a alegria de trabalhar algumas vezes em Manaus (AM), também se vê como uma mediadora ao atuar como preparadora de elenco. Respondendo a algumas perguntas para essa pesquisa, Isabela conta que se sente “como um olhar de fora, uma mediadora” (2024). Lopes (2016), em sua pesquisa, igualmente

<sup>66</sup> Isabela Catão é atriz e preparadora de elenco. Participou como preparadora dos curtas-metragens *Trajeto do Luto*, com direção de Gleidstone Melo e produção do Grupo Garagem (2020); *Castanho* (2021), com direção de Adanilo e produção do Teatro Galeroso e ão produções; e do telefilme *Pés de Peixe* (2024), com direção de Larissa Ribeiro e Aldemar Matias e coprodução com a Rede Globo. Atuou como assistente de direção e provocadora cênica nos espetáculos de teatro *Vacas Bravas*, do Ateliê 23, com direção de Taciano Soares (2019), e *Provérbios de Burro* (2019) e *Se eu fosse um rato* (2020), ambos com direção de Ítalo Rui.

<sup>67</sup> Jocê Mendes Freitas mora em Manaus, é atriz, artevista de professora de Teatro. Formada pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) em licenciatura e bacharel em Teatro e Pós-Graduada em Arte da Cena. Preparadora de elenco que utiliza o método Corpo Sensorial. Atuou com preparação e direção no teatro, *Via Sacra* (1999-2024) e *Auto de Natal* (2010-2024); nas performances *Mãe Terra* (2015) e *Terra* (2019); em teatro e dança, *Descobrimo o folclore que vive em mim* (2023); e no cinema, *Kura Amazônica* (2021), com direção de Eric Max; e Projeto comunidade in Set – *Pra casas* (2023-2024), com direção de Bruno Pereira e Bruno Vinicius.

afirma que a preparação tem uma atuação de mediação, a qual transita entre três poéticas: o ator/a atriz, a direção e a obra.

Ao longo da investigação, compreendi que a mediação é uma qualidade da preparação corporal, da provocação corporal, da provocação cênica, bem como da preparação de elenco ou de atores e atrizes. Essa figura que adentra os ensaios precisa ter também uma qualidade de escuta, tal como descreve Ribeiro (2019): um exercício de uma escuta. Jocê Mendes, também em resposta a perguntas realizadas para esta pesquisa, corrobora a afirmação: “é um lugar encantador, um lugar de muita escuta e sensibilidade, sobretudo compreender o espaço e limites de cada ser humano nesse processo” (2024).

Para salientar a importância da escuta, menciono *Flores para o meu bem* (2019), com o *performer* Luiz Davi Vieira<sup>68</sup>. Quando cheguei à graduação de Teatro, conheci Davi, professor de História do teatro. Depois de algumas aulas, ele me convidou para fazer parte do então Diretório de Pesquisa Tabihuni – atualmente, Instituto de Pesquisa Tabihuni – e, ao longo do curso, o convidei para ser meu orientador na pesquisa de Iniciação Científica. Estávamos, assim, em várias frentes de convívio e adentramos mais uma: Davi me convidou para dirigi-lo na performance *Flores para o meu bem* (Figuras 50), em que a despedida de memórias afetivas seriam trazidas para, então, serem transmutadas.

Figura 50. Preparação e direção de *Flores para o meu bem*



Preparação e direção no solo performático *Flores para o meu bem*, com o *performer* Luiz Davi Vieira. Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo do processo.

<sup>68</sup> Luiz Davi Vieira Gonçalves, professor adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas (EUA). Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (UFAM). Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni (disponível em: [www.tabihuni.com.br](http://www.tabihuni.com.br); acesso em: 14 nov. 2024) e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural-IBP.

A princípio, fizemos alguns encontros, tendo a escuta como mestra guia. Em seguida, fomos para a sala de ensaio (Figura 51). Minha atenção estava direcionada à leitura corporal de Davi, que a cada encontro trazia com intensidade as memórias afetivas. Busquei a qualidade da mediação para fazer intervenções em cada proposição, respeitando a vivacidade da memória pessoal e, ao mesmo tempo, conduzindo-a a uma despedida. A cumplicidade e a confiança foram fundamentais para as imersões pessoais.

Figura 51. Preparação e direção de *Flores para o meu bem*



Preparação e direção no solo performático *Flores para o meu bem*, com o performer Luiz Davi Vieira. Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo do processo.

Outra qualidade de mediação revelou-se ao trabalhar como provocadora de forma remota. Nesse formato, a mediação com o uso da tecnologia digital foi um desafio acolhido de forma promissora. Durante a pandemia de covid-19, muitos e muitas artistas se reinventaram para continuar os processos criativos, e eu fui uma delas. Coloquei-me a aprender como atuar diante das telas. Primeiramente, foram as aulas virtuais na graduação de Teatro; depois, participações em eventos acadêmicos, festivais de teatro *on-line* – experiências que me deram confiança para as próximas que viriam – até chegar o convite para conduzir oficinas e vivências.

O convite da artista Ana Carolina Souza foi para estar com provocadora na *performance Imaculada* (2021) (Figura 52). Iniciamos os encontros remotamente, *on-line*, e depois fomos para o presencial. O período remoto foi desafiador para mim, no sentido de manter o compromisso em realizar a condução com sensibilidade, nutrindo a pesquisa com leituras e outras contribuições que pudessem apoiar as artistas nos processos individuais (Figura 53).

Figura 52. Colagem da experimentação com Ana Carolina Souza<sup>69</sup>



Figura 53. Experimentação de Ruanne Marcela<sup>70</sup>



À esquerda, colagem da experimentação da atriz Ana Carolina Souza. Manaus (AM), 2021. À direita, experimentação de Ruanne Marcela, via plataforma Google Meet. Manaus (AM), 2021. Em ambas as *performances*, as provocações foram híbridas: *on-line* e presencial. Fonte: Acervo do processo [print screens].

Outros trabalhos realizados virtualmente foram a remontagem do espetáculo *Quarto Azul* (2022), com o Grupo de Teatro Jurubebas, em que fizemos um processo híbrido: iniciamos de modo *on-line* e, depois, seguimos presencialmente; e, mais recentemente, simultaneamente à escrita desta dissertação, a provocação cênica na *performance Entre Nós* (2024), de Érika Genebra<sup>71</sup> e Bruno Belchior<sup>72</sup> (Figuras 54 e 55). Nesta última *performance*, realizamos quatro encontros: o primeiro, composto da apresentação do projeto e das reflexões que partiam dele; os três seguintes, de experimentos corporais em relação a objetos, visto que a pesquisa tem como referência os objetos relacionais da escultora e pintora brasileira Lygia Clark.

<sup>69</sup> Ana Carolina Souza, Mãe, artista e produtora independente da cidade de Manaus. Movimenta-se entre as artes cênicas, performance e audiovisual. Deu início aos estudos na Dança em 2007 e, atualmente, traz questões de performatividade e gênero para os processos criativos, bem como o atravessamento da cênica e do audiovisual dentro de processos de videodança, vídeo performance e videoarte.

<sup>70</sup> Ruanne Marcela é artista independente no estado do Amazonas e possui trabalhos em Artes visuais, Música e *Performance*.

<sup>71</sup> Mulher brasileira. Artista transdisciplinar. Poeta. Pesquisadora. *Performer*. Psicóloga. Psicoterapeuta com atuação e especialização na área clínica na abordagem de fenomenologia existencial. Formada há doze anos, atua ativamente na área clínica. É autora do livro *a quietude das coisas – poemas para seres vivos*, lançado independentemente em 2021, e do *e-book: maria mulher – cartografia de nós*, também lançado independentemente em 2021. Atualmente, além de atuar na área clínica, realiza *performances*, consultorias individuais para projetos artísticos e facilita grupos de pesquisa e laboratório sobre o corpo-poética. Segue em formação em esquizoanálise e dançaterapia.

<sup>72</sup> Bruno Belchior é psicólogo e multiartista, atua como psicólogo clínico através do olhar da psicanálise em confluência com a esquizoanálise. Nas artes atua enquanto produtor cultural, cantor, performer e diretor criativo. Seu olhar interdisciplinar busca pesquisar e produzir aproximações teórico/políticas entre arte, psicanálise e cultura.

Nossos dois últimos encontros foram de muita conversa sobre o processo e sobre como ele atravessa a vida de Érika e Bruno. Foi interessante observar que, de fato, cada projeto tem suas necessidades e convocações. Além dos experimentos corporais e das conversas reflexivas, nós nos aproximamos do roteiro da *performance*. Como provocação final, lancei o convite a Érika e Bruno para apresentarem a *performance* em um local aberto e a um público que não fosse conhecido, pois as primeiras apresentações haviam sido num espaço fechado, familiar a ambos e com um público mais preenchido de amigos e amigas. Ambos aceitaram.

Figura 54. Com Bruno e Érika *on-line*

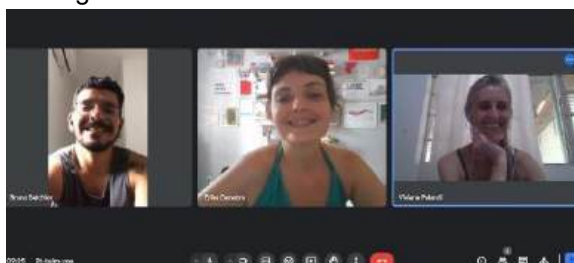
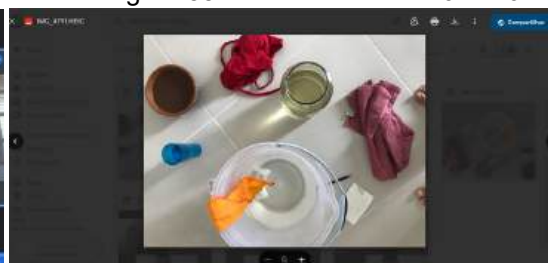


Figura 55. Processo criativo *on-line*



Em ambas as figuras, encontros *on-line*, via plataforma Google Meet. Manaus (AM), 2024. Fonte: Acervo do processo [*print screens*].

Quando escolhi fazer da prática da preparação e de seus desdobramentos uma pesquisa acadêmica, encontrei, nas locuções com artistas pesquisadores e pesquisadoras que escrevem sobre tais funções, ecos que apoiam esse processo. O meu desejo, assim, é somar e juntar-me nas descobertas e registros sobre essas funções que tanto vêm ganhando destaque nas artes da cena. Nesse sentido, os projetos que compartilho nesta dissertação, com suas singularidades, ensinaram-me muito, aguçando minha intuição, escuta e receptividade, qualidades que considero essenciais às funções em questão.

No capítulo seguinte, 2. *Metodologia em processo*, irei discorrer acerca dos métodos utilizados no meu ofício, os quais desenham a metodologia – em processo – que também compõe esta pesquisa. Escrever sobre minha metodologia é reconhecer um método de trabalho poroso a cada imersão; embora haja uma estrutura, ela é mutante a cada processo, a cada grupo que o vivencia. Reitero que também constarão do próximo capítulo, de forma mais ampla, as dinâmicas *Entre eu e você* e *Campo sistêmico das imagens* (mencionadas no subcapítulo 1.7, *Preparar o espaço para a conexão se instaurar*), bem como outras dinâmicas, algumas delas nomeadas, outras ainda em descoberta no exercício do fazer, mas todas sendo vivenciadas na constante prática do ofício.

## 2. METODOLOGIA EM PROCESSO

*Quando reflito sobre metodologia, penso que antes de elencar uma base teórica é necessário questionar sobre o que se fez e como, ou seja, o modo como foi feito.*

Maria Guadalupe Casal

Dou início a este capítulo mencionando o texto “Mulheres inovadoras da prática teatral”, da obra *Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX*, de Maria Brígida de Miranda, em que a autora analisa o trabalho de “mulheres da prática teatral que criaram suas próprias abordagens para trabalhar com o corpo e discute aspectos de seus processos de criação cênica” (2021, p. 168). Tais mulheres, tomadas pela necessidade de serem agentes de suas próprias histórias, elaboraram metodologias que diluíssem a ideia de uma identidade fixa, transitando em outras identidades e abarcando experiências plurais. Por ser uma mulher imbricada no ofício do teatro, porosa às trocas de aprendizados e interessada na contribuição da pedagogia teatral, reconheço-me nas mulheres mencionadas pela autora.

Teço uma carreira dialógica com artistas da cena, dentro e/ou fora de instituições, que transitam em múltiplas expressões artísticas, além de manter aproximação com profissionais de outras áreas do conhecimento que estão interligados em seus ofícios. Desde minha primeira formação em teatro até a graduação, passando por diversas oficinas, vivências e *workshops*, aprendi métodos de atuação e preparação corporal, aplicados por professores e professoras de teatro, dança, mímica e outros. A título de exemplo, menciono os métodos de Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Viola Spolin, Luís Otávio Burnier, Denise Stoklos, Jacques Lecoq, Bertolt Brecht, Silvana Abreu, além de vivências com artistas pesquisadores e pesquisadoras que verticalizaram seus estudos em determinada prática, como vivências com o Butoh, o teatro físico, a dança-teatro e a *performance* arte.

Após experimentar diversas técnicas no corpo, foi interessante observar que os artistas e as artistas que me ensinaram estavam sempre atualizando suas técnicas: não havia uma reprodução, uma réplica dos treinamentos corporais dos reformadores do teatro,

---

<sup>1</sup> Dança de origem japonesa, criada por Tatsumi Hijikata em 1950.

mas uma abordagem refletida, questionada, ensinada de forma aberta, respeitando-se as identidades de gênero, dos corpos não normativos, da necessidade da escuta. Havia o rigor, a disciplina, no sentido de ser corresponsável pelo próprio aprendizado, de modo que, nesse processo, pude aprender com artistas que já estavam experimentando novas abordagens sobre o treinamento corporal para atores e atrizes, pois, como aborda Miranda (2021, p. 196), “não rejeitamos o investimento em métodos de treinamentos físicos de atuantes, mas argumentamos que práticas corporais não são nem neutras, nem universais e precisam ser problematizadas”.

Nesta pesquisa, retrato a abordagem da preparação, em vez da do treinamento. Ainda que reconheça a importância do treinamento, visto que vivi no corpo estados de treinamentos corporais intensos durante minha trajetória quando era jovem, ao começar a transitar por vivências em que as abordagens traziam qualidades de presença novas para mim, como o descanso<sup>2</sup>, compreendi que poderia sentir no corpo estados de preparação que antecedem a um intenso trabalho corporal ou, até mesmo, situações em que os estados de presença eram a própria prática.

Quando vivenciei o descanso no *workshop*, ele havia sido introduzido não como uma pausa para descansar o corpo, mas como um percurso da prática, no qual pude vislumbrar caminhos novos a partir dessa vivência: em um dos dias de participação nesse *workshop*, menstruei. Num primeiro momento, quis me distanciar do grupo e ficar na observação devido às cólicas menstruais que comecei a sentir e ao próprio desconforto com a descida do sangue; porém, como o *workshop* incentivava as qualidades de sentir o corpo no corpo, convidei-me a experimentar como seria continuar o processo criativo menstruada e com cólicas. Foi bonito. Não distanciei a experiência que estava em meu corpo; trouxe-a junto e, ao final, a compartilhei na roda. Em outro momento, aquilo me faria sofrer, por pensar que não estaria “inteira” no processo, mas naquele dia pude estar inteira comigo dentro da prática corporal.

Ao escrever sobre o descanso, percebo o quanto essa experiência mobilizou outras percepções em minhas conduções em oficinas e durante as preparações e provocações corporais. Ao longo das práticas, fui aprendendo a trazer qualidades de presença ou dar mais vazão a elas, de forma a explorar estados corporais que são inerentes ao nosso corpo,

---

<sup>2</sup> Abordagem experimentada durante as oficinas de “Dança-Literatura” com Tica Lemos em 2011 e 2013, na Galeria Olido, em São Paulo (SP).

como ouvir atentamente as marcas inseridas em cada depoimento compartilhado; perguntar ao grupo se consegue ficar muito tempo sentado no chão e, caso não, providenciar cadeiras ou buscar estratégias que permitissem que todas as pessoas se sentissem confortáveis e acolhidas; não estabelecer um momento coletivo para as pessoas se nutrirem com água ou irem ao banheiro, de modo que cada pessoa atendesse às suas necessidades fisiológicas sem perder a conexão com o trabalho em andamento.

Embora possam parecer detalhes, julgo que essas condutas fizeram muita diferença em minha trajetória na maneira de propor as práticas. Elas foram acontecendo gradualmente e, conforme as fui experimentando, cheguei a um momento do percurso em que aprendi a sempre compartilhá-las com o grupo e a manter os combinados mais nítidos. Nesse processo, cada grupo, cada trabalho levou-me a construir esses espaços, tanto externos quanto internos. As pessoas participantes, com suas distintas trajetórias de vidas, traziam – e trazem – singulares experiências, colocando-me em constantes observações comigo mesma. Assim, ao experimentar o descanso como percurso da prática, compreendi que havia outras qualidades de expressividade que poderiam advir de diferentes formatos, as quais também passariam a ser vividas no corpo. Minha percepção aguçou para ler os corpos quando estes chegam cansados ou mostram sinais de que, naquele dia, precisam de outros estímulos para adentrar as imersões – nuances que considero extremamente necessárias de serem observadas para que a jornada seja vivida em sua inteireza.

Reconheço que minhas formações paralelas ao teatro também contribuíram para sensibilizar as minhas abordagens, tornando-as mais dialógicas. Isso me ajudou a perceber que nossas necessidades mudam conforme a vida vai ganhando ou perdendo sentidos, tal como as práticas para nós atores e atrizes: elas precisam dialogar com nosso tempo. Tomo as palavras de Beatriz Cabral, em *Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia*, quando ela cita Viola Spolin (1963, p. 12 *apud* Cabral, 2007, p. 2.):

As técnicas estão longe de ser sagradas. Os estilos de teatro mudam radicalmente com o passar dos anos, pois as técnicas de teatro são técnicas de comunicação. A existência da comunicação é muito mais importante do que os métodos usados. Os métodos se alteram para atender às necessidades do tempo e espaço.

## 2.1 A prática como pesquisa

Conforme já mencionado na Introdução desta dissertação, a palavra “metodologia”, desde meu ingresso na universidade, apresentou-se como um desafio, sobretudo por não compreender exatamente o seu sentido. Hoje, contudo, a “metologia” e seus desdobramentos estão mais próximos e consolidados, a ponto de compor o título desta pesquisa. Essa consolidação fez parte de um processo que teve início já na etapa da seleção do mestrado, quando me perguntaram, durante a banca da entrevista, qual seria a minha metodologia de trabalho. Tensa, respondi de prontidão que seria a cartografia, mas ainda tímida por não saber como a viveria na prática. Ao longo das componentes curriculares no mestrado, também vivi a mesma tensão toda vez que esta questão vinha à tona: qual era a minha metodologia de pesquisa?

Na busca por resposta e por um fio condutor, reli os métodos das Ciências Humanas (em especial o qualitativo) e me aproximei da autoetnografia por indicação do professor da componente curricular Seminário de métodos e técnicas de pesquisa em Ciências Humanas; embora fosse relevante a indicação, não houve uma conexão instantânea. Posteriormente, ao realizar buscas pelo Google Acadêmico, deparei-me com o artigo *A prática como pesquisa e a abordagem somática-performativa*, da artista Ciane Fernandes (2014). A conexão foi imediata e, a partir de então, adotei a prática como pesquisa como minha metodologia de trabalho.

A metodologia da pesquisa guiada pela prática é um dos desdobramentos<sup>3</sup> da designação “Pesquisa performativa” trazida pelo professor Brad Haseman (2015), que abarca as reflexões de cunho reflexivo e político sobre uma nova abordagem metodológica, as quais vêm contribuindo para a área de artes cênicas, uma vez que os fenômenos artísticos estudados pelo viés da pesquisa acadêmica têm levado artistas, praticantes e artistas-pesquisadores(as) a criarem novas formas de olhar, interpretar e representar as reivindicações de conhecimento (Haseman, 2015); nesse sentido, como reforça Fernandes (2014), tanto a prática quanto a pesquisa precisam se relacionar.

---

<sup>3</sup> Como explica Geraldi (2019, p. 147), essa tipologia de pesquisa também recebe, entre outras, as seguintes nomenclaturas: “prática como pesquisa, performance como pesquisa, prática artística como pesquisa, pesquisa guiada pela prática”.

Outro artigo que serviu de inspiração foi *A prática da pesquisa e a pesquisa na prática*, de Silvia Maria Geraldi (2019). A autora conta que, ao ser convidada a discorrer sobre o tema “pesquisa prática” em um evento acadêmico, preparou um texto que seria narrado ao vivo, uma fala performática trazendo a relação entre teoria e prática no ato do acontecimento.

Foi justamente o desejo de provocar um tipo de afetação diferenciado na audiência – mais poético, digamos – que me levou a querer transformar a prática discursiva (meus próprios atos de fala/leitura em frente ao público) em ação cênica, considerando todos os riscos, contradições e zonas de obscuridade que são próprios do campo performativo. Ensaiei ações simples enquanto lia, atravessadas por dinâmicas, ritmos e ocupações experimentados improvisadamente e, do mesmo modo, postos em cena, além das interferências curtas e pontuais das/os artistas que se apresentaram (que podem ser encaradas aqui como citações diretas, para usar uma terminologia da escrita acadêmica), as quais foram combinadas in loco. (Geraldi, 2019, p. 140)

A leitura do artigo de Geraldi ajudou a corroborar a escolha da metodologia “prática como pesquisa”, uma vez que já vinha experimentando essa prática em sala de aula ao responder às atividades avaliativas mencionadas na *Introdução*: com uma *performance*, uma colagem, uma carta ou com a escrita de um artigo performativo. De alguma forma, mesmo não tendo naquele momento a dimensão da teoria que viria a ser estudada, já a vivia no corpo, como aduz Geraldi ao trazer as reflexões da artista Sylvie Fortin:

A pesquisadora Sylvie Fortin (2014), ao interrogar a contribuição de metodologias de cunho qualitativo para a pesquisa na prática artística, destaca a importância do artista-pesquisador como produtor daquilo que está sendo pesquisado. Para ela, os dados da pesquisa fazem parte de um saber encarnado que se atualiza na ação: o processo de criação do artista é uma permanente obtenção de conhecimento. (2019, p. 143)

Lembro-me de quando precisei discorrer sobre interdisciplinaridade na componente eletiva *Educação, cultura e sociedade*. Li o livro indicado<sup>4</sup>, fiz fichamento, reli o livro, fui em busca da historiografia sobre o tema, mas não me conectava a ponto de conseguir produzir o trabalho proposto; fiquei receosa de não conseguir explicar a interdisciplinaridade. Então,

---

<sup>4</sup> JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

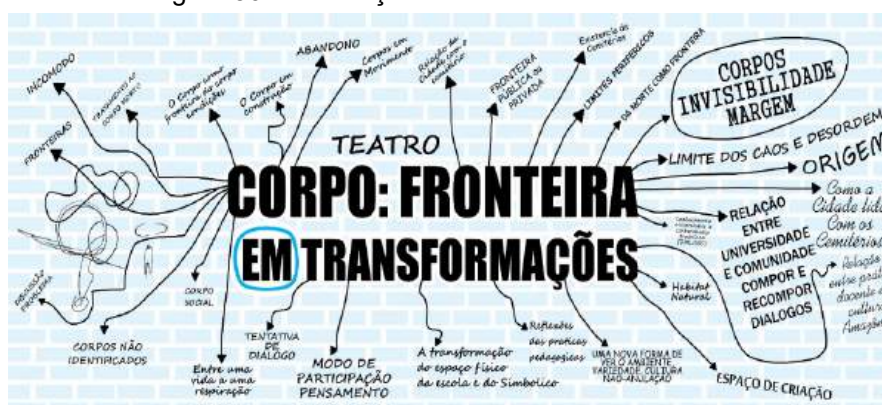
para a apresentação em sala, escolhi não preparar slides, nem experimentar uma aula expositiva tendo resumos ou escritos que pudessem nortear o assunto. Queria contar a mim mesma que tal assunto – por mais próximo que seja da minha prática e do meu dia a dia – tinha lacunas teóricas, pois, mesmo com o período dedicado ao estudo, a leitura não estava incorporada no meu corpo. Como proceder? Acionei os recursos metodológicos advindos da minha prática teatral, pois a dificuldade fica sobrevoando, tira o sono, sempre no intuito de ser percebida, e ela pode ser uma provocadora ou uma inibidora. (Palandi, 2024, p. 281)

Fazendo uso dos meus recursos como atriz, lembrei-me do artigo de Eleonora Fabião, *Programa Performativo: o corpo-em-experiência* (2013), e coloquei meu corpo-em-experiência. O sentimento que surgiu foi a vulnerabilidade, ao que disse a ela: “Vamos juntas! Me ensine a partir de você.”. Depois de aceitar tal limitação, preparei a aula em duas partes, sendo a primeira a apresentação de como a vulnerabilidade se tornou uma provocadora e não inibidora; e a segunda, uma dinâmica a qual nomeei de *Corpo: fronteira em transformações*, fazendo uma interconexão com as experiências das áreas de conhecimentos de cada discente presente em sala de aula.

Escrevi na lousa CORPO: FRONTEIRA EM TRANSFORMAÇÕES e acima a palavra teatro, em diálogo com minha área de conhecimento. Logo após, pedi apoio aos demais discentes da turma que me ajudassem a desenvolver tal proposição. A conexão se deu quando perguntei à turma qual era a relação da frase escrita na lousa com o projeto de pesquisa de cada um(a). Para minha surpresa, cada pessoa fez a conexão a partir de uma das palavras que compõem a frase e não necessariamente a frase toda. (Palandi, 2024, p. 286)

Quando acabou a dinâmica, tirei uma foto da lousa e, como a utilização de gizes de várias cores dificultou a leitura de algumas frases na fotografia, pedi a uma *designer* gráfica que transformasse a fotografia em uma imagem (figura 56), reproduzindo fielmente a lousa e tornando todas as partes inteligíveis. Assim, a figura a seguir retrata a participação assídua da turma na dinâmica proposta, a qual trouxe, como resultado, a compreensão sobre a interdisciplinaridade.

Figura 56. Intervenção realizada em sala de aula



Processo criativo realizado em sala de aula durante a componente eletiva *Educação, cultura e sociedade* com a docente Tatiana de Lima Pedrosa Santos e o docente Geraldo Jorge Tupinambá do Valle, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA). Manaus (AM), 2023. Fonte: Acervo pessoal.

Essa intervenção – *Corpo: fronteira em transformações* – também ajudou a refletir sobre algumas perguntas propostas por Geraldini (2019, p. 141): “Que teorias há em suas práticas? Será que existe alguma prática que não implique uma teoria? Como se investiga (n)a prática artística dentro da universidade?” e serviu como ponto de partida para a realização de práticas que me direcionassem às respostas. Assim, a metodologia empregada em minhas práticas artísticas tornou-se ferramenta teórica investigativa que compõe a metodologia deste trabalho, tal como proposto por Fernandes (2013), por meio de uma teoria que legitima as práticas artísticas investigativas como pesquisa acadêmica.

Tomando então a prática como pesquisa, elaborei um projeto poético inaugural intitulado *Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais*, que apresenta em sua matriz dinâmicas advindas da minha prática de atriz e de todas as demais funções desempenhadas a partir dela. Muitas dessas dinâmicas são, portanto, desdobramentos das primeiras oficinas de teatro que conduzi, e uma delas é *A poesia do corpo em cena*, apresentada no subcapítulo seguinte.

## 2.2 A poesia do corpo em cena: uma oficina, uma descoberta metodológica

*A poesia do corpo em cena* é uma espécie de pergaminho interior cravado na membrana da minha pele e que diariamente se movimenta, age, sente, evoca, lembra, produz, cuida, cria, faz meu corpo existir.

Depoimento cedido por Bruno Belchior.

A oficina *A poesia do corpo em cena* nasceu do anseio em ministrar oficinas de teatro. À época, estava viajando por festivais nacionais com dois solos: *O quarto* (2006 a 2012) e *Palavras em uma noite de fúria* (2007 a 2011), ambos concebidos e dirigidos por mim. Além de apresentar os solos, havia a vontade de oferecer oficinas, de conduzir um trabalho que traria a poesia do corpo como protagonismo da oficina, uma vez que é ela – a poesia corporal – que perpassa todo o meu trabalho autoral. Comecei, então, a oferecer oficinas gratuitas aos festivais. Dois<sup>5</sup> deles aceitaram de imediato, pois já havia estado com a equipe em outros eventos anteriores.

Foi uma experiência marcante perceber que era possível ministrar oficinas, fazendo uso de dinâmicas (entre elas, estava a improvisação a partir de escritas e o *Jogo do espelho*) que levariam a um estado corporal poético, tendo a narrativa pessoal como ponto de partida, uma vez que meus solos nasceram de minhas histórias pessoais. Dessas oficinas, foram surgindo outras que, embora apresentassem títulos diferentes, empregavam a poesia corpórea como centro, até chegar ao ponto de eu compreender que precisaria praticar a mesma oficina, como uma marca autoral. Dessa forma, toda vez que era convidada a conduzir oficinas, eu oferecia *A poesia do corpo em cena*.

Como mencionei anteriormente, venho de uma cidade interiorana do estado de São Paulo, onde fui integrante do primeiro grupo de teatro da cidade; todas as saídas para eventos teatrais sempre foram um acontecimento na minha vida, visto que os grupos de teatro das cidades interioranas costumam ter uma paixão pela sobrevivência, considerando os escassos recursos e, muitas vezes, o fato de as próprias pessoas do grupo terem de manter as despesas e pagar para fazer seus próprios espetáculos. Comigo não foi diferente, e fazer teatro era uma vida paralela que estava sendo revelada aos poucos, com muito desejo, muita vontade de transformar tudo aquilo em uma carreira, em uma filosofia. Ver e sentir a vida sob a ótica da arte começou a ser minha nutrição e obsessão.

Conduzir as oficinas de teatro era um passo a mais, um estar em cena diferente. Observar as descobertas das pessoas participantes me proporcionava um entusiasmo genuíno e, ao mesmo tempo, confiança a cada experiência – e mais: fazia também sentido para as pessoas envolvidas.

---

<sup>5</sup> Um deles foi o III Festival de Teatro de Sumaré - Peças Curtas (2006), em Sumaré (SP); e, o segundo, o 4º Festival de Esquetes de Cabo Frio - FESTAQ (2006), em Cabo Frio (RJ).

Alguns livros, oficinas, artistas e poetisas compuseram o suporte teórico para a realização das oficinas, a saber: as obras *A arte de não interpretar como poesia corpórea* do ator, de Renato Ferracini (2003); *Bailarino pesquisador intérprete*, de Graziela Rodrigues (1997); *A arte de ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier (2009), *As máscaras mutáveis do Buda dourado: a dimensão espiritual da interpretação teatral*, de Mark Olsen (2004); *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (1989); *Teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (2018); as oficinas *Afirmção da potência do ator-criador* (2006) e *Afirmção da potência do ator-performer* (2008), com Silvana Abreu<sup>6</sup>, no Estúdio Luis Louis em São Paulo (SP), fundamentais para a confirmação de que eu seguiria pesquisando a poesia corpórea; o teatro físico de Denise Stoklos; a dança-teatro de Pina Bausch; bem como a poesia de Clarice Lispector, Cecília Meireles e Cora Coralina.

O ponto de partida foi se modificando conforme fui compreendendo a minha própria metodologia de trabalho e como o grupo a recebia. No período das oficinas, eu não objetivava sistematizar o repertório, embora isso estivesse acontecendo naturalmente. A intuição sempre foi uma mestra, mostrando os caminhos, assim como a repetição: fazer uma vez, fazer duas, experimentar mais uma e outra vez; quando percebia, havia uma linha expressiva de trabalho – que conduziu ao emprego da palavra “metodologia” na universidade.

### **2.2.1 Escritas poéticas de si e o Centro do círculo**

Nesse percurso, uma das dinâmicas adotadas nas oficinas A poesia do corpo em cena foi a escrita, a qual hoje nomeio *Escritas poéticas de si*. Nos primórdios das oficinas, a escrita não fazia parte das dinâmicas, porque ainda não a tinha vivido em mim. Escrever começou a adentrar as oficinas quando conheci, em 2008, o livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem* (1994), de Clarissa Pinkola Estés. A autora, também psicanalista, aborda várias histórias arquetípicas e faz uso tanto delas quanto da escrita para apoiar mulheres que estão passando por travessias de pertencimento, amor-próprio, cura de feridas, luto e tantas outras dores da alma.

---

<sup>6</sup> Atriz, *performer*, diretora, pesquisadora e professora. Trabalha com ênfase na abordagem corporal. Atua em *performance*, dramaturgia, mímica e teatro físico. Informações disponíveis em: [www.silvanaabreu.com](http://www.silvanaabreu.com). Acesso em: 24 nov. 2024.

Quando fiz a leitura, a autopercepção ampliou-se e reconheci a escrita como um disparador. Acredito que uma experiência nunca vem sozinha; ela sempre está acoplada a outras, que se inspiram mutuamente. Assim, a leitura do livro fez-me uma contadora de histórias, de modo que aprendi a narrar a minha própria por meio de um viés poético. Nesse sentido, vale destacar os *Círculos de histórias para mulheres*<sup>7</sup>, conduzido por mim na cidade de Piracicaba (SP), em 2018, pois eles inspiraram a chegada da escrita em minhas oficinas. Durante uma das etapas do círculo, as mulheres escreviam após uma jornada criativa que envolvia as histórias do livro. Inspiradas pelos mitos e arquétipos, em diálogo com suas histórias pessoais, desenvolviam narrativas esplêndidas de serem ouvidas – quando liam, era possível ver a alegria delas ao traçar a interconexão entre suas histórias pessoais e a história do livro.

Outro elemento que se tornou uma marca dentro da oficina foi o *Centro do círculo*. O centro de um círculo tem uma concentração de energia pulsante, e o livro inspirador para esse elemento ser inserido foi *O milionésimo círculo: como transformar a nós mesmas e ao mundo – um guia para círculos de mulheres*, de Jean Shinoda Bolen (2003). Aos poucos, fui introduzindo o Centro do círculo nas oficinas – a figura 57 a seguir ilustra a primeira vez que o montei: o tapete roxo circular no centro do círculo foi confeccionado pelo meu primo; eu o usava nos *Círculos de histórias para mulheres* e o levei à oficina como um amuleto para a minha primeira experiência.

Junto aos círculos (figuras 57 e 60), podem-se observar vários livros, fotos e desenhos, utilizados inicialmente no intuito de partilhá-los com os participantes e perguntar-lhes quais eram as suas fontes de inspirações que impulsionavam os processos criativos. Depois de apresentada essa etapa inicial, pedia a todos que escrevessem sobre suas inspirações (figuras 58 e 59) – as *Escritas poéticas de si* – e como elas perpassavam suas vidas.

---

<sup>7</sup> Os *Círculos de histórias para mulheres* foi concebido por mim em interação direta com as histórias do livro *Mulheres que correm com os lobos*.(1992). Em cada círculo, participavam oito mulheres e mais uma ou duas guardiãs que haviam participado dos círculos anteriores. Foram no total dez círculos conduzidos na cidade de Piracicaba (SP) durante o ano de 2018.

Figura 57. *Centro do círculo*



Figura 58. *Escritas poéticas de si*



À esquerda, eu e o *Centro do círculo*. Piracicaba (SP), 2018. À direita, eu próxima ao *Centro do círculo* juntamente aos demais participantes durante as *Escritas poéticas de si*. Piracicaba (SP), 2023.  
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 59. *Escritas poéticas de si*



Figura 60. *Centro do círculo*



À esquerda, desdobramentos advindos das *Escritas poéticas de si*. Manaus (AM), 2023. À direita, *Centro do círculo* com elementos que os participantes levaram para a oficina. Manaus (AM), 2023.  
Fonte: Acervo pessoal.

As *Escritas poéticas de si* foram ganhando forma e, cada vez mais, eu passava a confiar nessa dinâmica introdutória. Em determinado momento, compreendi que não levaria mais livros, imagens e desenhos, pois algumas logísticas dificultavam levá-los; então, comecei a refletir sobre como poderia manter a inspiração inicial sem a presença dos materiais. Infelizmente, não tenho diários de bordo das oficinas com as anotações sobre as transições de cada procedimento, mas fato é que, na ausência dos materiais, comecei a me apresentar a partir de um jogo de improvisação aprendido nas oficinas com Silvana Abreu, em São Paulo (SP).

Fiz uso desse jogo de improvisação diversas vezes ao longo das muitas oficinas que ministrava, empregando-o no meio da oficina, como um jogo de corpo e voz. Eu sempre me colocava primeiro, entrava na roda e improvisava (na oficina com Silvana, íamos – uma pessoa por vez – ao palco e improvisávamos a partir de uma história qualquer que surgisse ali). Foi assim que nasceu meu segundo solo performático, *Palavras em uma noite de fúria* (2006). Quando vi a potência do jogo, levei-o para as oficinas, dando contorno e mudanças necessárias a partir das minhas necessidades. Dentro das oficinas, a improvisação estava vinculada à história pessoal de cada pessoa e às imagens que iam sendo formadas no corpo.

Depois de algumas experiências, desloquei o jogo de improvisação para a minha autoapresentação no início da oficina, visto que não tinha mais os meus livros e desenhos como inspiração – eu tinha (e tenho) o intuito de contar ao grupo que podemos escolher outras formas de autoapresentação. Embora eu faça uso da técnica da improvisação, cada apresentação é uma surpresa para mim e não sei o que vai aparecer enquanto imagem corporal. Deixo as palavras e as imagens virem e, dessa forma, a cada oficina, uma apresentação diferente. O grupo fica em silêncio, atento, observando o jogo e a minha sinceridade em expor pequenas intimidades, as quais compartilho no ensejo de convidar o grupo a também partilhar as suas, sem receios, dado que elas podem ser a matéria-prima para o processo criativo. Assim, ao me expor, convido o grupo a se expor, ressaltando sempre ser um convite, um caminho à inspiração, não uma regra.

Após minha apresentação, peço aos participantes do grupo para se apresentarem por meio da escrita. Ela é a primeira porta para nos conhecermos, pois, ao longo das oficinas, pude constatar que algumas passagens de vida escapam na apresentação oral. Esses escapes, muitas vezes, se dão devido a uma tentativa racional de organizar as ideias; já na escrita, pelo que pude observar, amplia-se a possibilidade da apresentação, dando-se margens às metáforas e a vários outros formatos, como palavras soltas, poemas, frases, desenhos, de maneira que o grupo se sinta livre para escolher como quer se apresentar. Além disso, reforço que a escrita não será lida ao grupo, o que amplia a liberdade de cada pessoa em ir mais adiante na imersão das *Escritas poéticas de si* (figura 61).

Figura 61. *Escritas poéticas de si no Centro do círculo*



Manaus (AM), 2022. Fonte: Acervo pessoal.

### **2.2.2 Jogo do espelho**

Todo o percurso da oficina *A poesia do corpo em cena* foi uma experimentação intensa. Além das *Escritas poéticas de si* e da sustentação do *Centro do círculo*, outra dinâmica que experimentei foi o *Jogo do espelho*, proposto por Viola Spolin<sup>8</sup> (2008), e que consiste na formação de uma dupla, uma pessoa de frente para a outra, de modo que uma reflita os movimentos da outra e vice-versa. Viola nomeia os participantes de A e B, sendo que A faz o movimento e B o reflete, em um determinado momento troca, B faz e A reflete. Quando fiz pela primeira vez esse jogo durante minha formação na Escola Livre de Teatro (ELT), em Santo André (SP), lembro-me de me surpreender com o fato de uma dinâmica tão “simples” se revelar tão profunda, descortinando o encontro com a outra pessoa, o tempo refletido, a construção das imagens e a conexão no olhar.

Desde o início das oficinas, escolhi dinâmicas que todos e todas pudessem vivenciar sem dificuldades em sua execução, adaptando a dinâmica sempre que necessário. Em uma das oficinas, por exemplo, o grupo se apoderou da linguagem falada: embora as folhas estivessem no centro, a maior parte dos integrantes não escreveram; ficaram aguardando a apresentação falada. Ao perceber esse movimento, deixei opcional para quem quisesse desenhar, escrever. Também estive com grupos em que os participantes apresentavam certa dificuldade de escrever, de modo que adaptei a dinâmica com o cuidado de não expor

---

<sup>8</sup> Viola Spolin (1906-1994), professora, diretora e autora de teatro, desenvolveu o Sistema de Jogos Teatrais, abordagem metodológica do ensino de teatro amplamente divulgada em diversos países e com diversas aplicações, não somente no Teatro/Educação.

nenhum participante, tornando livre o uso dos papéis para desenho e elaborando uma roda de apresentação por meio da linguagem oral (até o momento, não houve a presença de pessoas com deficiência, mas, se houver, com certeza outros cuidados irão se apresentar).

Assim, o *Jogo do espelho*, no início ainda em descoberta, oferecia um primeiro momento de relação do grupo. Ao longo do tempo, fui observando que, após as *Escritas poéticas de si*, os participantes iam para um segundo momento: o encontro com as outras histórias, encontro que começou a se dar a partir do *Jogo do espelho*, em que histórias se encontravam em reflexo.

### **2.2.3 Entre eu e você**

Em 2018, participei da oficina de *performance Do andar ao desandar*, em Piracicaba(SP), com Beatriz Cruz<sup>9</sup>, integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico<sup>10</sup> – oficina que serviu de impulso para a criação da dinâmica *Entre eu e você*, a qual também passou a incorporar a oficina *A poesia do corpo em cena*. Em um dos dias, Beatriz ofereceu uma dinâmica muito sensível e, também, simples na execução. Ela sugeriu a criação de um círculo e dividiu o grupo em dois: um ficou na parte interna do círculo; e o outro, na parte externa, uma pessoa de frente a outra, como uma mandala em duplas. A orientação era a de que tínhamos um minuto para falar sobre um tema lançado por ela, como “a relação com o pai”. Quando acabava o tempo, o círculo externo girava no sentido anti-horário, as duplas mudavam e outro tema era lançado. Fiquei encantada. Guardei a ideia e, em momento oportuno, experimentei-a dentro de uma oficina: foi emocionante.

A oportunidade surgiu em 2019, ano em que realizei uma oficina com uma carga horária de 20 horas, proposta pelo Programa de Capacitação Artística e Técnica em Artes Cênicas 2019, realizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), através de seu Centro de Artes Cênicas. Essa seria a primeira vez que faria a oficina com um tempo longo; as demais sempre foram de 2 a 3 horas de duração. Essa experiência me levou a ampliar

---

<sup>9</sup> Beatriz Cruz é performer, arte-educadora e produtora cultural. Pesquisadora do corpo, especializou-se em Técnica Klauss Vianna na PUC(SP), investiga as práticas do caminhar, a partir de derivas, caminhadas, travessias e da criação de percursos sonoros (audiotours). É cofundadora do Coletivo Teatro Dodecafônico (desde 2009) e coidealizou e desenvolve coletivamente a plataforma virtual SaPatrônica: guia audiovisual de memórias e afetos (2022). Desenvolve o projeto em performance *Desandar* (2015), com o qual tem participado de eventos e residências nesta linguagem e com o qual realizou sua primeira exposição individual (2018), em São Paulo.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://coletivoteatrododecafônico.com/bia.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.

minhas dinâmicas, bem como a inserir novas, como a *Entre eu e você*, introduzida a partir do que o grupo estava trazendo de experiências pessoais. O intuito era trazer temas abertos, como a ancestralidade, a despedida, a celebração, a morte, a saudade, e cada participante deveria contar sua relação com tais temas.

Com a dinâmica *Entre eu e você*, o grupo passa a se sentir mais integrado, a confiança vai chegando aos poucos, e as pessoas vão se aproximando ao ouvir os depoimentos narrados (como o exercício é realizado em dupla, assim que o finalizamos, já conduzo o grupo para o *Jogo do espelho*). Também foi nessa mesma oficina que levei alguns envelopes para as *Escritas poéticas de si*, cuidando para que os papéis não ficassem soltos e, assim, oferecendo aos participantes mais uma esfera íntima em relação às suas escritas.

Figura 62. Introdução dos envelopes para cada escrita



Envelope de cada participante para guardar suas *Escritas poéticas de si*. Manaus (AM), 2019. Fonte: Acervo pessoal.

#### **2.2.4 Caminhada**

Outra dinâmica que fui ampliando durante as oficinas foi a *Caminhada*, assim nomeada por mim (não me recordo se ela tinha outro nome quando a apreendi). Como mencionei acerca de minha trajetória, fiz algumas tentativas de ingressar na universidade e, para isso, realizei anos de cursos preparatórios. Um deles foi o curso pré-vestibular Cursinho do Sindicato, na cidade de Campinas (SP), em 2004, que oferecia aulas de aptidão de teatro,

dança e música. Inscrevi-me nas aulas de teatro com o ator Carlos Gomes<sup>11</sup>, realizadas aos domingos pela manhã.

Nessa época, eu trabalhava na chapelaria do clube da minha cidade aos sábados à noite. O trabalho sempre finalizava entre 3h ou 4h da manhã. Então, chegava em casa, dormia um pouco e pegava o ônibus às 6h para Campinas, porque as aulas começavam às 8h. Foi um ano inteiro nessa rotina aos domingos pela manhã, e lembro-me deles com muita alegria, pois fiz muitas amizades e, juntos, formamos um grupo e apresentamos exercícios cênicos em eventos fora e dentro do Cursinho. Foram nessas manhãs de domingo que aprendi a *Caminhada*.

Em linha reta, uma pessoa ao lado da outra, Carlos nos orientava como caminhar. Joelhos flexionados, posição de base, olhar o horizonte, costas retas, concentração e silêncio. O segredo da *Caminhada* era a passagem de uma perna à outra, conservando a posição de base. O ponto zero eram as solas dos pés em contato com a superfície. Para nos deslocarmos no espaço, tínhamos que primeiramente empurrar o chão com o pé esquerdo, num contrapeso; ao fazer isso, retira-se o pé direito do chão levando-o à frente, mantendo a base com os joelhos flexionados, para dar o primeiro passo, de modo que as falanges encontrem primeiramente a superfície, depois o metatarso e, por fim, o tarso (calcanhar). Quando o metatarso do pé direito está tocando o chão, as falanges do pé esquerdo já estão se preparando para empurrar o chão e a sequência: falanges, metatarso e tarso seguem com o pé esquerdo. Há um jogo de peso e contrapeso, mantendo os joelhos flexionados, o que causa uma tensão maior de sustentação e de percepção corporal sobre uma passagem à outra.

A *Caminhada* levou-me a um estado de descoberta do meu corpo. Gostava de sentir as falanges tocando no chão, e o quanto eu precisava sustentar meu eixo (coluna vertebral e quadril) para colocar o tarso no chão: uma dança sutil de concentração de energia corporal. Naquele momento, estava ganhando consciência da força do meu centro vibracional. Às segundas-feiras, o corpo estava todo dolorido, especialmente as pernas e os joelhos; contudo, ao longo dos encontros, fui encontrando equilíbrio e descanso dentro da própria *Caminhada*.

---

<sup>11</sup> Carlos Gomes, bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp e em Pedagogia pela UFSCar. Mestre em Economia pela UFRGS. Foi integrante do Grupo do Santo (1998 a 2005); idealizou e dirigiu o projeto “Esse Teatro dá Samba” com jovens da região do Jardim Ângela, em São Paulo (SP), que resultou em um livro e sete curtas-documentários Um batuque memorável no Samba Paulistano. Coordenou o programa de Fomento ao Teatro (2014-2015). Atualmente, é coordenador do núcleo de Curadorias e Programação Artística – artes cênicas no Itaú Cultural (desde 2016).

Havia vivido algo parecido com os exercícios do Teatro Nô – arte cênica de origem japonesa –, quando fiz aulas com a professora de expressão corporal Ângela Mayumi Nagai<sup>12</sup> no Conservatório Carlos Gomes, no ano de 2000, também na cidade de Campinas. Ao longo da trajetória, depois que vivenciei a *Caminhada*, também pude experimentar no corpo, através do treinamento energético proposto pelo Lume<sup>13</sup>, o exercício do *Samurai*, que tem semelhanças por adotar uma posição de base, joelhos dobrados e costas retas, para que o ator e a atriz concentrem energia e mantenham a posição de base.

À altura, levei a *Caminhada* para o grupo de teatro de minha cidade de que fazia parte, o grupo Rhizarte. Após a realização da dinâmica, era comum ouvir dos participantes que o corpo ficava dolorido. Ao longo da prática, fui percebendo que poderia reinventá-la considerando não só as minhas necessidades, mas também as pluralidades dos corpos. Então, eu apresentava a *Caminhada* como tinha aprendido, mas deixava a atividade livre para que as pessoas pudessem descobrir suas próprias caminhadas, sempre atentando à consciência sobre os joelhos levemente flexionados e à percepção dos deslocamentos do tarso, metatarso e falanges – para mim, essa percepção é muito valiosa quando o participante vivencia o deslocamento do peso durante a prática.

Nessa linha de percepção corporal, cabe mencionar a obra *O caminho quádruplo: trilhando os caminhos do guerreiro, do mestre, do curador e do visionário*, da Angeles Arrien (1997), com a qual tive contato durante minhas vivências com os rituais de *ayahuasca*. O livro aborda as qualidades dos quatro arquétipos e as ferramentas de poder, entre as quais está a meditação – prática que introduzi à *Caminhada*. A meditação do guerreiro se faz em pé; a do mestre, sentado; a do curador, deitado; e a do visionário, andando – escolhi dissertar no gênero masculino nesse momento, dado que o livro apresenta a prática dessa forma, mas nos demais parágrafos discorrerei também no feminino, em que apresentarei, na dinâmica da *Caminhada*, a meditação do Guerreiro e da Guerreira, do Visionário e da Visionária.

---

<sup>12</sup> Graduação em dança (1990) e Mestrado (2008) e Doutorado em Artes (2012) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Estudiosa do teatro clássico japonês - Teatro Nô. Estagiou no International Noh Institute (INI), em Kyoto, Japão, nos anos de 1997 (The Japan Foundation Fellowship Program) e 2003 (Bolsa Vitae de Artes). Atriz e vice-presidente da Associação Brasileira de Nôgaku (ABN). Atua nos seguintes campos: teatro nô; canto; dança contemporânea; direção e coreografia; trilha sonora e narração ao vivo para cinema. Fonte: Lattes.

<sup>13</sup> Núcleo Interdisciplinar de pesquisa teatrais da Unicamp (Lume). Disponível em: <https://www.lumeteatro.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Incorporar a meditação à *Caminhada* trouxe uma dimensão de concentração diferente, pois a presença dos dois arquétipos inspirados no livro proporcionava uma inspiração interna imagética que apoiava a realização. Também introduzi a imagem do bambu próximo ao coração: ao dar as orientações sobre a *Caminhada*, pedia aos participantes que se imaginassem segurando um bambu com as duas mãos, com uma abertura nas mãos para segurá-lo (como ilustra a figura 63). Como o bambu tem em sua natureza a maleabilidade do movimento em contraponto com a haste fixa, segurá-lo ajuda a manter o equilíbrio durante a *Caminhada* e, se se esmaga o bambu (mãos cerradas), pode-se perceber se o corpo está rígido. Dessa forma, volta-se a respirar e a abrir as mãos, retomando uma mobilidade fixa, sem rigidez.

Figura 63. *Caminhada* com a atriz Carol Santa Ana



*Caminhada* durante a preparação corporal no espetáculo *A mulher que desapareceu a dançar*. Manaus (AM), 2023. Fonte: Taciano Soares.

### **2.2.5 Pontos de apoio**

A fim de completar as dinâmicas, faço uso dos *Pontos de apoio*. Desde as minhas primeiras experiências com o teatro (cerca dos meus 15 anos), aprendi os três níveis espaciais – baixo, médio, alto – e os apoios. Lembro-me de sentir muita satisfação ao explorá-los e de, a cada vivência, algo diferente ser introduzido: ficar imóvel em uma posição, provocar desequilíbrio tendo algum apoio pressionando a superfície, fazer transições rápidas entre um nível e outro, entre outros. Fui praticando os apoios nas diversas vivências no teatro, na dança, nos estudos com a mímica corporal dramática e no teatro físico, reconhecendo cada vez mais os saberes intercruzados.

Na dissertação *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna*, de Jussara Corrêa Miller (2005), a autora nos apresenta os apoios passivo-ativo dentro da Técnica Klauss Vianna (TKV) e explica que o passivo diz respeito a quando o corpo está em menos ação de movimento, por exemplo deitado na superfície (chão), ou mesmo quando está em pé, ambos em estado de pausa ao mesmo tempo apoiados; já o ativo apresenta intencionalmente uma pressão contra a superfície de contato (podendo ser o chão, a parede, o corpo de outra pessoa), gerando uma tensão muscular; há uma passagem entre um apoio a outro, como também de um nível a outro. Assim, se uma pessoa está deitada e causa uma pressão para levantar o quadril do chão, ela precisará dos apoios das mãos e dos pés, gerando uma distribuição de forças nas cadeias musculares.

Durante minhas vivências nas preparações de elenco para o cinema, abordo com muita frequência os *Pontos de apoio*. Para a preparação do curta-metragem *Terra Nova*, por exemplo, levei essa percepção às atrizes quando ambas estavam ensaiando uma cena em que uma ficava em pé com as mãos no portão ouvindo a outra (no filme ambas são irmãs). Questionei a uma delas: “Quais são os seus pontos de apoio ao ouvir sua irmã?”. Ao trazer essa questão sobre a percepção do corpo, a atriz passou a distribuir o peso no corpo, levando-o também à mão que estava segurando o portão e, conforme ouvia a irmã, apertava a mão no portão, gerando um desconforto durante a escuta, visto que tal distribuição de peso alterou a expressão facial da atriz de forma a levá-la a um outro estado emocional.

Assim, os *Pontos de apoio* são essenciais para trazer à tona uma consciência da distribuição tanto de peso quanto de força. Ao lançar a pergunta: “Quais são os *Pontos de apoio* que sustentam essa postura corporal?”, percebo nitidamente que o ator ou a atriz, ao ouvi-la, modifica o estado corporal, e uma dilatação ora sutil ora expansiva acontece, levando a uma nova percepção sobre si.

### **2.2.6 Campo sistêmico das imagens**

Durante a oficina de 20 horas realizada no contexto do Programa de Capacitação Artística e Técnica em Artes Cênicas 2019, mencionada no subcapítulo 2.2.3 *Entre eu e você*, pude dilatar o que hoje chamo de *Campo sistêmico das imagens*, uma conexão entre as poesias corporificadas (as imagens) e o jogo de improvisação corporal. As imagens

corporais que vão sendo trazidas durante as dinâmicas em sala de estudo têm um teor nascedouro da tessitura das *Escritas poéticas de si*.

A sala de estudo e de ensaio instaura o devaneio poético do processo criativo e, para mim, é um espaço vivo. O que somos vai nos espiando, mostrando caminhos para nós autores e autoras da história e transformando-se em escritas, falas, movimento, imagens. A nomeação *Campo sistêmico das imagens* se deu pela minha longa experiência – de 2014 a 2018, na cidade de São Paulo (SP) – como assistente durante as Constelações familiares<sup>14</sup>, conduzidas pela Dra. Adeli Ferreira<sup>15</sup>,. Com o objetivo de aprender mais os princípios da técnica, concluí formação na área, como já mencionado na *Introdução* deste trabalho, bem como, junto à Dra. Adeli, participei da realização de duas edições da vivência *Entrelaçando histórias: arte e constelação*<sup>16</sup>, em que a Constelação Familiar e as histórias do livro *Mulheres que correm com lobos* se apresentavam como caminho criativo, e não terapêutico, para processos de autoconhecimento.

Ainda que sejam muitas as críticas que envolvem a abordagem da Constelação familiar e os questionamentos sobre essa técnica, os quais reconheço e tenho deles consciência, da sua função dentro das problemáticas que tal abordagem possa apresentar, não posso deixar de mencionar a Constelação Familiar em meu percurso, visto que ela figura como uma entre as muitas experiências que fizeram parte da minha trajetória artística, as quais, de alguma maneira, contribuíram para a minha formação. No caso específico da Constelação familiar<sup>17</sup>,, portanto, cumpre apenas mencionar a inspiração que ela proporcionou à dinâmica artística *Campo sistêmico das imagens*, por meio da vivência *Entrelaçando histórias: arte e constelação*.

Assim, a dinâmica artística *Campo sistêmico das imagens* advém da abertura de um campo, espaço este não apenas físico, mas subjetivo, que contém histórias, justamente com as quais se dá a minha conexão: as histórias das imagens poéticas corporais. Quando abro a dinâmica do *Campo sistêmico das imagens*, o convite é que a improvisação aconteça com

---

<sup>14</sup> A Constelação Familiar é uma abordagem terapêutica criada pelo psicoterapeuta alemão Bert Hellinger (1925-2019) nos anos 80 e tem como premissa as Ordens do Amor, que consistem no pertencimento, na hierarquia e no equilíbrio entre o dar e o tomar.

<sup>15</sup> Adeli de Lourdes Ferreira, médica homeopata e obstetra há 35 anos, terapeuta Gestáltica e Consteladora Sistêmica Familiar há 15 anos. Trabalho com a cura da Alma Materna, com mulheres que perderam gestação.

<sup>16</sup> Trabalho realizado em parceria com a UNIPAZ, em São Paulo (SP). A 1ª edição foi em 2014 e pode ser consultadas em: [https://www.youtube.com/watch?v=oo\\_c8jCKELo&t=137s](https://www.youtube.com/watch?v=oo_c8jCKELo&t=137s); e a 2ª, em 2016, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s4L4B-wObVE>. Acessos em: 15 jan. 2025.

<sup>17</sup> No livro *A fonte não precisa perguntar pelo caminho: um livro de consulta, de Bert Hellinger (2018)*, pode-se saber mais sobre a Constelação familiar.

base na poesia corporificada advinda da trajetória vivida durante a oficina, de maneira que cada participante mostre a sua poesia corporificada, a imagem, elaborada nas dinâmicas anteriores. Durante a apresentação, observo, conecto-me e adentro o campo (espaço físico) para jogar com a imagem corporal que se está apresentando. Às vezes, peço a cada participante que apresente novamente e silenciosamente vou deixando a intuição guiar; muitas vezes, não sei qual a passagem ou imagem foi escolhida a partir das *Escritas poéticas de si*, fazendo com que algumas imagens sejam muito afetadas com a minha presença e, ao mesmo tempo, ganhem novas nuances, trajetos e sons (figuras 64 e 65).

As figuras seguintes (64, 65, 66 e 67) mostram minha presença junto ao campo de improvisação. Essas fotografias foram tiradas durante o *Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais* realizado em Manaus (AM), em 2023, e em Jaguariúna (SP), em 2024 (essas figuras serão apresentadas novamente no subcapítulo posterior; contudo, quis antecipá-las para ilustrar um tanto do que estou buscando traduzir ao escrever pela primeira vez: há descobertas intrínsecas).

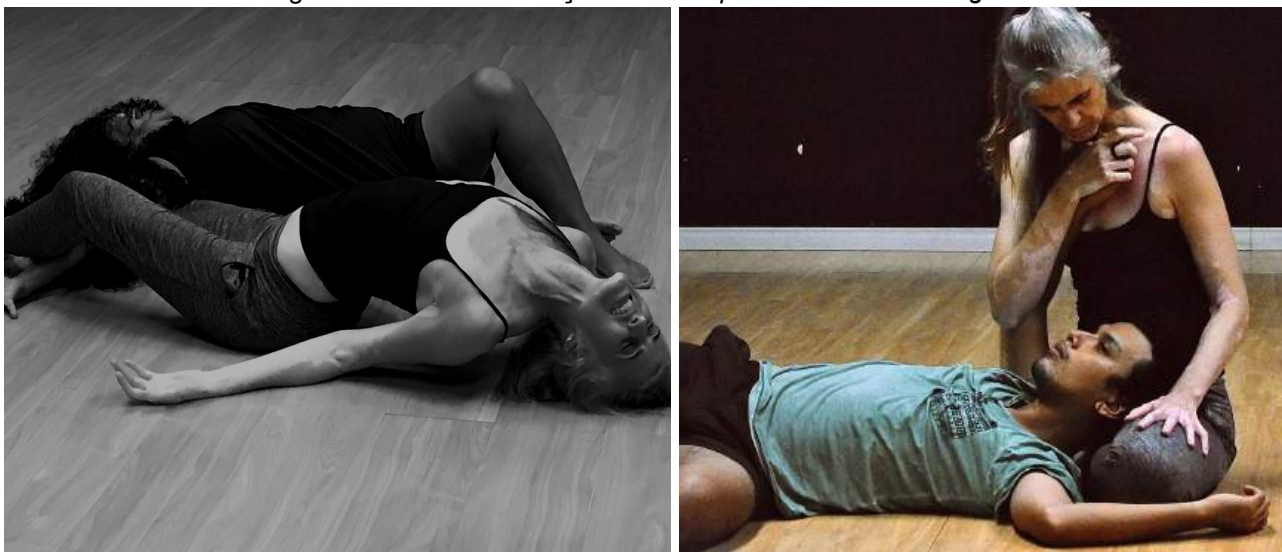
Figuras 64 e 65. Intervenção junto a Renan Reis<sup>18</sup>



À esquerda, Renan durante a apresentação da célula criativa a partir da imagem selecionada nas *Escritas poéticas de si*. Jaguariúna (SP), 2024. À direita, junto a Renan, interagindo com sua célula criativa. Jaguariúna (SP), 2024. Fonte: Guilherme de Trova.

<sup>18</sup> Renan Reis, 29 anos, nascido e criado em Jaguariúna (SP), fotógrafo formado pela Anhanguera e Drag Queen há oito anos. Atua em espetáculos da cidade e faz figuração para séries do Globo Play e Netflix. Na adolescência, fez aulas de jazz e hip-hop.

Figuras 66 e 67. *Intervenções no Campo sistêmico das imagens*



À esquerda, com Neuriza Figueira; à direita, com Paulo Martins, no Laboratório de criação. Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Nas minhas primeiras oficinas, já adotava uma postura provocadora dentro das improvisações dos participantes, numa descoberta comigo mesma. Compreendo que a presença de uma preparadora ou provocadora de atores e atrizes tem esta qualidade de condução entre estados de presença que vão sendo afetados a partir das intervenções externas. Quando entro no campo, tanto físico, o qual envolve o espaço que está acontecendo a improvisação, quanto subjetivo, composto pelas imagens corporais preenchidas de tempo, musculatura, respiração, memória, emoção, busco um diálogo que ora vai ao encontro, ora vai de encontro, tencionando, mas sempre no intuito de uma transformação da imagem de origem. Como essas imagens corporificadas nascem das *Escritas poéticas de si*, elas apresentam uma relação direta com a história pessoal da pessoa que está no campo.

Minha presença durante a improvisação friccional, provoca a imagem corporificada, para que o ator e a atriz sintam outros estados corporais. Não são intervenções aleatórias, são intuitivas e sensíveis; algumas vezes, chegam a ser violentas – não no sentido de agressividade ou desrespeito, mas de provocarem um desconforto naquilo que foi preconcebido. Nesse sentido, a sala de estudo e de ensaio é onde se instaura o devaneio poético do processo criativo; nela, a imaginação aflora a partir de estímulos internos e externos, efetivando-se a dinâmica a que nomeio *Campo sistêmico das imagens*, desenvolvida na prática e cujo nome foi definido ao longo de processo de escrita desta dissertação.

Essa dinâmica já foi também realizada dentro de preparação corporal (figuras 68 e 69), oficinas e processos individuais. Para esta pesquisa, a vivenciei dentro do *Laboratório de criação*, que será apresentado e analisado no subcapítulo seguinte.

Figuras 68 e 69. Preparação corporal para o espetáculo *Cabaré Chinelo*



À esquerda, apresentando o *Campo sistêmico das imagens* ao grupo. Manaus (AM), 2023. À direita, intervenção a partir da imagem criativa de uma das atrizes, transformando-a em uma imagem coletiva. Manaus (AM), 2023. Fonte: Taciano Soares.

A oficina *A poesia do corpo em cena* começou, então, a ganhar uma estrutura e mostrar caminhos para meus trabalhos como preparadora e provocadora, e os desdobramentos foram sendo amalgamados conforme as necessidades de cada trabalho. A sequência apresentada neste subcapítulo é como a tenho realizado: a introdução com minha apresentação fazendo uso do jogo de improvisação corpo/voz; as *Escritas poéticas de si*, seguidas da seleção das passagens e das imagens correspondentes; *Das escritas poéticas à escrita corporificada*, contendo dentro desta etapa alongamentos e as dinâmicas *Entre eu e você*, *Jogo do espelho*, *Caminhada*, *Pontos de apoio* e *Campo sistêmico das imagens*; e, por fim, uma roda de conversa para troca de percepções.

Há um tópico que não foi aprofundado nesta dissertação, por não ter conseguido trazê-lo com a dimensão (dada por mim) de que necessita: a minha relação com a espiritualidade, tendo apenas mencionado na *Introdução* o quanto meu caminho espiritual foi sendo agregado às minhas práticas teatrais, de modo que todas as intensas vivências nas tradições espirituais me levaram a estados de presença ampliados, como também toda a literatura lida e interações com elementos mágicos e narrativas mitológicas. Depois

de conversar com o meu orientador, que me convidou a pensar sobre o porquê de eu não trazer esse tópico com tanta veemência, sinto que esse tema seguirá para o meu projeto de doutorado, tendo ele como um elemento de protagonismo e fio condutor, pois é assim que o sinto: a espiritualidade em minha vida dá contorno à minha existência. Como confio em minha intuição, respeitarei o fato de ela (a espiritualidade) não ter pousado na escrita conforme eu havia desejado, ainda que ela tenha me conduzido, inspirado e me dado força para chegar até aqui.

Assim, meu objetivo ao escrever sobre a oficina *A poesia do corpo em cena* e todas as dinâmicas nela presentes foi contar, rememorar e sistematizar as origens e os desdobramentos dos meus aprendizados em relação às práticas e aos métodos que fizeram sentido na minha trajetória artística. Intencionalmente, *A poesia do corpo em cena* foi ganhando identidade junto aos meus demais saberes, gerando transformações. Esses saberes e transformações, que se dão a partir da prática e se estendem à pesquisa acadêmica, unem-se em uma única vivência e se revelam nesta narrativa metodológica. Acredito que, ao longo da leitura, algum leitor ou leitora possa também rememorar experiências que se aproximam das aqui mencionadas, vindas de outras localidades e formações ou mesmo de outras abordagens.

Ademais, ao tecer este subcapítulo, pude perceber o quanto a oficina esteve aberta aos acontecimentos: ainda que haja estrutura, que me apoia, ela é, ao mesmo tempo, completamente mutável à presença do grupo. Muitas vezes, as ordens das dinâmicas se alteram e outras são incluídas. A oficina *A poesia do corpo em cena* é, portanto, um presente em minha trajetória profissional e pessoal. Todas as vezes em que tive a oportunidade de conduzi-la, aprendi e vivenciei passagens que marcam até hoje minha vida, como também sei que marcou a vida de várias pessoas que passaram por ela, como a de Andira<sup>19</sup>, de Bruno Belchior<sup>20</sup>, e de Akilles Anderson<sup>21</sup>, que gentilmente cederam os depoimentos a seguir (figuras 70, 71 e 72) para colorir estas escritas poéticas.

---

<sup>19</sup> Andira é multiartista, transita entre teatro, circo e dança. Atuou no Grupo Jurubebas de Teatro, Grupo Kirar e atualmente compõe os espetáculos *Cabaré Chinelo* e *Da Silva*, da companhia Ateliê 23. É vice-presidenta da Casa Miga de acolhimento LGBT.

<sup>20</sup> Bruno Belchior é psicólogo e multiartista, atua como psicólogo clínico através do olhar da psicanálise em confluência com a esquizoanálise. Nas artes, atua como produtor cultural, cantor, *performer* e diretor criativo. Seu olhar interdisciplinar busca pesquisar e produzir aproximações teórico/políticas entre arte, psicanálise e cultura.

<sup>21</sup> Akilles Anderson é cantor, com uma voz que transita do gospel e erudito ao popular. Natural de Manaus, destacou-se em musicais, concertos e óperas promovidos pela Secretaria de Cultura (SEC) e em diversas produções teatrais pela cidade. Atualmente, atua como Gestor de Relacionamentos no CAE, no Rio Grande do Sul.

Figura 70. Andira durante as Escritas poéticas de si



*A poesia do corpo em cena foi pra mim uma encruzilhada de afetos essencial na minha caminhada como artista. Me proporcionou encontros que se estendem até hoje, tantos anos depois. É um trabalho que me atravessou em três momentos diferentes, y cada um deles muito importante, em dimensões que são materiais mas que também não são, falo aqui da espiritualidade atravessando a arte, y sendo atravessada por ela. No primeiro encontro, eu estava em um momento importante de conexão com minha ancestralidade, relacionado a minha retomada étnica y ao mesmo tempo reconhecendo uma transição de gênero, e o trabalho me ofereceu um espaço sensível pra elaborar e corporificar tudo isso através do encontro com outras pessoas, com a escrita e com a dança (que sempre me acompanharam). No segundo, eu estava convivendo em um coletivo com outros artistas y o trabalho me abriu caminhos que eu ainda não tinha explorado, afetada que fui, criei uma mostra de processos y pela primeira vez me coloquei numa posição de provocadora/diretora com outras pessoas que confiaram em mim, algumas que conheci através do encontro com Vivi, outras que entraram no caminho. No terceiro, que teve um intervalo maior de distância dos dois primeiros, eu já estava em outro momento com minha identidade y com meu corpo no mundo. Cada um desses momentos foi muito marcante pra mim, y foram pistas no meu caminho como artista, como pessoa, como corpo político que pensa y produz arte.*

*Depoimento cedido por Andira.*

Figura 71. Bruno durante a dinâmica Sobre eu e você



*Pensar sobre a oficina “A poesia do corpo em cena” é evocar internamente uma das experiências mais importante na cartografia do meu existir, tendo em vista que eu participei em um período onde estive imerso em diversas experimentações pessoais, profissionais e artísticas, quando olho para aquele período, tenho a sensação de algo mais nebuloso, sem muita forma e direção, eu estava sendo guiado por impulsos e possibilidades que colocassem meu corpo em questão, e a oficina foi o ambiente perfeito para transbordar todas essas questões envolvendo palavra, corpo, performance. Acredito que somos ensinados a pensar o corpo sempre enquanto um secundário, distante e mental, é preciso pensar antes de agir, é preciso racionalizar antes de sentir, é preciso entender as palavras em perspectivas lógicas para que o corpo funcione de maneira prática, e para além de outras vivências que estava tendo naquele período, como a dança, o teatro e a escrita, a oficina me inseriu primordialmente na perspectiva do sensório, da dilatação dos sentidos, da importância dos estados de presença. Lembro que não estava tão preocupado em pensar tão seriamente nas coisas que escrevi durante os exercícios propostos, me propus a exercitar uma escrita mais espontânea, sem receios de que caminhos*

ela iria me levar, e pensar essas palavras escritas enquanto movimentos ambulantes dentro de mim que poderiam ir abrindo caminhos para o cênico, o performativo, foi algo extremamente transformador no meu percurso. Através dos atos da oficina, me vi confrontando coreografias internas que as minhas palavras carregam no meu corpo, senti o caráter performativo do existir, me aproximei de uma experiência coletiva onde se falava mais com o corpo de que com as palavras, me senti mais atento ao gestual, ao não dito, as pausas, os urros, as sombras, os delírios e repetições que nos acompanham. Hoje tenho em mim fincado os saberes que tive a oportunidade de me aproximar durante o período da oficina, não consigo pensar na minha carreira enquanto artista e psicólogo clínico sem essas perspectivas. Acredito que para além de diversos estudos teóricos que nos formam enquanto sujeitos e profissionais, existem outros saberes que aprofundam nossa relação com o existir e são como setas pessoais para o nosso caminhar. A poesia do corpo em cena é uma espécie de pergaminho interior cravado na membrana da minha pele e que diariamente se movimenta, age, sente, evoca, lembra, produz, cuida, cria, faz meu corpo existir. Eternamente grato.

Depoimento cedido por Bruno Belchior.

Figura 72. Akilles durante as Escritas poéticas de si



Tenho uma "familiaridade" nesse campo de criação por vivenciar alguns fragmentos propostos nas oficinas "A POESIA DO CORPO EM CENA" de 2019, 2020 e 2022. A cada encontro me desdobrei em muitos âmbitos de percepção corpórea, mental, sentimental e o que posso dizer; espiritual, ou para os céticos um estado alterado de consciência. Foi na experiência de 2019 que mergulhei profundamente com coragem juvenil no campo da cena, e foi o que encontrei nessa egrégora que me preencheu de uma chama flamejante em meu corpo. Ao mesmo tempo em que descobria um novo mundo, fui advertido em respeitar esse lugar e criar musculaturas. Começou aí minha jornada de estudo do ofício de atuar, aliando com esse magnetismo. Em 2020, numa rápida participação, no espaço VILA VAGALUME aprendi que o ator é o que consciente atravessa esses planos do físico ao etéreo e que canaliza para comunicar a um observador. Mas não só de subjetividade nos

alimentamos! devemos beber do autoconhecimento do treino e da prática. Teve uma fala direcionada a uma integrante da oficina que me tocou bastante e que levo a outros processos de criação - Não se censure, deixa ser conduzida e flua! Em 2022 no Palácio rio negro pude experimentar outras camadas de que meu corpo poderia oferecer no momento ( Estava com dores na lombar) entendi que nosso corpo nem sempre é um "surper-man" ele nos transmite sinais de limites).

Depoimento cedido por Akilles Anderson.

### **2.3 Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais**

Em sua obra *Gesto inacabado: processo de criação artística*, Cecília Salles relata que, quando os artistas estão em processo de criação, eles inauguram uma espécie de projeto poético:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, afetam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envolvidos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (Salles, 2013, p. 44)

Inserida nessa perspectiva de inauguração que a autora menciona, estruturei um projeto poético que abarca o conjunto de dinâmicas que ofereci durante a preparação corporal de atores e atrizes e que também apoia processos criativos incubadores de artistas. Nesse contexto, o projeto poético *Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais* foi planejado durante os meses de outubro e novembro de 2023 e realizado de janeiro a fevereiro de 2024. Para dar corpo a esta vivência, convidei 10 artistas da cidade de Manaus (AM), entre ao quais alguns com formação além do teatro, como na docência, na dança, no circo, na *performance*, em produção cultural, afora as singularidades de pesquisas de linguagens individuais.

As escolhas dos e das participantes tinham dois critérios: o primeiro, a singularidade da pesquisa individual atuante na cena teatral da cidade de Manaus, que contém no cerne questões inclusivas, manifestações culturais, identitárias e de gênero; o segundo, por sua vez, tinha relação com a proximidade de algum trabalho de preparação corporal com os quais já havia realizado anteriormente. No início, estava em dúvida quanto ao nome do projeto; porém, ao ler o artigo *Laboratório de pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas*, de Melina Scialom (2021), e a dissertação *Laboratórios cênicos para mulheres: em busca de uma pedagogia teatral feminina*, de Maria Guadalupe Casal (2022), apoiei-me na escolha da palavra “laboratório”, tendo-a como um espaço de investigação e experimentação.

O termo “laboratório” é amplamente referenciado dentro das pesquisas em artes cênicas e, muitas vezes, a prática é inclusive defendida como uma metodologia de trabalho, uma vez que “pensar a prática laboratorial como metodologia de pesquisa em artes sugere a realização de considerações sobre sua execução enquanto método de estudo rigoroso” (Scialom, 2022, p. 2). Ainda que, à luz da definição de Scialom, a prática laboratorial possa ser executada como um método rigoroso e que tenha havido certo rigor na estruturação do *Laboratório de criação*, escolhi que, em vez de um estudo exigente e inflexível, o estudo fosse prazeroso e flexível, na linha de Fagundes e Kersting (2021, p. 168):

Nas artes cênicas, o processo criativo desenvolvido durante o período de ensaios forja um espaço-tempo especial, um microterritório de sociabilidade e experiência no qual outras lógicas de pensamento são acionadas, justamente porque habitam o campo da experiência. nico. (Salles, 2013, p. 44)

Dessa forma, objetivava-se que a construção ou o desejo de habitar um “microterritório de sociabilidade e experiências” operasse em fontes de diálogo, abertura, escuta e mudanças de rotas quando estas se mostram necessárias. Para isso, durante a estruturação do *Laboratório de criação*, busquei deixar lacunas entre uma proposta e outra, já em conexão com os acontecimentos que a própria vivacidade dos encontros promoveriam.

A escolha de fazer o *Laboratório de criação* partiu do desejo de ampliar minhas experiências adquiridas e vividas durante a oficina *A poesia do corpo em cena*, bem como minhas práticas como preparadora corporal, preparadora de elenco e provocadora cênica vividas de forma intensa na cidade de Manaus. Nomear um espaço para debruçar os estudos foi fundamental para minha organização pessoal, como um diário de bordo, material que infelizmente não produzi durante meus trabalhos com as oficinas. Outro ponto crucial foi sistematizar as dinâmicas propostas, a sequência delas e uma prévia estrutura para nortear minha condução, uma vez que tínhamos uma carga horária de 33 horas em sala de trabalho, somadas às minhas preparações antes e após cada encontro.

Assim, criou-se um espaço de trabalho dedicado a investigar e a registrar os efeitos que um conjunto de práticas produz em atores e atrizes que passam pela experiência, além de como essas práticas reverberam tanto na técnica pessoal, quanto na formação pedagógica. Para além da escrita, a dimensão reflexiva do *Laboratório de criação* também se deu pelas corporeidades, sensações, emoções e intuições (Geraldini, 2019) – tanto minha enquanto pesquisadora, que propôs e desenvolveu a metodologia, quanto dos e das participantes que vivenciaram as práticas.

### **2.3.1 Primeiros rascunhos poéticos**

O *Laboratório de criação* aconteceu em uma das salas do curso de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT-UEA), às terças e quintas-feiras dos meses de janeiro e fevereiro, das 18h às 21h. Escolher a ESAT facilitaria o acesso para as pessoas participantes, uma vez que algumas já tinham vínculo

com a unidade devido ao curso; além disso, é um local referencial para locomoção e poderíamos contar com a infraestrutura espacial do local, como banheiro, bebedouro, ar-condicionado e segurança na chegada e saída do grupo.

Uma vez firmada a parceria, iniciei o convite às pessoas participantes. No início, desejava compor um grupo de 15 pessoas, mas acabei por decidir que 10 integrantes seria mais ajustado, visto o empenho e dedicação necessários ao acompanhamento não só físico, mas também reflexivo e imersivo que dispensaria a cada experimento cênico durante o laboratório. Assim, integramos o *Laboratório de criação* Ariska Derì, Paulo Martins, Miro Messa, Kelly Vanessa, Caio Muniz, Elias DiFreitas, Randy, Neuriza Figueira, Tainá Andes e Akilles Anderson – os subcapítulos do terceiro capítulo, intitulado *Partilha cartográfica – experiências biográficas*, são todos dedicados aos experimentos cênicos de cada participante, apresentando a biografia e os vestígios dos processos criativos pessoais.

Estruturei o *Laboratório de criação* dois meses antes de sua realização, pois precisei encaminhar o projeto para o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)<sup>22</sup>, devido à participação de seres humanos na pesquisa. Embora tenha sido uma etapa laboriosa e burocrática, escrever a matriz do laboratório me ajudou a visualizá-lo com antecedência, assim como a infraestrutura, os riscos e os benefícios para o grupo que viria a participar. Compreendi inicialmente que precisaria de um tempo ampliado para a realização dele, pois, tendo a carga horária de 20 horas da oficina *A poesia do corpo em cena* como referência, visualizei uma carga horária próxima. Foram 11 encontros de 3 horas cada, totalizando 33 horas de presença em sala de estudo; no entanto, totalizaram-se muito mais horas de dedicação ao laboratório, considerando-se tanto o antes e o depois de cada encontro, em que fazia anotações relativas, por exemplo, à preparação da chegada do grupo.

Uma das solicitações do CEP foi que eu, a pesquisadora responsável, comunicasse a maneira como realizaria o convite aos participantes. Pensando nesse quesito, fiz o convite em duas etapas: primeiramente, por meio de uma conversa pessoalmente, a fim de apresentar a proposta; e, posteriormente, via mensagem *whatsApp*, incluindo-se todas as informações:

---

<sup>22</sup> Um CEP é um colegiado interdisciplinar e independente, de relevância pública, de caráter consultivo, deliberativo e educativo, criado para defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos. Fonte: [www.gov.br](http://www.gov.br).

Olá!  
Obrigada por aceitar em fazer parte da pesquisa-criação vinculada ao meu mestrado!  
Laboratório de práticas interdisciplinares para atuação e preparação corporal de atores e atrizes  
Condução: Viviane Palandi  
✦ jan. / fev. de 2024  
✦ Terças e quintas-feiras das 18h às 21h  
✓ 04, 09, 11, 16, 18, 23, 25, 30 de janeiro  
✓ 01, 06, 08 de fevereiro

A parte burocrática que envolve a carta de aceite e a liberação de imagem enviarei via e-mail quando a Plataforma Brasil der o aval final sobre os documentos finais.

Local: ESAT  
Abraços, Vivi  
Qualquer alteração entrarei em contato!

Realizamos o total de 12 encontros presenciais antes de o laboratório iniciar, pois, depois de confirmados os participantes, duas pessoas não puderam mais participar. Então, precisei de mais dois encontros para completar o grupo com 10 pessoas; além disso, Tainá Andes, a fotógrafa do grupo, tornou-se a décima participante, visto que, duas semanas após o laboratório iniciar, Ana Oliveira<sup>23</sup> precisou deixar o grupo devido a trabalhos profissionais.

Os encontros presenciais antes do laboratório foram prazerosos, pois éramos um grupo de pessoas amigas, que ficaram felizes pelo convite. Para apoiar a participação dos e das integrantes, foi oferecida ajuda de custo de transporte de ida e volta e também um lanche a cada encontro. Simultaneamente à realização do *Laboratório de criação*, dei continuidade à submissão do projeto no CEP, pois, durante a escrita, precisei desenhar a matriz-base das dinâmicas de cada encontro que iria propor. Abaixo, apresento o título e a primeira proposta escrita para cada encontro (modificada ao longo da realização do laboratório)<sup>24</sup>:

**Matriz inicial do Laboratório de Criação:  
escritas, provocações e práticas corporais**

**1º Encontro: *Escuta: qual desejo move?***

**2º Encontro: *Escritas poéticas de si***

**3º Encontro: *exercícios/jogos individuais, dupla e em grupo***

**4º Encontro: *exercícios/jogos individuais, duplas e coletivo***

**5º Encontro: *Da poesia escrita à poesia corporificada***

**6º e 7º Encontros: *Campo sistêmico das imagens***

**8º e 9º Encontros: *Mostra de processo das células poéticas***

**10º Encontro: *Roda de Conversa***

<sup>23</sup> Palhaça e produtora cultural em Manaus (AM). Especialista em Gestão e Produção Cultural e bacharel em Teatro com habilitação em atuação e direção pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Idealizadora dos projetos artísticos: Roda na Praça e Palhaçaria Navegante, além do festival *on-line* Potência das Artes do Norte (PAN) (2020). Foi vice-presidente da Federação de Teatro do Amazonas - FEATM, coordenando a produção do Festival de Teatro da Amazônia nos anos de 2021, 2022 e 2023.

<sup>24</sup> A proposta também continha objetivos e descrições, os quais serão compartilhados dentro de cada tópico nos subcapítulos seguintes.

Conforme escrevia a matriz-base, ia visualizando os encontros, sabendo que eles mudariam o percurso caso houvesse a necessidade – e ela surgiu. Também desejava a presença de uma fotógrafa que pudesse acompanhar o laboratório, garantindo os registros dos encontros. Inicialmente, o laboratório foi nomeado de *LaPIN – Laboratório de práticas interdisciplinares para atuação e preparação corporal de atores e atrizes*. O nome *Laboratório de Criação: escritas, provocações e práticas corporais* chegou posteriormente, durante a realização do trabalho, pois fui compreendendo que no primeiro nome não cabia toda a vivência que estava acontecendo dentro dos encontros. Queria algo que se aproximasse mais da minha natureza poética e das próprias dinâmicas. Abri-me, então, a uma escuta íntima e pedi ajuda aos participantes, que lançaram sugestões; aos poucos, o novo nome ganhou corpo.

Adiante, darei início à exposição dos encontros do *Laboratório de criação*, utilizando como suporte de análise desse percurso o livro *Gesto inacabado: processo de criação artística*, de Cecília Almeida Salles (2013), e o artigo da mesma autora intitulado *Redes da Criação* (2003), no intuito de trazer para perto reflexões de uma metodologia em processo, advinda de uma prática permanente e comprometida aos estudos das artes da cena.

### **2.3.2 1º e 2º encontros: *Escritas poéticas de si***

Para Salles (2013), os documentos de processo são rastros que, ao longo do percurso criativo, vão dando pistas às formas do que virá a ser o trabalho, e a ideia de registros contém preciosas marcas singulares de cada artista, pois são nos documentos de processo que podemos ver a mobilidade criativa, e “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose” (p. 25). Partindo, portanto, da metamorfose como premissa para uma criação que está em constante movimento, iniciei o primeiro encontro com a proposta das *Escritas poéticas de si*, por carregarem em si a função de documentos de processo, conforme citado por Salles. Também propus alguns combinados no primeiro encontro, tendo em vista que eles poderiam apoiar a nossa rotina criativa, como “[...] gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico” (Salles, 2013, p. 60).

Os combinados consistiram em: não fazer uso de celular durante os encontros nem deixá-lo nas proximidades – caso houvesse urgência em utilizá-lo, comunicar o grupo e usá-lo fora da sala; a sala estaria aberta sempre 30 minutos antes do encontro (às 17h30), para

que, quem quisesse chegar antes, poderia acessá-la, mas permanecendo em silêncio e em sintonia com o trabalho – conversas que não dissessem respeito ao laboratório deveriam ser feitas fora da sala; às 18h, tocaria o sino para abirmos a roda; durante o trabalho, manter o silêncio e estabelecer conversas apenas referentes às investigações – conversas paralelas deveriam ser realizadas fora da sala e/ou nos momentos de intervalo; sapatos e bolsas estariam sempre concentrados em um único local e não distribuídos pelas salas, mantendo, assim, as laterais livres para o trabalho corporal.

Tais combinados não foram impostos. Eu os apresentei e perguntei se concordavam, visto que poderíamos mudar algo a qualquer momento caso sentíssemos necessidades. Dessa forma, inicialmente, demos início aos combinados com o intuito de experimentarmos essa rotina e sentirmos a diferença na qualidade de presença tanto individual quanto coletiva. Para Salles (2013), o campo da rotina faz parte de um encontro de métodos e está inserida na prática do e da artista, nos horários, nas cores das canetas, no local da preparação, nos papéis que foram escolhidos para a escrita, pois todos esses detalhes fazem parte de uma rotina que também está aberta à chegada de outras matérias criativas e que precisa ser estabelecida diariamente e vivida para ganhar presença e ser notada.

A rotina proposta, por meio dos combinados, veio das minhas vivências em salas de estudo com artistas que inicialmente a trazia e nos convidavam a preparar a sala para o encontro. Eu sempre gostei dos combinados, pois sinto que eles cuidam do grupo, como também ajudam a manter a concentração, gerando o clima ritualístico que Salles aponta. Ao longo das oficinas *A poesia do corpo em cena*, algumas vezes consegui fazê-los (combinados), mas como o tempo era menor e os espaços diferentes, cada combinado se alterava conforme a relação com o grupo presente. *No Laboratório de criação*, por sua vez, em que pude experimentar os combinados com mais rigor, percebi que eles estavam fazendo sentido para o grupo, que também reconhecia a importância da proposta. Revelou-se fundamental, por exemplo, a não presença do celular nas proximidades das pessoas participantes, visto que a concentração se manteve com mais afinco, e os silêncios gerados na sala gerou um campo de energia direcionado à criação.

Depois de apresentados os combinados, passei a contar sobre a proposta do primeiro encontro e, antes de adentrar as *Escritas poéticas de si*, propus um alongamento simples. Essa palavra “simples” será mencionada algumas vezes, porque tenho compreendido que dinâmicas simples, nas quais todos os corpos podem realizá-las, são bem-vindas, bem

como dinâmicas em que o centro da complexidade é manter a concentração, construir um estado de presença e perceber o coletivo: alongamentos que todos e todas possam sentir um descanso e, ao mesmo tempo, acordar o corpo.

Figuras 73 e 74. Alongamentos durante o 1º encontro do *Laboratório de criação*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Após o alongamento, realizei minha autoapresentação fazendo uso do jogo de improvisação corpo e voz (figuras 75 e 76) e, em seguida, convidei a todos e todas para fazerem as suas apresentações por meio das *Escritas poética de si* (algumas delas serão apresentadas no terceiro capítulo).

Figuras 75 e 76: Fazendo a autoapresentação



À esquerda, em círculo, iniciando a autoapresentação. À direita, imagem corporal correspondente a uma passagem da minha apresentação; lembro-me de que estava contando que sou ascendente em Capricórnio, e a imagem é uma alusão aos chifres do bicho. Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Figura 77 e 78: *Escritas poéticas de si* durante o *Laboratório de criação*

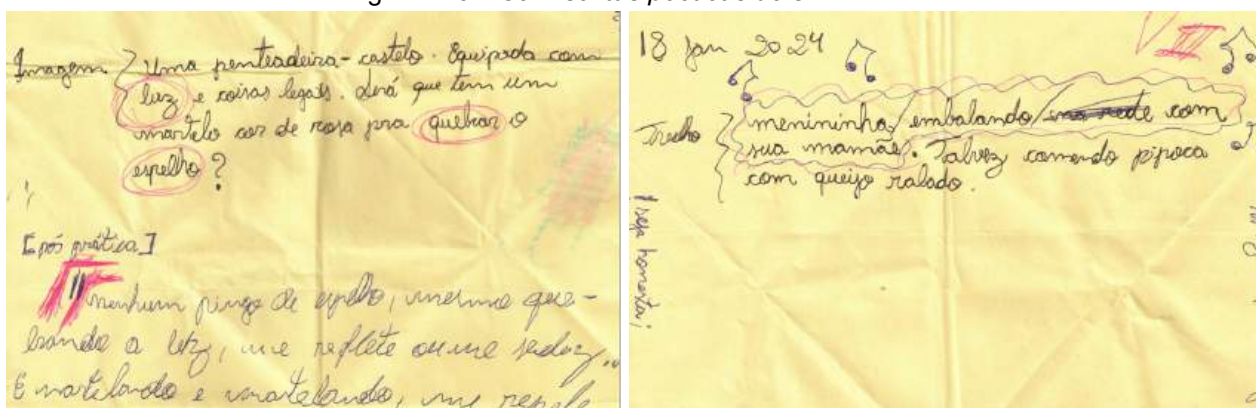


Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

A proposta da escrita não é uma norma, e sim um convite. Tenho-a como uma guia condutora, flexível não apenas aos fluxos do campo da rotina, mas também das camadas de sensibilidade que cada artista traz consigo. Ver os corpos relaxados no chão e as posições corporais escolhidas para adentrar a escrita é um dos momentos prazerosos; a forma como escolhem colocar no papel suas escritas é livre: desenhos, frases ou palavras soltas, poema, fluxo contínuo de pensamentos, toda escolha é bem-vinda. De forma espontânea, sem combinar, o grupo finaliza quase sempre ao mesmo tempo.

Ao finalizar as *Escritas poéticas de si*, o próximo passo são as escolhas de duas passagens da escrita, podendo ser uma palavra, uma frase ou um parágrafo. Ao sinalizar uma passagem, ela fica registrada nos documentos de processos e há um esforço do artista em fazer visível aquilo que está por vir (Salles, 2013). No *Laboratório de criação*, como o objetivo foi acompanhar processos criativos que desaguaram em um experimento cênico – apresentado no terceiro capítulo –, pedi ao grupo que escrevessem em uma outra folha uma passagem que gostariam de investigar como ponto de partida. Além das passagens escolhidas, houve também a visualização das imagens. Nesse momento, convidei o grupo a ler as passagens em voz baixa; depois, a fechar os olhos e a anotar no papel a primeira imagem que pousasse na imaginação. Na figura abaixo, pode-se observar a passagem escolhida por Ariska e a imagem correspondente a ela.

Figuras 79 e 80. *Escritas poéticas de si* de Ariska



Manaus (AM), 2024. Fonte: Escritas de Ariska.

Tanto as passagens como as imagens escolhidas não são lidas. Elas vão sendo demonstradas através das improvisações que vão acontecendo ao longo dos encontros. Não saber das imagens antecipadamente cuida de um espaço que fica poroso aos acontecimentos. Há um mistério que vai sendo revelado aos poucos, e as imagens correspondentes às passagens escolhidas nas *Escritas poéticas de si* vão pousando aos poucos, à medida que cada pessoa se abre a elas no campo da improvisação, da sensação, da fala, da troca em grupo.

Depois da etapa das escolhas das passagens e das imagens correspondentes, convido o grupo a ler as *Escritas poéticas de si*. No laboratório, foi a primeira vez que pedi a leitura em grupo. Durante as oficinas *A poesia do corpo em cena*, não solicitava a leitura, por compreender que, ao longo da prática, poderia haver passagens que precisassem manter-se em silêncio no papel, e a não leitura protegesse o espaço de uma tessitura íntima e particular. Todavia, durante o *Laboratório de criação*, uma vez que todos e todas estavam cientes da investigação da metodologia, propus a leitura em grupo, deixando opcional a não leitura também.

O convite à leitura das *Escritas poéticas de si* não intencionava apenas reproduzir o que havia escrito, mas sim trazer no corpo uma presença cênica durante a leitura. Cada participante poderia escolher o tom da voz, as pausas, os movimentos corporais, caso quisessem, como também poderiam propor ao grupo algum deslocamento para receber a escuta. Assim fez a atriz Neuriza, que, durante a leitura, soltou os cabelos (figura 81), e Elias, que deslocou o grupo, pedindo aos e as participantes que se deitassem, fechassem os olhos e sentissem a leitura (figura 82). Ambos se envolveram no ambiente da proposta,

trazendo para a sala de pesquisa intervenções que mobilizaram o grupo a sentir sensações diferentes. Fomos embora nesse dia com as sensações singulares advindas das leituras de cada participantes e do nosso primeiro contato em grupo, o início de uma rede de impulsos e estímulos.

Figuras 81 e 82: Leitura das *Escritas poéticas de si*



À esquerda, Neuriza Figueira. Manaus (AM), 2024. À direita, Elias Difreitas. Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

No segundo encontro, chegaram Caio e Randy, que não estiveram presentes no primeiro dia. A sala estava aberta conforme o combinado, desde às 17h30, para aquecimento pessoal ou para descanso, cuidando para manter o silêncio até o início do trabalho coletivo. A chegada com meia hora de antecedência aconteceu apenas nos primeiros encontros; ao longo dos demais encontros, o grupo começou a chegar mais próximo ao horário. Ao analisar essa mudança, pode-se resgatar o campo da rotina mencionado por Salles (2013), tecido por relações que ora comprimem ora dilatam, gerando uma musculatura pessoal a cada participante. Nesse sentido, cada pessoa constrói a rotina, e os tempos pessoais se alternam – elementos intrínsecos ao processo criativo, uma vez observados e reconhecidos.

Salles (2013) ressalta que cada artista escolhe as matérias que darão contorno às suas necessidades, e, para mim, o *Centro do círculo* é uma delas, pois ele tem a função de ancorar e acolher de forma física mais uma das matérias fundamentais para minha metodologia de trabalho: as *Escritas poéticas de si*. É sobre ele (o *Centro do círculo*) que ficam os papéis, os lápis e todos os elementos que vão chegando ao longo do processo,

como foi o caso de um objeto levado por Ariska: a boneca feita por ela permaneceu até o último dia no *Centro do círculo*.

Todas as vezes que saltava uma ideia, ela poderia ser registrada, não precisando pedir ou fazer pausas, pois o movimento de ir até o centro do círculo e registrar algo novo nas *Escritas poéticas de si* faz parte do processo, o que foi sendo incorporado ao longo do trabalho, tal como propõe Salles: “são diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (2013, p. 43). Foi também no segundo encontro que fiz um aquecimento de respiração e de voz para aquecermos não só os nossos corpos, mas também a sala, por acreditar que, uma vez a sala aquecida, as ideias aquecem-se também. Após o aquecimento, cada participante pegou seus envelopes para uma nova leitura. Caio e Randy estavam ouvindo pela primeira vez.

A leitura não foi genuína como no primeiro encontro. Havia uma performatividade, quase um protótipo de cena sobre si, com proposições novas, como a realizada por Kelly, que leu toda a escrita – diferentemente do primeiro dia, que, acredito que devido à emoção de se apresentar, falou sobre a escrita, mas não a leu. Nesse segundo encontro, contudo, talvez por já estar se sentindo mais segura com o grupo, ela pôde avançar em passagens mais íntimas. Depois que todos e todas leram as escritas, pedi a Caio e Randy que também escrevessem as *Escritas poéticas de si*.

Sob a luz das palavras de Salles (2013), que afirma que cada projeto poético é “um projeto pessoal, singular e único” (p. 37), dei início às investigações dos projetos poéticos de cada participante. Como ponto de partida, lancei 3 perguntas disparadoras: Quais são os sentimentos que movem esse interesse/desejo? Quais são as imagens que se aproximam da proposta? Por que elas são importantes de serem realizadas?. Além das perguntas, o grupo selecionou também uma passagem das *Escritas poéticas de si* como mais um guia de inspiração.

As perguntas vinham ao encontro da primeira conversa que tive com cada participante antes de iniciar o laboratório, porque, durante o convite, lancei a possibilidade de trazerem aos encontros algum projeto pessoal que quisessem desenvolver ou investigar. Foi o caso de Elias Difreitas, com o experimento cênico URUTAU, e Paulo Martins, com *Menino cordeiro (ou porquê meninos pretos morrem cedo)*, pois ambos estavam em andamento com seus projetos para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC); e de Randy, que mergulhou em

*Deusa Profana Ato I*, espetáculo já estreado, mas aspirante de um retorno às investigações.

Os demais participantes deixaram que o próprio percurso do laboratório mostrasse o caminho para a criação. Desse modo, formulei perguntas com o propósito de provocar reflexões que espreitassem uma oportunidade.

Figuras 83 e 84. Perguntas disparadoras para o projeto poético



À esquerda, uma das perguntas disparadoras. Manaus (AM), 2024. À direita, em roda com o grupo, conversando sobre como nossas escritas são matéria-prima para nossas experimentações. Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Durante o encontro, em uma conversa com Randy, ela me disse: “Tem uma lacuna aqui nessa história, Vivi”. Essa frase provocou em Randy um caminho de investigação às imagens que viriam a pousar nos próximos encontros. Quando digo “pousar”, refiro-me aos espaços de trabalho que damos a nós próprios para nos experimentarmos, uma qualidade de prontidão para um acontecimento que vem junto aos processos que estão sendo vividos diariamente. Nessa frase, também continha o mistério da própria narrativa de Randy; rasuras que buscam completude (Salles, 2013).

Figuras 85 e 86. Conversa com Randy



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Dentro da minha trajetória, como já apontando anteriormente, as histórias me salvaram: ler, ouvir e escrevê-las redimensionaram marcas em meu corpo. Tê-las como um caminho poderia ser mais uma das tantas formas de autoconhecimento. Reitero: a escrita não é uma norma dentro da minha metodologia de trabalho, mas um convite que pode ser desdobrado em desenhos, riscos, palavras soltas, manipulação dos papéis, transformando-os em outras formas, tal como como fez Ariska, nos últimos dias do laboratório, reunindo todas as folhas escritas em um barco – figura que compõe o subcapítulo 3.1, *Mar Vermelho*.

A dedicação à escrita é variável conforme o tempo de cada imersão proposta. Em uma oficina de 2 a 3 horas, por exemplo, ela se dá dentro desse intervalo; já no laboratório, tivemos 33 horas em sala de estudo, o que permitiu que a escrita fosse revisitada a cada encontro, juntamente às descobertas no corpo, nas conversas, nas pausas, nos silêncios. Muitas vezes, percebia alguém ir até o centro do círculo pegar o envelope e escrever e, em seguida, voltar para a dinâmica que estava acontecendo, como um fluxo contínuo. Esses momentos de observação eram especiais para mim: perceber que as escritas estavam pulsando, estavam vivas.

Figuras 87 e 88. Grupo respondendo às perguntas disparadoras



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Minha presença busca provocar a escrita, e, aos poucos, elas vão sendo incorporadas à autopesquisa. Alguns se debruçam mais nesse processo, enquanto outros o fazem em momentos muito pontuais. Deixar no centro do círculo papéis, lápis e canetas de várias cores dá a possibilidade de expressões diversas, como foi o caso dos envelopes; eles foram pintados, de modo que marcas de cada participante foram aos poucos sendo registrados. Todos esses vestígios revelam alguma coisa para mim, contam algo sobre quem escrevem – tal como afirma Salles (2013): a partir do que o e a artista traz ou rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto poético.

Figuras 89 e 90. Envelopes com desenhos e palavras soltas



À esquerda, desenho feito por Paulo Martins. À direita, frases de Caio Muniz. Manaus (AM), 2024. Fonte: Registros cedidos pelos participantes.

Depois de responder às perguntas disparadoras e já com as passagens e imagens pré-selecionadas, propus um alongamento a partir de movimentos simples: abrir e levar os braços ao alto inspirando, e descê-los expirando, como uma asa se preparando para saltar voo. Durante esse alongamento, pedi aos participantes que trouxessem no corpo as imagens escolhidas, para elas irem se aproximando do campo da imaginação. Nesse momento, instaurou-se o “pouso das imagens”, em que cada participante se conecta a elas de forma vagarosa. A introdução do pouso das imagens iria acontecer apenas no terceiro encontro, mas, como o grupo estava preparado para vivenciá-las, antecipei para o segundo encontro o início da etapa *Das escritas poéticas à escrita corporificada*.

Figuras 91 e 92. Início da etapa *Das escritas poéticas à escrita corporificada*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes

### **2.3.3 3º e 4º encontros: *Pontos de apoio* e *Jogo do Espelho***

No terceiro e quarto encontros, abordei dinâmicas que provocariam a continuidade do pouso das imagens, e duas delas foram as *Ponto de apoio* e o *Jogo do espelho*, apresentadas anteriormente. Conforme combinado, a sala estava aberta às 17h30 para os aquecimentos pessoais e, caso alguém precisasse, para descanso. Às 18h, toquei o sino e organizamos a roda, tendo o Centro do círculo na lateral com todas as *Escritas poéticas de si* receptivas a qualquer registro novo. Contei ao grupo que nesse encontro iríamos iniciar com a dinâmica *Pontos de apoio*, fazendo uma pequena demonstração sobre os níveis espaciais baixo, médio e alto fazendo uso dos apoios passivo e ativo, visto que alguns participantes estariam experimentando aquela vivência pela primeira vez.

Figuras 93. Demonstração dos *Pontos de apoio*

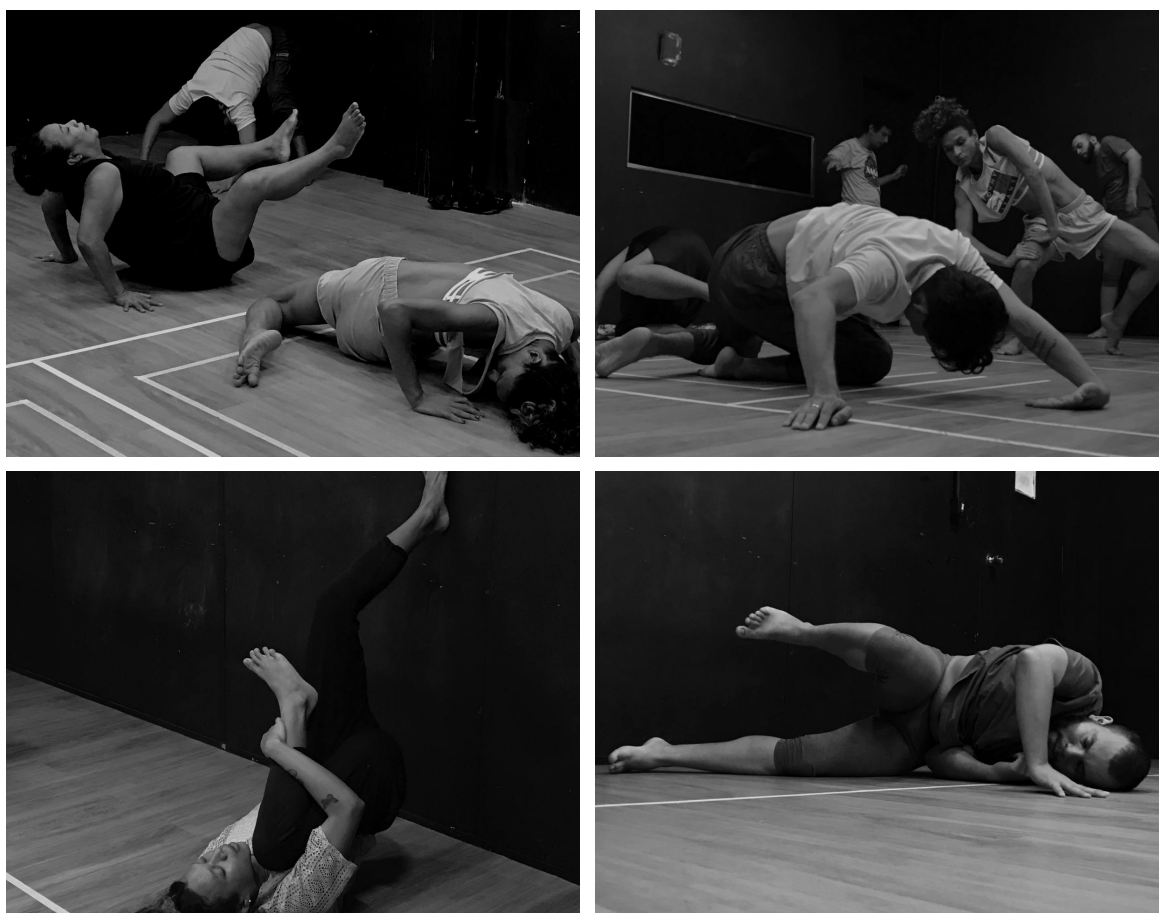


Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Embora Manaus apresente uma temperatura quente e úmida, que varia entre 27° a 31° diariamente, e muitos dos ambientes sejam refrigerados por ar-condicionado, acordamos em manter o ar-condicionado desligado; apenas em momentos pontuais eu o ligava, quando percebia que a sala e os corpos estavam suando demasiadamente – ação realizada sempre nos intervalos ou antes ou depois das dinâmicas, para não gerar nenhum choque térmico. Menciono esse pormenor agora porque, no terceiro encontro, com as dinâmicas propostas, o grupo suou excessivamente. Em diálogo com o meu coorientador, ele acentuou o quanto o clima afeta os processos criativos, de modo que tanto o calor demasiado como também a presença do ar-condicionado podem alterar o estado corporal, afetando diretamente os processos criativos.

Iniciamos deitados para experimentar o nível baixo, e o tempo que cada participante dispensou para sentir os pontos de apoio em cada nível durante a autopesquisa foi fundamental.

Figuras 94 a 97. Autopesquisa com os níveis e os *Pontos de apoio*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Foram experimentados os *Pontos de apoio* em suas variadas possibilidades. Iniciamos individualmente e, ao longo das investigações, passamos a fazer algumas interações. Após observar que o grupo estava bem aquecido, sugeri intervenções para provocar encontros, sem que se perdesse o trabalho individual. Num fluxo espontâneo, pedi a eles que ampliassem as percepções, percebendo os movimentos das pessoas que estavam próximas e/ou distantes e como essa percepção pode afetar o movimento que estava sendo feito individualmente. Nesse momento, uma das participantes estava andando vagarosamente, sozinha, deslocada do grupo, pesquisando seu andar; tendo ela como foco, pedi ao grupo, sem que interrompessem seus movimentos, que a observassem e, depois, caminhassem juntos a ela.

Essa intervenção foi um momento crucial no trabalho, pois o grupo, estando com o corpo aquecido, iniciou uma construção em conjunto, formando o que Salles (2013) nomeia, dentro de processos criativos, de rede criadora (figura 98). Nesse sentido, o grupo formou

uma rede de impulsos e estímulos, gerando imagens coletivas vindas tanto dos improvisos como das minhas provocações. Eu, ao mesmo tempo que estava atenta aos fios conectores que cada pessoa ofertava, também estava sendo afetada pela rede criadora.

Paulo esteve na dinâmica apenas até uma etapa, pois começou a não se sentir bem. No final do encontro, revelou ter compreendido naquele dia que era necessário medir as energias, dosá-las para poder estar inteiro, sem rapidamente cansar ou precisar pausar o trabalho. Depois que Paulo parou a dinâmica, perguntou se poderia ficar sentado observando. Seu olhar de “fora” ofereceu uma contribuição para o grupo e para ele próprio: uma observação ativa.

Depois que todos e todas tiveram um momento de condução dentro da rede criativa, orientei-os a caminhar olhando para o horizonte. O caminhar foi sendo construído, como um estado emergente que precisava ser pego, mas que ninguém conseguia realizar. Havia uma linha visível marcando o chão; ela era o limite do grupo. Ao chegarem à linha, continuariam olhando, ainda com o desejo de pegar com os olhos, sem ultrapassar o limite proposto; avançando, mas com a força oposta gerada pelo próprio grupo impedindo (figura 99).

Figuras 98 a 99. Imagens coletivas



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Os *Pontos de apoio* dos pés estavam inteiros no chão em contraposição ao desejo de ir, ao ponto que cada participante respondeu de formas diferentes ao desejo de avançar: uma pessoa gritou, outra levou os braços no intuito de segurar algo, outra caiu no chão, outra baixou a cabeça e, em um determinado momento, o grito foi unânime e todos cessaram coletivamente. A exaustão do trabalho e da qualidade de presença havia chegado ao limite

também. Os corpos precisavam pausar para decantar o que até ali havia presentificado. Aos poucos, fui conduzindo o grupo ao estado inicial do trabalho e os convidei para deitarem, caso quisessem. Teve quem deitou, quem sentou e quem precisou sair da sala devido ao calor e ao cansaço no corpo. A sala molhada de suor precisou ser secada com pano. Depois de secá-la, preparei o cantinho do chá e, silenciosamente, o grupo foi se alimentando, se nutrindo, descansando até formarmos uma roda de conversa.

Figura 100. Olhar para o horizonte



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Durante a roda de conversa, o grupo estava empolgado com a intensidade alcançada, com os corpos suando em êxtase. Deixei o momento em aberto para quem quisesse compartilhar algo. Vieram depoimentos generosos, os quais anotei em meu diário:

*“Algo que captura, que seduz, que dá tesão” “Corpos que acessam o vazio”*  
*“Olhos tipo flechas que não fazem curva” “Disponibilidade em encontrar coisas”*  
*“As gotas do suor, as marcas do suor unifica” “Ruído no corpo”*  
*“Fora (rua) – dentro (sala de ensaio)” “Bola de gordura”*  
*“Deslocamento não há uma referência” “Suor: elemento que faz parte da magia”*  
*“Palavras verbos: vibrar – tremer – lançar – embalar”*  
*“Coração vivo no meio da sala” “Lugar paralelo dentro da câmera”*  
*“Corpos que são sinfonia, são se aproximando” “Sala que dá eco”*  
*“A partitura acontece aqui porque cada um contribuiu”*  
*“Eu nunca sei o que vai acontecer, mas eu chego aberta”*  
*“O movimento acontece”*  
*“O suor que entrelaça na pele do outro também revela algo de mim”*  
*“Cada particularidade não conduz e sim constrói”*

“Você parece uma cobra, Tainá”. Nesse dia, a presença da nossa fotógrafa Tainá foi percebida, mas de forma sutil e criativa. Desde o início, deixei-a à vontade para interagir com as dinâmicas e, ao mesmo tempo, cuidar de como manter o fluxo da fotografia junto à autopesquisa. Akilles trouxe a imagem da cobra em relação à movimentação de Tainá, pois, durante a rede criadora de movimentos, Tainá, de forma vagarosa, se aproximava, participava sem interferir na hora de dar um “click” ou invadir o espaço, mas sim dialogando com ele. A presença da Tainá na fotografia foi um ponto fundamental durante o laboratório; foi possível ver o seu desejo em querer participar, ser afetada a cada encontro, tanto que, dentro do possível, estive em várias dinâmicas. Ao final, ela realizou o experimento cênico *Mangará*, apresentado no terceiro capítulo.

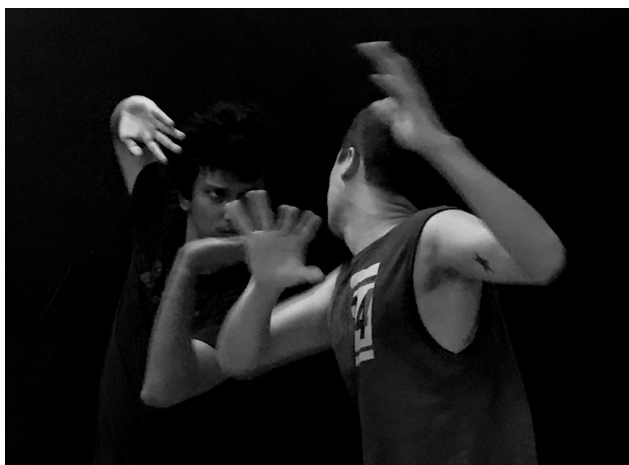
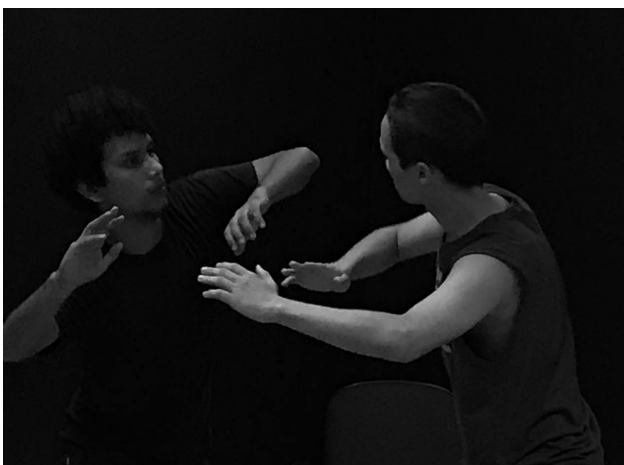
No quarto encontro, houve uma particularidade que se apresentou ao longo do dia: antes de o encontro acontecer, recebi mensagens de alguns participantes sobre a impossibilidade de irem ao encontro, bem como avisos de atrasos e saída antes do término. Tendo esses sinais, cheguei ao encontro atenta ao que havia programado para aquele dia, pois, como iria apresentar o *Jogo do espelho*, as duplas seriam menores, e as presenças poderiam ser afetadas pelas faltas e pelas ondulações energéticas no campo do trabalho. Como já havia me preparado, cheguei mais cedo, me aqueci e fiquei aguardando a chegada do grupo. Dos 10 participantes, chegaram 5. Entre as pessoas presentes, percebi que duas estavam bem cansadas, fato que uma delas verbalizou para mim. Assim, fui conduzindo o encontro de forma mais leve, sentindo e percebendo como estavam os corpos para o trabalho naquele dia.

Com o cansaço presente e verbalizado, iniciei o encontro com uma massagem em dupla. Cada pessoa chegou em horários diferentes, e duas foram ao banheiro logo no começo da massagem, levando-me a dar coordenadas em tempos diferentes para cada dupla que se formava. Confiei na intuição e fui acolhendo as surpresas da noite. Como cada dupla começou em tempos diferentes a massagem, dei as coordenadas para iniciar o *Jogo do espelho* para a primeira que havia terminado, e assim por diante. Aos poucos, todas as duplas estavam fazendo a dinâmica.

Aprecio esse jogo, como já mencionei, pois ele leva a uma conexão; o espelhar, para mim, é sinônimo de alteridade. A partir das minhas experiências como observadora do jogo, noto que ele é uma extensão das *Escritas poéticas de si*, das passagens e das imagens escolhidas. Durante a dinâmica, lanço falas como: busquem experimentar os níveis e os

deslocamentos; vivenciem as imagens, deem tempo para elas; não copiem o que a pessoa está fazendo, vivenciem.

Figuras 101 a 106. Duplas realizando o *Jogo do espelho*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

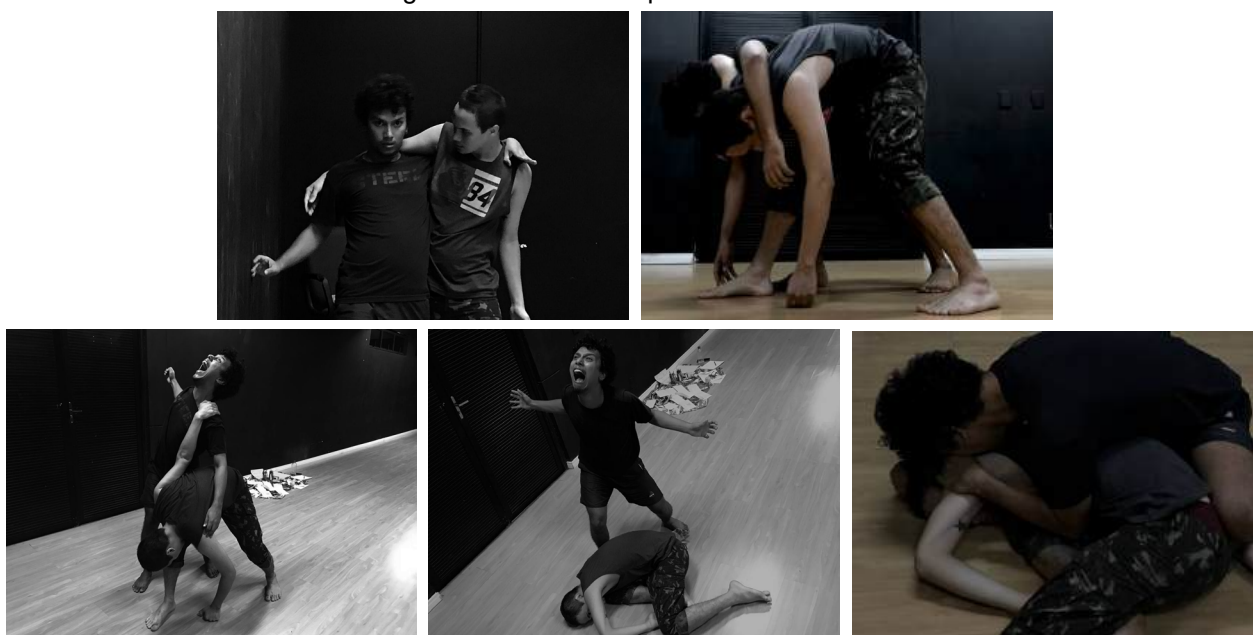
Ao longo da dinâmica, vou alternando as orientações. O jogo inicia-se sempre com uma pessoa fazendo os movimentos e outra espelhando-os; em seguida, invertem-se os papéis. Assim, o espelhar é vivido pela dupla. Após um tempo, peço que as duas pessoas espelhem, não havendo mais quem conduz, mas uma percepção em que uma pessoa começa e a outra segue e, de repente, esse mesmo movimento inicia com a outra pessoa, revelando o espelhar no corpo de ambas, entrando num ritmo, numa dança de movimentos.

Após as duplas terem vivenciado essa condução em conjunto, convidei-as a escolher quatro passagens do jogo para experimentarem numa sequência, pensando em um começo, em uma transição e em um fim. Antes, contudo, dei um intervalo para o chá. Ao finalizarem, retornaram para as escolhas das quatro passagens, relembro-as, repassando-as e criando, então, uma célula criativa em dupla. Ao repetirem o exercício, novas descobertas aconteceram, gerando também uma narrativa corporal, como foi o caso da dupla Akilles e Paulo (figuras 107 a 111).

Ao longo da repetição, uma emoção foi instaurada, deixando a sequência repleta de intensidades. Quando as duplas finalizaram as repetições, abrimos uma roda para a apresentação das sequências. Nesse dia, Ana Oliveira, a participante que precisou se retirar do laboratório devido a trabalhos, estava presente. Ela se emocionou, aflorou memórias recentes, em especial a sequência de Paulo e Akilles, pois trazia no corpo um estado de morte, de desfalecimento e de dor.

Durante a roda de partilha final, Akilles narrou que estava com o corpo dolorido, visto que também estava cansado. Partindo de sua fala, levei mais uma vez a reflexão ao grupo: como encontrar descanso dentro do trabalho criativo? Como equilibrar a energia, dando pausas e oscilando a densidade?. O descanso pode trazer outra qualidade de trabalho dentro da sequência escolhida. Como não tínhamos muito tempo para a roda de conversa, combinamos que, no próximo encontro, conversaríamos. Caio e Tainá também fizeram o jogo, e como Tainá, nossa fotógrafa, estava participando, não temos registros dessa dupla.

Figuras 107 a 111. Sequência de Paulo e Akilles



Sequência de imagens: história corporal contada a partir do *Jogo do espelho*. Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

De acordo com Salles (2013), todo processo criativo é um caminho tensivo, no qual “o tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse sua musculatura” (p. 63). Paulo e Akilles esgarçaram essa musculatura na experimentação gerando linhas de tensão, encontraram uma narrativa e a preencheram com suas emoções, suas matérias vivas corporais. Lembro-me de que tive um sonho muito denso nessa noite, tão imagético e significativo que escolhi contar no encontro seguinte.

#### **2.3.4 5º e 6º encontros: *Caminhada e Roda de conversa***

No quinto encontro, abrimos a sala um pouco depois do combinado, devido ao fato de ela estar ocupada por um grupo de ensaio. Embora soubesse que isso poderia acontecer, o atraso me desestabilizou um pouco, pois, além de ser um tanto fiel aos combinados, as pessoas que chegaram para o alongamento antes do encontro estavam à espera. Ao entrar na sala, tive de limpá-la, o que atrasou um pouco mais. Ao finalizar a limpeza, precisei meditar e alongar antes de dar início ao encontro. Salles (2013) chama de acaso os imprevistos que acontecem ao longo do percurso criativo, os quais podem ser nomeados de muitas formas.

Nesse dia, fui cometida por um acaso sobre o qual não tinha controle. Fui reconhecê-lo quando estava escrevendo em minhas anotações. Ainda que me desestruturem um pouco os imprevistos atrelados aos combinados, compreendi que nem tudo é possível controlar quando há processos criativos acontecendo por todo o espaço físico. Diante do ocorrido, as pessoas presentes tiveram um tempo menor para se alongarem ou descansarem; quando deu 18h, toquei o sino e abrimos a roda. Percebi que o grupo estava ansioso por conversar em virtude ao *Jogo de espelho* realizado no encontro anterior. Propus então que nossa conversa pudesse ter um tempo limitado, pois tinha levado uma dinâmica que precisaríamos adentrar. O grupo aceitou, porém, durante a conversa, percebi que precisaríamos do encontro todo.

Percebi, assim, que as rodas de conversas precisavam entrar na minha matriz com uma dinâmica ou até mesmo organizar um dia ou dois só para elas. Entender tal necessidade foi fundamental. Quando a conversa pede espaço, entendo que o processo está ganhando uma ampliação na vida e no corpo da pessoa que o está vivenciando, e falar sobre esse processo dá contornos e autopercepções, ao que Salles (2013) nomeia de diálogo com a obra, em uma espécie de interdependência artista-obra-receptor. Nesse caso, o diálogo era com o *Jogo de espelho*, de como ele tinha atravessado os participantes em camadas sensíveis, visto que “está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido” (Salles, 2013, p. 48). Nesse dia, havia um receptor: a presença de Ana.

Uma das percepções primeiras trazidas na roda de conversa foi o desconforto de Paulo em relação ao *Jogo do espelho*, não especificamente ao jogo, mas ao sentimento que ele poderia ter causado em quem o assistiu – sobretudo porque tínhamos a presença de Ana. Depois de ouvi-lo, assim como também seu parceiro de dupla, Akilles, apresentei minhas percepções de como recebia a fala deles (em especial a de Paulo). Falei sobre a força das imagens que pousam em nós. Ressaltei que, ao estarmos inteiros e inteiras na autoinvestigação, trazemos para perto a força da nossa narrativa, uma vez que ela já mora em nosso corpo, e, ao visitá-la, a revivemos com tamanha intensidade. As imagens nos rondam, pedem passagem, e precisamos adicioná-las e deixá-las presentificar. Nesse cenário, as salas de ensaio, de criação, são espaços preparados para isso, como também todos os combinados e qualidades de presença que o grupo se prontifica a instaurar.

Quando um conjunto de matérias são instauradas, o processo de criação ganha força, como um vulcão prestes a jorrar; ao jorrar, toca quem vê. Há uma materialização sensível,

e, para Salles (2013), “o que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo” (p. 53). A apresentação da minha percepção durante a roda de conversa não foi para acalmar o desconforto de Paulo, mas sim para trazer um depoimento de como recebia a fala dele, de como as sensações provocadas pelo *Jogo do espelho* alimentavam-se delas próprias. Outras pessoas na roda também trouxeram impressões e precisei finalizar a conversa para que pudéssemos iniciar a nova dinâmica.

Apresentei então a *Caminhada*. Há anos trabalhos com essa dinâmica e, todas as vezes que um grupo a experimenta, aprendo algo novo, pois são corpos e trajetórias diferentes, contribuindo para que eu perceba – mesmo tendo consciência – que cada corpo irá vivenciar o aprendizado dentro do seu repertório corporal. Digo isso porque a *Caminhada* exige concentração e sustentação dos quadris, joelhos, coluna e pés. Fiz uma demonstração e contei como a aprendi e como foi agregá-la à minha trajetória profissional. No entanto, devido ao imprevisto com a abertura da sala, acabei não propondo um alongamento coletivo antes de realizá-la, o que – sinto eu – limitou o tempo do grupo na experimentação dela.

Estávamos com o ar-condicionado desligado, e a concentração corporal para a autopesquisa da *Caminhada* gerou calor, suor e alguns desconfortos. O grupo conseguiu ficar na dinâmica durante 30 a 40 minutos. Alguns corpos descansavam durante o caminhar, outros faziam pausas e retornavam, outros se alongavam. O grupo estava presente na investigação, mesmo com os desconfortos inerentes na investigação. Junto à *Caminhada*, trouxe o arquétipo da Guerreira e do Guerreiro, do Visionário e da Visionária e do bambu próximo ao coração (mencionados no subcapítulo anterior). A dinâmica sempre começa em linha reta e, depois, alterna para giros e deslocamento à direita e à esquerda, até o ponto em que se anda em todas as direções. O único pedido realizado é o de que prestem atenção aos dedos dos pés, à postura da base e ao olhar.

Por termos vivenciado os *Pontos de apoio* no encontro anterior, a extensão da pesquisa também afetou a *Caminhada* diretamente, pois os pés precisam estar bem apoiados na superfície (chão), dando sustentação aos membros inferiores e superiores.

Figuras 112 a 115. Posição de base, falanges e tarso



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Ao perceber os corpos cansados, conduzi ao término. A sala estava toda suada no chão, com várias poças de suor, tornando-se necessário buscar panos para secá-las. Nesse ínterim, disse ao grupo para descansar, ir ao banheiro, mas não dei intervalo, pois queria ainda fazer uso dessa energia para a próxima etapa do trabalho, em conexão com a *Caminhada*, propondo a introdução da leitura de uma das passagens escolhidas das Escritas poéticas de si. Cada participante, no seu tempo, foi até o *Centro do círculo* e escolheu uma das passagens já selecionadas e a escreveu em uma folha de sulfite nova.

Assim que o grupo se mostrou pronto para a próxima etapa, pedi que se distribuíssem pela sala e se preparassem para darmos início à *Caminhada*, tendo agora a passagem escrita em mãos para leitura. Segurando as folhas e em concentração para o início da dinâmica, o grupo começou a caminhar. Depois de um tempo, pedi que pesquisassem leituras diferentes de modo que elas afetassem o andar. Podiam lê-las em tom alto, baixo, sussurrar, pausar, até largarem as folhas e produzir uma espécie de performatividade da audição, audição de si (Gerald, 2019).

Figuras 116 e 117. Leituras durante a *Caminhada*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Após experimentarem as várias formas de ler e como elas afetavam os corpos, largaram os papéis, e o texto já memorizado foi sendo corporificado; assim como no *Jogo do espelho*, uma micronarrativa se instaurou. As imagens pré-selecionadas começaram a pousar novamente, e minha presença atenta aos processos de cada participante atuou junto, interferindo, provocando e ajudando a dilatar as imagens, as convidando a irem um pouco mais adiante, assim como aconteceu com Randy.

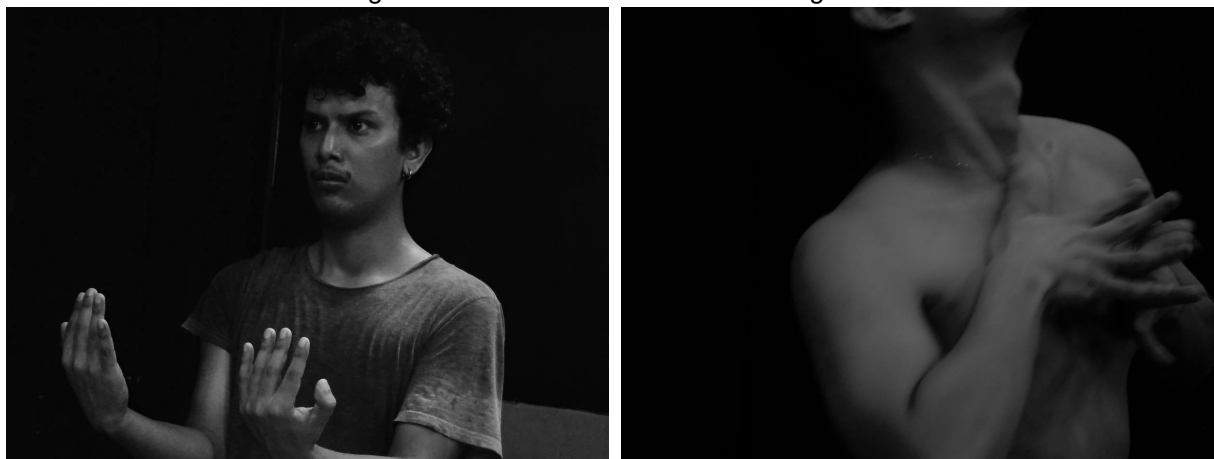
Figuras 118 a 120. Intervenção junto a Randy durante a *Caminhada*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

Durante essa dinâmica, muitas das passagens e imagens escolhidas das Escritas poéticas de si estavam incorporadas, mostrando sinais do que viriam a ser os experimentos cênicos, como ilustram Paulo (figura 119) e Akilles (figura 120).

Figuras 121 e 122. Prenúncios das imagens



Paulo à esquerda e Akilles à direita, ambos nas imagens.  
Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

A *Caminhada* é uma das dinâmicas para a corporificação da poesia escrita. Assim que a finalizamos, conduzi o grupo ao descanso e ao nosso chá. Acabei que me desatentei ao horário e deixei um tempo curto para trocamos as percepções. Desde o início, cuidei do horário e dos combinados e, como muitos e muitas vinham de longe, busquei finalizar o encontro sempre às 21h, para que o grupo pudesse se organizar na saída e não precisasse se alongar na organização da sala, visto que os participantes sempre me ajudavam a fechar a sala.

Gosto de respeitar os horários porque, quando eu estava no lugar de receber a oficina, ficava aflita quanto o encontro passava demasiadamente do horário combinado. Assim, fui aprendendo que cuidar dos horários de início e término também ajudam a manter a sintonia do grupo – vale mencionar, no entanto, que, como algumas situações fogem do controle, isso não é rígido, dado que tem um clima próprio, não vinculado ao tempo do relógio (Salles, 2013).

Antes de seguir para o sexto encontro, vou trazer como o grupo recebeu o intervalo para o chá. Ele foi ganhando notoriedade e um espaço íntimo, aquecido com aroma de erva-doce com cúrcuma. Durante a preparação do laboratório, fiquei pensando como seriam os lanches coletivos, o que levaria, o que poderia ser leve e, ao mesmo tempo, substancial para os corpos em trabalho de criação. Foi então que comprei frutas, bolachas e o toque especial: chá de erva-doce adocicado com cúrcuma e um potinho com açúcar. Além do alimento, sintonizei-me com uma preparação que trouxesse um ambiente acolhedor: o

chão forrado com uma toalha, xícaras, pires e um pote pequeno para as bolachas, criando um cantinho de intimidade. Neuriza, por exemplo, em seu depoimento sobre o laboratório (apresentado no terceiro capítulo), menciona o chá e como ele foi importante para ela.

Figuras 123 e 124. Cantinho do chá



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

No sexto encontro, antes de irmos para a roda de conversa, conduzi um aquecimento menor, e um deles começou na parede, no qual cada pessoa em um lugar diferente da sala olha para a parede. Aos poucos, dava a orientação de começar a andar no lugar, sem se deslocar, aumentando o ritmo até chegar a correr sem se deslocar, sempre olhando para a parede. Aprendi essa dinâmica num curso de madrugada na sede do Lume em 2007<sup>25</sup>. Durante o curso, corremos meia hora olhando para a parede. Foi nesse dia que aprendi a dosar a energia, pois iniciei a corrida tão intensamente que, após 10 minutos, meu fôlego estava exaurido. Trouxe essa reflexão novamente ao grupo: como equilibrarmos nossa intensidade de trabalho para não ficarmos exauridos logo nos primeiros minutos de qualquer dinâmica.

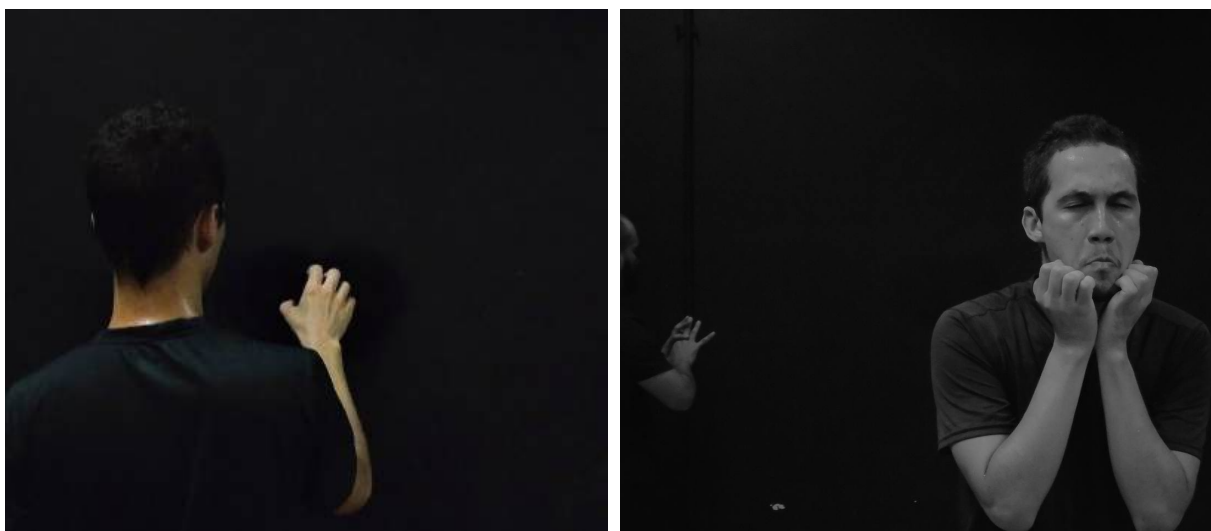
Após a corrida olhando para a parede, o grupo iniciou a *Caminhada*. Rapidamente entraram em sintonia e, diante de uma qualidade de presença muito perceptível, as imagens que tinham sido apontadas e vividas no encontro anterior pousaram novamente, de forma rápida. Meu intuito era não interromper porque visualizei que poderíamos ir para um lugar novo naquele dia, cuidando para não interferir no combinado da roda de conversa.

<sup>25</sup> Workshop Internacional: Medeira, de meia-noite ao amanhecer, na sede do Lume, em 2007.

Mantendo conexão com o trabalho gerado pelo grupo, orientei que cada pessoa, com sua imagem, se sentasse durante a *Caminhada*. Foi muito bonito ver os corpos sentando-se, cada um no seu ritmo, e, aos poucos, as imagens, ainda em conexão, sendo diluídas. Aguardei em silêncio esse momento, observando o quanto o processo estava vivo; a energia criadora geradora ainda se mantinha presente dilatada na sala. Quando iniciamos a roda de conversa, apontei essa percepção compartilhando sobre o acontecido e o quanto o comprometimento e a investigação pessoal contribuiu para o acesso criativo, o que confirma as palavras de Salles (2013): “as imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo” (p. 57).

Abrimos a roda e Akilles deu um depoimento sobre sua relação com a dinâmica da parede. Ele havia descoberto algo para a ponte que faltava na construção do seu experimento cênico *Asas do coração*; Miro, por sua vez, compartilhou um sentimento de esvaziamento, que estava extravasando o nada. Tal depoimento também somou para os desdobramentos do seu experimento cênico *Apolíneo/Dionisíaco*. Assim, esses espaços de criação, como corrobora Salles, refletem “a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso” (2013, p. 28).

Figuras 125 e 126. Descoberta imagética de Akilles durante o aquecimento na parede



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

### 2.3.5 7º e 8º encontros: *Campo sistêmico das imagens*

*Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos.*

Cecília Salles

Em nosso sétimo encontro, fomos assistir ao espetáculo *Cê virou planta*<sup>26</sup>, que traz em seu coração a relação do ator Francis Madson com a memória de sua mãe. Foi um dia especial: estarmos juntos e juntas em um outro espaço de criação, tendo em vista que o processo criativo também se abre para outros ambientes quando estes são canais de inspiração para o processo em curso. Retorno a Salles (2013, p. 85), quando a autora fala da relação entre as interdependências das matérias, que são os elementos escolhidos pelo e pela artista durante seu percurso de criação, os quais também “são fluxos de lembranças e relações, pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas à mente sem aparente esforço.” Nesse sentido, assistir ao espetáculo também foi levar o grupo a estabelecer associações aos seus processos, a nutrir o campo das percepções sobre a cena.

Em conexão a esta passagem de Salles, passo ao oitavo encontro, destinado ao *Campo sistêmico das imagens*, dinâmica que se apresentou de forma intuitiva dentro de um trabalho no qual eu estava como provocadora corporal e que se estendeu a outros, agregando um caminho de improvisação sensível e imagética em meu percurso metodológico. Nesse contexto, a palavra “campo” tem duas proposições: uma é o próprio espaço físico, onde acontece a apresentação da poesia corporificada (a imagem), gerada e nutrida durante todo o percurso; a outra é o campo no qual as matérias escolhidas por cada participante se mostrarão dentro da poesia corporificada, advinda das passagens escolhidas nas Escritas poéticas de si, em diálogo com todas as dinâmicas vivenciadas. Assim, a interdependência se revela dentro do *Campo sistêmico das imagens*, tanto físico quanto subjetivo.

Neste oitavo encontro, estávamos em 9 pessoas, mas apenas 5 participaram ativamente da dinâmica, pois Caio e Akilles não estavam se sentindo bem fisicamente e ficaram na observação. Kelly chegou atrasada e também apenas observou; Ariska não pode estar presente, e Tainá ficou no registro das fotos. Antes de iniciarmos a dinâmica, fiz

---

<sup>26</sup> *Cê virou planta* é um espetáculo teatral advindo da parceria entre o Coletivo Nupramta e Soufflé de Bodó Company, da cidade de Manaus (AM).

um aquecimento igual ao do último encontro, com corrida na parede e *Caminhada*; após aquecermos o corpo e a sala, demos início ao Campo imagético.

Cada participante adentra a dinâmica e demonstra a poesia corporificada. Ao mostrá-la pela segunda vez, conecto-me com a imagem que está sendo vivida e adentro o campo propondo um jogo de improvisação. O objetivo é afetar a imagem, sugerindo desenhos espaciais, níveis e sensações; a improvisação não é aleatória, ela está conectada à imagem e a todo percurso do qual fui cúmplice ao longo do *Laboratório de criação*. Minhas provocações e intervenções são realizadas no intuito de transformar a imagem, trazendo camadas sensoriais. Em oficinas anteriores, eu não sabia qual imagem havia escolhida inicialmente, mas, no laboratório, por estar na investigação da metodologia, eu já havia entrado em contato com elas durante as conversas do primeiro e segundo encontros.

Figuras 127 a 136. Intervenções no *Campo sistêmico das imagens*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

O *Campo sistêmico das imagens* carrega em si um espaço para outras imagens pousarem também a partir do jogo de improvisação, permitindo “[...] conhecer algo que não existia anteriormente como tal e que passa a existir” (Salles, 2013, p. 52). Todas as proposições que surgem dentro do campo estão conectadas ao processo individual, às afetações que ocorreram durante o percurso, como os níveis, os *Pontos de apoio*, a concentração durante a *Caminhada*, o *Jogo do espelho*, as passagens das *Escritas poéticas de si*, as rodas de conversas, o cantinho íntimo do chá – toda a história pessoal e coletiva soma no projeto poético de cada participante. Há um espaço seguro que vai sendo construído para as imagens ganharem corpo, imagens estas geradoras de pensamento e coração, que pedem passagem e que, com tempo e dedicação, pousam.

Nesse dia, finalizamos o encontro com uma roda de conversa na qual dei os encaminhamentos para os nossos próximos encontros.

### 2.3.6 9º e 10º encontros: vestígios e experimentos cênicos

As especificidades de cada processo carregam consigo a singularidade de combinações.

Cecília Salles

O nono encontro foi destinado às conversas individuais sobre a elaboração do experimento cênico que se daria no décimo encontro. Pedi a todos e todas que reunissem as *Escritas poéticas de si* e que retornassem às passagens e imagens pré-selecionadas nos primeiros encontros do laboratório. Dei um tempo inicial para essa preparação, e cada pessoa, em seu universo pessoal, abriu e reuniu as folhas e começou a mapear palavras-chaves, releu as respostas às perguntas disparadoras, redesenhou ideias e rascunhou vontades. Finalizado o momento, fui até cada participante para ouvir quais eram as proposições para os caminhos do experimento cênico, vislumbrando a “relação entre os vestígios” (Salles, 2013, p. 78).

Figuras 137 a 139. Conversa sobre os vestígios criativos



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

O momento de escuta sobre como cada participante iria traduzir todos os elementos vividos durante o laboratório foi fundamental para as minhas intervenções, como o vivido com a atriz Neuriza Figueira. Ela tinha uma ideia inicial, mas, ao longo da nossa conversa, por ter sido cúmplice dos depoimentos que ela trazia nas rodas sobre as dores nos ossos, a provoqueei a olhar para isso, narrando como elas (as dores) contavam algo em seus áureos 55 anos de idade – assim nasceu o experimento cênico *Carta aos meus ossos*.

Assim como fiz com Neuriza, pude contribuir com os demais por meio de perguntas, indicações de filmes, depoimentos pessoais que se aproximavam das ideias primeiras, provocações a partir das imagens escolhidas. Havia um germe pronto para florescer em dramaturgia textual e corporal, como também apontamentos de figurinos, maquiagem, elementos cênicos, compondo assim uma encenação para o experimento cênico. A proposta era experimentar todos os elementos juntos. Escolhi, então, não dar o nome de cena ou montar uma cena, pois gostaria que o grupo se permeasse pela composição dos elementos cênicos. Também deixei em aberto a possibilidade de fazerem em duplas ou trios ou mesmo pedir a participação de alguém do grupo durante a apresentação. O grupo tinha uma semana para orquestrar todas essas informações que eu havia proposto, de modo a realizar um trabalho de edição, como define Salles (2013), uma vez que havia muitos elementos trazidos e cada participante precisava fazer escolhas.

Em comum acordo, também decidimos que não teríamos público convidado, pois, sendo um primeiro experimento, gostaríamos de vivenciá-lo entre o grupo. Perguntei se sentiriam à vontade com a presença do meu orientador e coorientador do Mestrado, que estavam acompanhando meus relatos durante as orientações, e ambos poderiam presenciar o que eu estava relatando sobre o processo do laboratório. De comum acordo, aceitaram e compreenderam o pedido. Também concordamos com a presença do artista e fotógrafo chiCOKAboco<sup>27</sup>, pois, como a nossa fotógrafa Tainá Andes iria apresentar seu experimento cênico *Mangará*, precisávamos de alguém que registrasse a noite. Desse modo, antes de começar a apresentação, conversei com chiCOKAboco e dei as orientações; com muito zelo e cuidado, tudo correu sincronicamente e tivemos belos registros que serão compartilhados no terceiro capítulo.

---

<sup>27</sup> chiCOKAboco, ator e preparador de elenco na companhia Cia Vitória Régia. Fotógrafo e artista artesão autônomo do Estado do Amazonas em Manaus (AM).

O décimo encontro foi então o dia das apresentações dos experimentos cênicos. Foi uma noite preenchida de entusiasmo, na qual pude ter a certeza do quanto nossos combinados estavam inerentes nessa noite. Todos e todas chegaram cedo, cuidaram de suas produções; o grupo se apoiou mutuamente quando alguém solicitou; havia uma ansiedade e, ao mesmo tempo uma receptividade aos acontecimentos da noite. Coloquei-me como guardiã, atenta aos acasos que poderiam acontecer e busquei soltar o controle, confiando no espaço que tínhamos construído até aquele momento.

Propus uma sequência dos experimentos cênicos, e o grupo se organizou no espaço com seus elementos cênicos, de maneira que, quando uma pessoa finalizasse um experimento, a outra iniciava o próximo na sequência. Estávamos juntos e juntas numa arena de criação, de mútua inspiração, sendo cúmplices dos vestígios que ganhavam forma em cores, tecidos, sons, música, suor, ansiedade, nudez e um desejo pulsante em partilhar a força viva do processo.

Meu orientador e coorientador participaram silenciosamente, observando e sendo também cúmplices do acontecimento. Ao finalizar a noite, agradei muito a entrega de cada artista. Juntos, organizamos a sala, deixando-a limpa e apenas com os vestígios no ar de que ali uma grande festa ritualística havia acontecido.

### **2.3.7 11º encontro: chá de erva-doce com cúrcuma e desdobramentos**

Finalizamos nosso percurso em nosso décimo primeiro encontro. Conforme combinado previamente com todas e todos, o dia seria voltado a vermos as fotos que Tainá havia registrado ao longo do laboratório, projetando-as na parede da sala. Como o grupo apreciou o cantinho íntimo do chá, levei de presente sachês de chá de erva-doce com um pacotinho de cúrcuma em agradecimento à presença e à dedicação de todas e todos durante o percurso do laboratório – pois reconheço que manter uma qualidade de presença em uma jornada de 33h requer tempo, disponibilidade e escolhas.

Figura 140. *Escritas poéticas de si e os chás com cúrcuma no Centro do círculo*



Manaus (AM), 2024. Fonte: Tainá Andes.

O *Laboratório de criação* acabaria naquele dia, mas os desdobramentos dele ainda teriam uma longa jornada, pois eu precisaria – compartilhei isso com o grupo – escanear todas as *Escritas poéticas de si*, organizar as fotos e pegar as assinaturas de liberação de imagens e depoimentos de cada pessoa. Assim, combinei que entraria em contato marcando um encontro individual e presencial com cada artista, para, juntos e juntas, escolhermos quais fotos e quais folhas das *Escritas poéticas de si* seriam colocadas no experimento cênico.

Foram 10 encontros presenciais após o *Laboratório de criação*, nos quais tive sempre o cuidado e atenção aos desdobramentos do processo criativo, pois ele continuaria comigo: durante as conversas no pós; na organização das *Escritas poéticas de si* selecionadas e no escaneamento delas; na preparação do *drive*, criando uma pasta individual para cada participante e facilitando, assim, o acesso ao material pelo *designer* gráfico Yan Bentes, auxiliando-me na próxima etapa de criação, ou seja, a elaboração do experimento cênico para o terceiro capítulo desta dissertação.

Durante os encontros presenciais e após a seleção do que iria ser incluído neste trabalho, entreguei os envelopes contendo as *Escritas poéticas de si* a cada participante e pedi a eles e elas que escrevessem um depoimento sobre como tinha sido o *Laboratório de criação*, bem como sobre as percepções do experimento cênico. Fiquei muito feliz quando

fui recebendo os depoimentos; conforme os lia, conseguia me conectar ao tempo dedicado à escrita, aos detalhes e às escolhas que ali continham.

Salles (2003) faz uso da metáfora de rede para discorrer sobre processos criativos, como “parte da necessidade de se pensar a criação como rede de inferências, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém” (2003, p. 85). A autora chama de rede da criação essa conectividade entre as relações que vão sendo estabelecidas em curso. Para mim, gerar e manter viva uma rede criativa, tal como pude comprovar com a trajetória do laboratório, requer comprometimento, dedicação, imaginação, curiosidade, desejo...

Com o *Laboratório de Criação* pude, portanto, realizar o meu objetivo, que consistia em proporcionar aos e às participantes um espaço vivo para processos criativos, os quais ganhariam forma à medida que as relações fossem se estabelecendo, por meio da assiduidade, da entrega pessoal e coletiva, das minhas propostas – tanto as iniciais quanto as que foram sendo levadas durante os encontros –, do próprio espaço físico, que gerou um campo de confiança para as subjetividades ganharem corpo e sentido, dos combinados acolhidos e vividos e de todas as matérias trazidas e cocriadas a partir das provocações.

Por fim, com o processo concretizado e materializado no próximo capítulo, convido à leitura da *Partilha cartográfica – Experiências biográficas*, a fim de adentrar as várias camadas sensíveis que pousaram durante o *Laboratório de Criação: escritas, provocações e práticas corporais*.

PARTILHA CARTOGRÁFICA  
EXPERIÊNCIAS BIOGRÁFICAS

ARISKA

No corpo  
Na carne

### Minibio

Ariska Deril, travesti negra, manauara, artesã em moda, artista visual, mestranda em Antropologia Social (PPGAS-UFAM). As principais provocações partem da reutilização de resíduos sólidos e de roupas para gerar criaturas e criações sobre travessias, afetos, memórias e escultura textual de transfabulações e narrativas de retomada.

MAR VERMEIHO

Foto: chiCOKAboco

ARISKA

## Sobre o Laboratório de Criação

Um lugar seguro. Lúdico, dinâmico. As intervenções propostas pela mediadora Viviane Palandi sempre muito pontuais e atentas a uma dada atmosfera à qual os corpos foram conduzidos naquele determinado encontro. O tempo entre os encontros foi bom, pois permitiu um intervalo para ressoar e, ao mesmo tempo, descansar. Eu, enquanto artista independente que experimenta diferentes linguagens, me senti muito mais presente e atenta, conseguindo organizar melhor as ideias que estivessem circundando o meu processo. Acredito que algo que estimulou essa certa esquematização foram as ferramentas dispostas para que fossemos criando nossos diários de bordo: papéis, pincéis, lápis variados e as indicações de Vivi quanto aos registros para serem feitos. Os encontros me permitiram estar imersa em um processo criativo, conduzindo-o com gentileza e, aos poucos, deslocando-o de um polo de ansiedade para um polo terapêutico e encantado. Um lugar seguro. Lúdico, dinâmico. As intervenções propostas pela mediadora Viviane Palandi sempre muito pontuais e atentas a uma dada atmosfera à qual os corpos foram conduzidos naquele determinado encontro. O tempo entre os encontros foi bom, pois permitiu um intervalo para ressoar e, ao mesmo tempo, descansar. Eu, enquanto artista independente que experimenta diferentes linguagens, me senti muito mais presente e atenta, conseguindo organizar melhor as ideias que estivessem circundando o meu processo. Acredito que algo que estimulou essa certa esquematização foram as ferramentas dispostas para que fossemos criando nossos diários de bordo: papéis, pincéis, lápis variados e as indicações de Vivi quanto aos registros para serem feitos. Os encontros me permitiram estar imersa em um processo criativo, conduzindo-o com gentileza e, aos poucos, deslocando-o de um polo de ansiedade para um polo terapêutico e encantado.



01 Fev 2024

*[Handwritten signature]*

Palavras - chaves dos outros anotações.

Concepção: *imprimida / embalando / com sua*  
*consciência (X)*

«Oli, orate, Divina te conseru!»

«Vou bater pra trabalhar! / Com catimbo  
com catimbo dos espelhos / Todos os  
que eu preciso quebrar»

«Pra cover sua rua aaah / *Kilom, 2, 3, 4, 5,*  
tira de mim / *me repete, me conduz!*

*diminua a redry / inspira! Vaaa!*  
«Chego-te a mim!»

Textos: «menturou  
pingo de espelho, mesmo  
quebrando a luz, me  
reflete ou me redry.

«E martelando e martelando,  
me repelle e me conduz.

«E quebra-se - 12... (X)»

«Uma verdade imensa do futuro  
me enche o peito»

«Pisque o mundo é uma grande fera. Tem  
cortos pontadas que não são amparados  
gacha alance que depois viram a gente  
por dentro. *Ponto de equilíbrio»*

→ coquitos de olhos  
e / ou pedras luminosas  
luminosas.

Figuras:

perso do invisível  
serpenteira e embala  
os biceps pergam e o  
vento tonília  
Cabeça entrego as rante  
a catadora  
Bacalhato

Ações / imagens:

quebrar espelho  
limpa o pulso

Grito:

«vilhar condade face  
cultivar / interar?»

ALMA  
correr

*«Oli, orate, Divina te conseru?»*

*tipo estorço*

«Pra quem a luz está dormindo me faz, pense  
em família, o texto do *debruçada*.  
«me preciso me ativar a luz  
de um me passando gl'ito»

«Mudar o mar de fogo»



«Onde  
liberdade e o  
art por natureza»

«Como por  
com que tem  
reflexo seg mato  
em dimensões espaciais  
de dimensões simples?  
«Tudo isso, um vilh  
mucha o-olho».

*a mente  
do seu cérebro  
maneira»*

01 Fevereiro 2024

*[Handwritten signature]*

*[Handwritten text on yellow paper, partially obscured by a hand and a paper boat]*



Foto: Tainá Andes



ARTS A

01 Fere <sup>2021</sup> → Lege, e sobre criar um procelto. De compila  
Revisitar tudo até' então. No agora.

Alcunha da língua de  
hoje, que a Dona  
Maria <sup>Paulinho</sup> te fez  
da <sup>doceira</sup>

Alcunha da epina <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>  
o dos <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>  
em que <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>  
chorei <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>  
falar. Tudo o que fiz  
ficar <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>

Não algo com o toque; com a  
delicadeza e destreza dos  
unhos; com a delicadeza  
mas ainda, porém mais  
longe... agora que sem se  
achegando. E se não fosse pelo  
para, <sup>de</sup> <sup>de</sup> <sup>de</sup>  
Linda

No corpo  
Na carne

Lee

VIII



Foto: Tainá Andes

## Sobre o experimento cênico

A cada revisitação, uma nova e familiar imensidão. Tenso. Furtivo. Um quente atordoante. Entre memórias confusas e lentes difusas, mergulhei em uma investigação etnopoética, autoetnográfica, a respeito do que, no agora deste escrito, entendo se tratar de uma busca por vestígios de ancestralidades travestis, ao mesmo tempo em que se faz possível também pelo transfabular de memórias travestis com o que se tem no aqui e no agora. Presentificando-se travestis, para si e entre si. Um autoencantamento (encantrar?) estratégico e nato.

A partir de tais encruzilhadas, nasce a obra Mar Vermelho, provocação em performance composta pelo meu corpo, Ariska Anastáya – como quero na certidão do futuro – e por uma colagem de fragmentos de três músicas. Os sons estão como que evidenciando fronteiras entre territórios nebulosos. Outros elementos cênicos funcionam como objetos-portais: há uma saia, uma coroa, um quartzo rosa bruto, uma cópia de certidão de nascimento, tinta guache vermelha e um barbante. Todos estes elementos, no início da obra, são um só: uma boneca.

Trata-se de uma travessia. Uma busca por memórias possíveis, futuras, felizes. É escrever por de trás do espelho e, na sequência, o fazer por entre seus cacos, seus estilhaços. Para a tal travessia, há uma mistura entre as seguintes músicas: Perfection – Clint Mansell; Ismália v– Emicida (trecho com a fala de Fernanda Montenegro); e, por fim, Grid – Perfume Genius. O corpo absorve e expande-se pelo espaço através dessas sonoridades. Ao final, estamos na presença de um corpo, cuja saia agora tornou-se véu e a coroa adorna sua cabeça com o escrito em strass vermelho “TRAVA”.

Sinto como uma abertura de portal. Para si e em múltiplas camadas de tempo e da memória. O que pude abrir por meio de intensas investigações permanece expandindo, nesta presente revisitação consigo relatar que o corpo nunca esquece. Ao restaurar seus movimentos das amarras dos variados sistemas-mundos já experienciados, a sensação que fica é a de um chamamento.

Chamar ao presente o corpo em sua totalidade, por meio da respiração, do foco e alongamento, e de provocações corporais variadas é permitir que formas de escrita para além das letras acordem ao longo do corpo e da mente. E tamanha sensação foi à máxima potência no dia da mostra de processos. Todas as obras se atravessaram em vibrante sintonia e lá entre elas estava a TRAVA, divinificada em pleno Mar Vermelho.





Foto: chiCOKAboco



### **Minibio**

Meu nome é Paulo Martins, sou professor de teatro na escola Artemax, bacharelando em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), cocriador e produtor cultural da Café Preto Produções Artísticas, além de trabalhar como diretor, ator e iluminador. Discuto em meus trabalhos temas como: raça, classe social e territorialidade.

Menino Condeiro (ou porque meninos pretos morrem cedo)

## Sobre o Laboratório de Criação

O Laboratório foi um espaço de criação muito frutífero. Eu já estou na universidade cursando teatro desde 2020. Ao longo de todo esse percurso, passei por diversas experiências, mas, com o tempo, comecei a sentir que estava caminhando por lugares por onde eu já havia passado. Essas experiências repetitivas me fazem sentir que estou ficando artisticamente enrijecido, sem conseguir acessar novos caminhos. Dessa forma, o laboratório articulado pela Viviane Palandi me ajudou não somente a me desenrijecer, mas a me renovar dentro do meu percurso artístico.

Logo no início do processo foram feitos acordos que se sucederam até o último dia. Eles ajudaram a manter o grupo focado e respeitando o laboratório. Tais acordos também me ajudaram a imergir nesse espaço de criação, porque é muito cotidiano para mim estar na correria, e seria provável que, mesmo dentro do horário do laboratório, eu estivesse espiando o celular para resolver questões pessoais ou profissionais, assim tirando o meu foco do momento presente.

Considero que os escritos propostos em todos os encontros tiveram uma relevância considerável para o andamento do processo. Sinto que o que eu escrevi no início do laboratório foi um registro dos meus desejos, e esse registro guiou todo o meu percurso, podendo sempre voltar para esses escritos para planejar as minhas proposições.

A partir das circunstâncias propostas pela Viviane Palandi, me senti livre para me experimentar artisticamente dentro do projeto. Além disso, os exercícios práticos sugeridos fizeram muito sentido em harmonia com os acordos e os escritos, fazendo com que a minha experiência geral tenha sido muito proveitosa.



Escuta

Paulo Montano 04/02/2024

Paulo, 22 anos, taurino com ascendente em gêmeos. Quando Menino nasceu cresci ~~se bato~~ na periferia, Zumbi dos Palmares é o bairro, então [me sinto importante em dizer que sou Menino dos Palmares. Hoje Menino Homem permanece no Zumbi, permanece de Palmares]. Menino Homem tem medo de máquina, pois Menino no Zu não é criado para ser homem, para ser menino (Menino Homem tem desejo de voltar a ser menino, sem dor, sem penúria, sem demandas da vida). <sup>Eu</sup> Paulo ainda não decidiu quem <sup>deu</sup> é, acho que tudo transita pelos deus, Menino → Menino Homem. Menino Homem <sup>menino</sup> sei que eu vejo os deus ao meu redor, nos olhos de meus tios, no carinho meu avô que também se chama Paulo.

Paulo  
Alquimista



teatro, arte de enfiar tigras, de movimento professor de teatro, então eu ensino percursos o que não tive acesso, o possível da humanidade

Foto: Tainá Andes

Menino Condeiro (ou porque meninos pretos morrem cedo)

Processo  
Menino homem  
Sem trauma, sem demandas da vida.

Imagem  
Um menino negro, magro, de bermuda, com cabeça de  
Segurando o cadáver de outro  
Pés de condeiro - Piro de  
alhar de raiva condeiro.  
Som de condeiro

Se mexer no esgoto vai foder!  
Se falar de ódio, eu vou sentir ódio!  
Eu tenho que organizar o ódio!  
Alguém tem que estravar  
estravar o ódio, o feminicídio, a destruição

Menino  
Menino Homem tem desejo de voltar a ser Menino, sem dor, sem trauma, sem demandas da vida.



Foto: Tainá Andes

## Sobre o experimento cênico

Cordeiro de Deus  
Que tireis o pecado do mundo  
Tende piedade de nós  
Cordeiro de Deus  
Que tireis o pecado do mundo  
Tende piedade de nós

Cordeiro de Deus  
Que tireis o pecado do mundo  
Dai-nos a paz  
Dai-nos a paz

Garoto, jovem, preto. Menino, que tá no singular, facilmente se adapta para o plural, a experiência individual de menino preto, periférico, se confunde com as experiências de muitos outros meninos.

Meu nome é Paulo e eu não sou mais menino. Sinto que ele morreu dentro de mim, ou talvez ele esteja tão impregnado na minha carne, que a minha mente ingênua de homem acha que nós dois somos pessoas diferentes.

A primeira vez que me chamaram de Menino eu ainda era uma criança. Na situação, menino era a minha identificação, ou uma categoria de gente do qual eu fazia parte. Um tipo de pessoa que não tem porque ser chamado pelo nome ou não faz sentido ter o nome decorado. Menino é uma categoria coletiva, sem individualidade, sem subjetividade. Menino é fácil de esquecer, é fácil de culpar, é fácil de matar, ninguém lembra seu nome. Menino não tem identidade, mesmo tendo RG e o carregando sempre que sai de casa.



A verdade é que ele me ajudou a chegar onde eu tô agora. Mas ele faz parte de um velho testamento, numa época em que todos os dias lhe matavam para poderem fazer a manutenção dos seus privilégios. Para crescer, eu mesmo precisei sacrificá-lo. No novo testamento, não me matam mais como antes. Mas, quando olham pra mim como olhavam pro menino, me sinto frágil novamente, fico com medo de descobrirem que eu sou tão matável quanto antes. É um olhar, um tom de voz que eu volto a ser menino de novo.

Mas hoje reivindico o meu nome: Paulo. Não me conformo mais com os locais que me colocavam quando menino. Se antes me matavam, hoje eu me protejo, e protejo outros meninos para que eles não morram mais.



Foto: chiCOKAboco



*Apolíneo // Dionusíaco*

### **Minibio**

Miro Messa nasceu em Manaus em 1993, na maternidade Santa Casa. Desde muito jovem, escreve histórias de fantasia, pensamento, poemas... No ano de 2015, ingressou no Liceu de Artes e Ofício Claudio Santoro para o curso de Iniciação Teatral e, desde então, é tomado por leituras, ensaios, performances, experimentos, parcerias, pesquisas, apresentações, oficinas e muitos outros desafios e realizações. Atualmente, experimenta e analisa a arte em vídeo/plataformas como videoarte e videoperformance.

*Miro Messa*



### **Sobre o Laboratório de Criação**

Muitas análises ocorreram, desde externas até internas; na bio, falo em terceira pessoa. Aqui falarei em primeira. Foi como ter me encontrado numa esquina e ter me questionado: “Qual é o trajeto? e Qual de você está pronto? O processo testou meu corpo, meus pensamentos e meu olhar para arte e para as pessoas presente. Algumas vezes, me senti vazio, outras apenas repetitivo, e em todas pronto para ir mais, saber mais, gritar mais, abrir mais os olhos, pisar mais firme, segurar mais a parede, afundar mais o dedão do pé. Foi custoso e delicioso.



Foto: Tainá Andes



... Quero que ambos se olhem e  
quero raturar um 3º, para sa-  
ber a divisão entre eles e atirá-  
la ...

Quas faces neutras  
se encaram!



A culpa é  
resolução e tral  
de quando é  
terísticas igual  
manga de  
mas uma ferramenta  
algum momento ou uma será feito.

Behavem  
o Nada  
também

A Quinta - Feira!

# MEU CORPO ESTÁ MORTO

- Percebo mes o fequ me genti,  
quando o outro fez! (Aqui)
- O Exorcio bate e l minha imo
- Estou remorando meu corp

Amim Paula Otero Oros

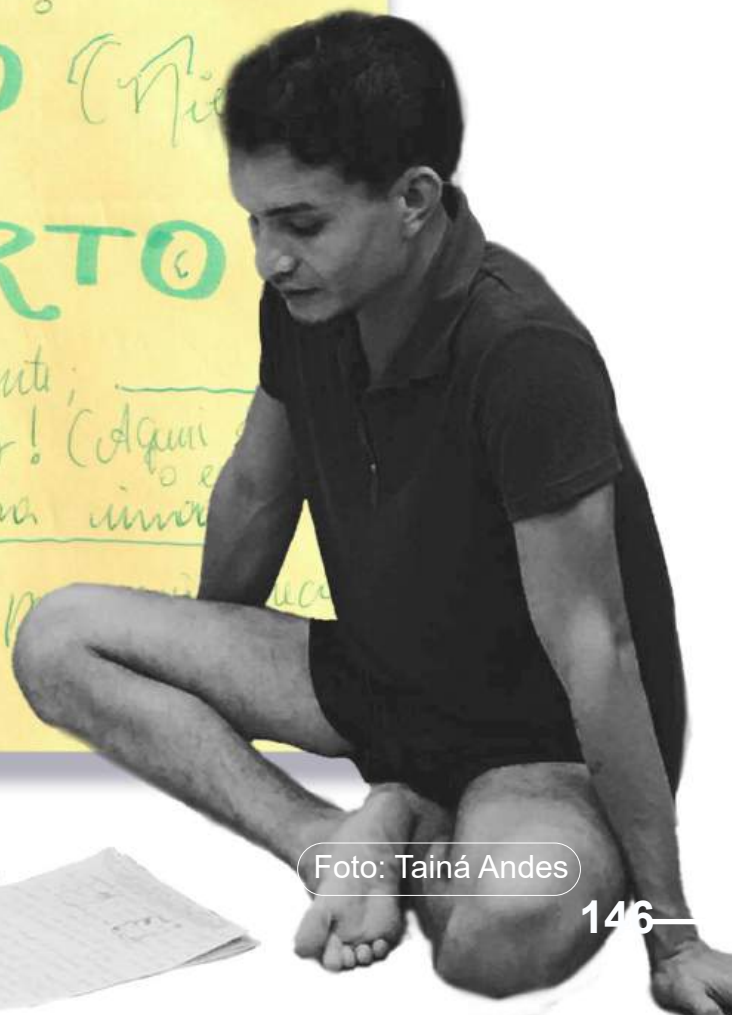


Foto: Tainá Andes

## Sobre o experimento cênico

Corpo dividido,  
Eu senti as sementes  
Caírem daqui.  
Eu senti um, dois, três... 45, oitenta.  
Eu não senti nenhum, nenhuma carga  
A voz dizia saia; e eu saía  
Volte, e eu voltava  
Fique; e eu fiquei  
Fiquei limpo, como uma folha  
Eu vejo meu reflexo  
Numa bola. Não é de gordura  
É uma bola de vida.





Polino // @omniace

Foto: chiCOKAboco



Amarelo em tons doce

**Minibio**

Kelly Vanessa - Produtora, Professora e Artista de Teatro em Manaus. Atua (2023 - 2026) como secretária da Federação de Teatro do Amazonas - FETAM.

## **Sobre o Laboratório de Criação**

O Laboratório foi uma decisão desafiadora que eu escolhi me permitir, já imaginava um pouco como seria cansativo, devido a algumas dificuldades que eu tenho em relação ao movimento corpóreo. Mas algo me surpreendeu em relação à flexibilidade que meu corpo foi ganhando, quando, em acordo com as orientações da Vivi, fui entendendo até onde eu poderia ir, e reconhecer minhas debilidades e sentir essa suavidade que os movimentos corpóreos podem ter. Podemos apreciar com doçura o quanto nosso corpo em coletivo pode ir, experimentar sensações de avanço com o corpo junto aos colegas foi muito interessante. Agradeço demais pela oportunidade de participar. Quero bis!





Kelly Vanessa 04.05.2024

em um sábado o centro lotado, ali  
na Eduardo Ribeiro esqui na com  
a rede de setembro mamãe passa mal  
e logo toma uma lotação onde  
na esqui na tem um conhecido seu

KELLY VANESSA NUNES DE SAUS  
27/01/1990  
AV. RAMOS FERREIRA 2099  
PRAÇA 14  
MANAUS-AM  
ROSÂNGELA NUNES DA SILVA  
EDSON GLADSTONE ALVES DE COUSA  
ARTISTA  
PRODUTORA  
PROFESSORA DE TEATRO  
PESQUADORA  
IRMÃ DO DARLONY e  
\*TIA\* GABRIEL  
CUNHADA  
SOBRINHA

Ilencantos 04.05.2024  
Kelly Vanessa, nasci dia 27 de

junho de 1990, minha mãe  
estava fazendo compras no  
centro da cidade de Manaus,  
quando teve que correr para o  
hospital Beneficente Português.  
Estou reletado meu nascimento  
to, por tanto que esse mês  
do Ano 2024 estou rememorando  
e um pouco de saber o  
quero e reafirmar a

Eu me encanto pela magia  
do Teatro, as fantasias grandiosas  
que podemos fazer. trabalhei  
no meu ~~primeiro emprego~~ <sup>primeiro emprego</sup> no polo  
industrial de Manaus. 4 anos.  
Quero pesquisar o que posso  
fazer com minhas limitações  
corpóreas. Retratar a Operária que  
sempre faz a mesma coisa  
sempre. O movimento é constante  
a velocidade é instável

O CORPO É TEMPO  
O TEMPO É O CORPO

MANAUS





Foto: Tainá Andes



Centro lo tado 04.01.2024  
Kelly  
Jennara  
LOTAÇÃO → TAXI COLETIVO

AGUDMERAÇÃO DE PESSOAS  
HORÁRIO DE PICO → RELÓGIO BEM  
GRANDE  
FLEXIBILIDADE DE  
→ DECISÕES

SE PERMITIR COM SUAS LIMITAÇÕES



CORO → ATRIZ

## Sobre o experimento cênico

Eu amo amarelo, minha cor preferida. E também o Emicida lançou um álbum com esse nome, então tudo significativo. Pessoas negras ficam ótimas de amarelo, então para o experimento escolhi balões amarelos, e leite condensado com confetes. Eu amo a data do meu aniversário, e balões, com doce tudo a ver. Como estava em um momento trabalhando e experimentando meu corpo, decidi usar os itens balões, leite condensado e confetes no meu corpo, tive essa ideia no banho, quando decidi que tudo iria sobre meu corpo e daí iria começar a fazer os movimentos que pudesse e conseguisse com tudo no meu corpo. Significado pra mim de uma resistência com tons amarelos, tanto dos balões quanto do leite condensado em torno da minha pele negra, fiquei muito satisfeita com o experimento.



Foto: chiCOKAboco



## Pássaro, presságio da morte

### **Minibio**

Caio Muniz - Dramaturgo, Ator, Performer, Encenador e professor de Artes da Secretaria Municipal de Educação de Manaus - SEMED, cursando o mestrado profissional em Artes na Universidade Federal do Amazonas - UFAM, e graduado em Licenciatura em Teatro na Universidade do estado do Amazonas - UEA. Membro criador do Lobo cênico coletivo.

## Sobre o Laboratório de Criação

### Um convite a voos performáticos

O convite para participar do Laboratório de criação gerou em mim uma expectativa provocativa, pois, em um momento anterior ao laboratório, criei e apresentei uma pequena cena teatral realizada em uma oficina de circo-teatro, com duração de uma semana. A cena era baseada na lenda amazônica “Rasga Mortalha”, na qual um pássaro traz o presságio da morte. Inserido nesse projeto poético, essa ideia foi o meu ponto de iniciação para o laboratório.

Infelizmente, não compareci ao primeiro encontro, o que me fez chegar no segundo encontro ainda compreendendo o contexto do laboratório. Com os encontros ocorrendo duas vezes na semana, logo a minha ideia de estender cena teatral que criei, virou uma busca por performatividades, pois foi nesse sentido que me senti estimulado nos exercícios cênicos e nos diálogos abertos que aconteciam de forma fluida e prazerosa. Em um dos encontros, senti um limite do meu corpo, recuei e tive que organizar minha respiração, meus batimentos e me restabelecer de uma leve tontura, esse momento me deixou reflexivo por dias, perdi um importantíssimo exercício cênico, e já tinha faltado dois encontros até o momento. Essas faltas, junto ao fato de não ter feito o exercício por ter alcançado um limite do meu corpo físico, de forma inesperada, me fizeram falta no dia do experimento, a minha apresentação.

Esses obstáculos e dificuldades criaram em mim, a necessidade de realizar uma apresentação contundente com o processo até então. Muitas, diversas ideias surgiram para o dia do compartilhamento do nosso experimento, mas percebi, logo depois, que deveria ser essencialista, focar no que foi trabalhado e experimentar o essencial, pois compreendi que certas ideias que nos atravessam, que desejamos partilhar, precisa de um tempo-espço dilatado e que o “eu” de cada um de nós, também necessita amadurecer. Compartilhar com os parceiros e parceiras de laboratório são duas experiências simultâneas: como performer-criador e espectador-performer, pois estar presente performando é a primeira dimensão do ato, criando o ato em si. Mas também estar entre os amigos e amigas do laboratório, coloca-nos como espectadores, e performers para os espectadores que não estavam performando no dia, no caso os dois orientadores do mestrado da Vivi Palandi. No mesmo momento, nossas imagens de sujeitos-objetos são parte, inevitavelmente, da performance do outro.

Performar é estar presente, e mais, é convidar o espectador, é participar com outro a instaurar, provocações, é instigar e ser imagem, sujeito-objeto, é criar os próprios parâmetros a partir da subjetividade ativada e da experiência compartilhada em coletivo. O laboratório de criação provoca como uma obra aberta, desafia como uma instalação cenográfica contemporânea, simples e instigante, singelo e objetivo, aberto e convidativo, subjetivo e dinâmico, verdadeiro e com afeto.

Obrigado, Vivi, pela possibilidade de me reinventar e continuar a sentir que escolhi o caminho certo do afeto, da consciência, da arte, da cena e da vida. Muito obrigado mesmo. Até sempre, e por mais voos performáticos assim em nossas vidas.



COM AS HISTÓRIAS OU ESTÓRIAS QUE A MINHA CONTAVA  
 NA MINHA INFÂNCIA, SEMPRE FUI CURIOSO COM OS SETES FANTASMAS  
 AMAZÔNICOS, INICIE UMA DRAMATURGIA A ESCRITA GR OFFICINA NA RIB-  
 CA DO COVID-19 E DESPREVIMOS A CENA EM UM LABORATÓRIO  
 (ENJO NO PASSADO, RECENTEMENTE.  
 do BARRIO MARROM, TERRA MEIA, CASAS DE MADEIRA, TRON-  
 COS HUMIDOS, MATO, FUNERÁRIAS, CEMITÉRIO, A LUZ, A NOITE  
 LADA.

A NAS TALOIA, A CURIOSIDADE  
 VALORIZAÇÃO REGIONAL, DEMOCRACIA  
 SOBRE MORTE, VIDA, PÓS-VIDA.

01/02/24

Pressão do monte  
 Mãe e contadora de  
 histórias e estórias  
 (matemática)

→ ELA CONTAVA SOBRE A INFÂNCIA, DO OUTRO LADO DO  
 RIO SELMÕES, (BARRIO), LARANJEIROS E NEGRO), HISTÓRIAS  
 OU ESTÓRIAS, NÃO IMPORTA!

FLUXO  
 MOVIMENTO  
 Também  
 movimento

AÇÃO OU MOVIMENTO?  
 TÍTULO?  
 QUE OBJETOS?



Foto: Tainá Andes

SENHOR DAVE                      CONTINUA  
 MOVIMENTO                      FLUXO                      LENTE

To que conto ENOCHIN  
 SENSIBILIDADE DE  
 COMUNICAÇÃO MÚLTIPLA

Chia  
 Saida chuniz



**IMAGENS-RESPONSAS**

09/10/24

Sentir que me distaço com essa pergunta.  
 Não tem resposta. Tem, mas não é o seu.

TRANSO...  
 FICANTE,

- EVANGELINA FERREIRA MUNIZ,
- REGINA MATA VEIGA DE LIMA MUNIZ,
- CAIQUE VEIGA DE LIMA MUNIZ
- IASMIN VEIGA DE LIMA MUNIZ
- JAMY, NÃO IAMÉ, VEIGA DE LIMA MUNIZ
- HANNAH VEIGA DE LIMA MUNIZ,

O pensamento, que chamava por causa tudo.  
 Sensível, por que o mundo é assustador! E continua  
 até hoje com go, professor de artes e artista da  
 cena, como a maioria dos artistas, tendo várias  
 funções, mas o currículo não responde as  
 tais perguntas...

Então acredito a minha vivência-experiência para  
 quais é como fazem as perguntas que passam tempo,  
 não as respostas certas, mas um pensamento do por-  
 que do porque.

E sem as respostas ou sem as pergun-  
 tas, volto



...NA COM MAO FINE,  
 LA SUA INVENÇÃO  
 das HISTÓRIAS OU ESTÓRIAS  
 ...GIONTES OUT  
 ...SOUROS ABOJADOS,  
 ...do PALCO DO PAI,  
 ...com CA  
 ...TIVOSAS,  
 ...ALIDADE, ...

Foto: Tainá Andes



### **Sobre o experimento cênico**

Performar é estar presente, e mais, é convidar o espectador, é participar com outro a instaurar, provocações, é instigar e ser imagem, sujeito-objeto, é criar os próprios parâmetros a partir da subjetividade ativa e da experiência compartilhada em coletivo.





## URUTAU

### **Minibio**

Elias DiFreitas: ator, performer, dramaturgo, diretor, produtor cultural e aluno-pesquisador manauara que utiliza consciência e autoetnografia corporal e escrita como linha de pesquisa artística e científica.

- Imagina a cor verde em ~~seus~~ seus mais diversos tons - Sou eu

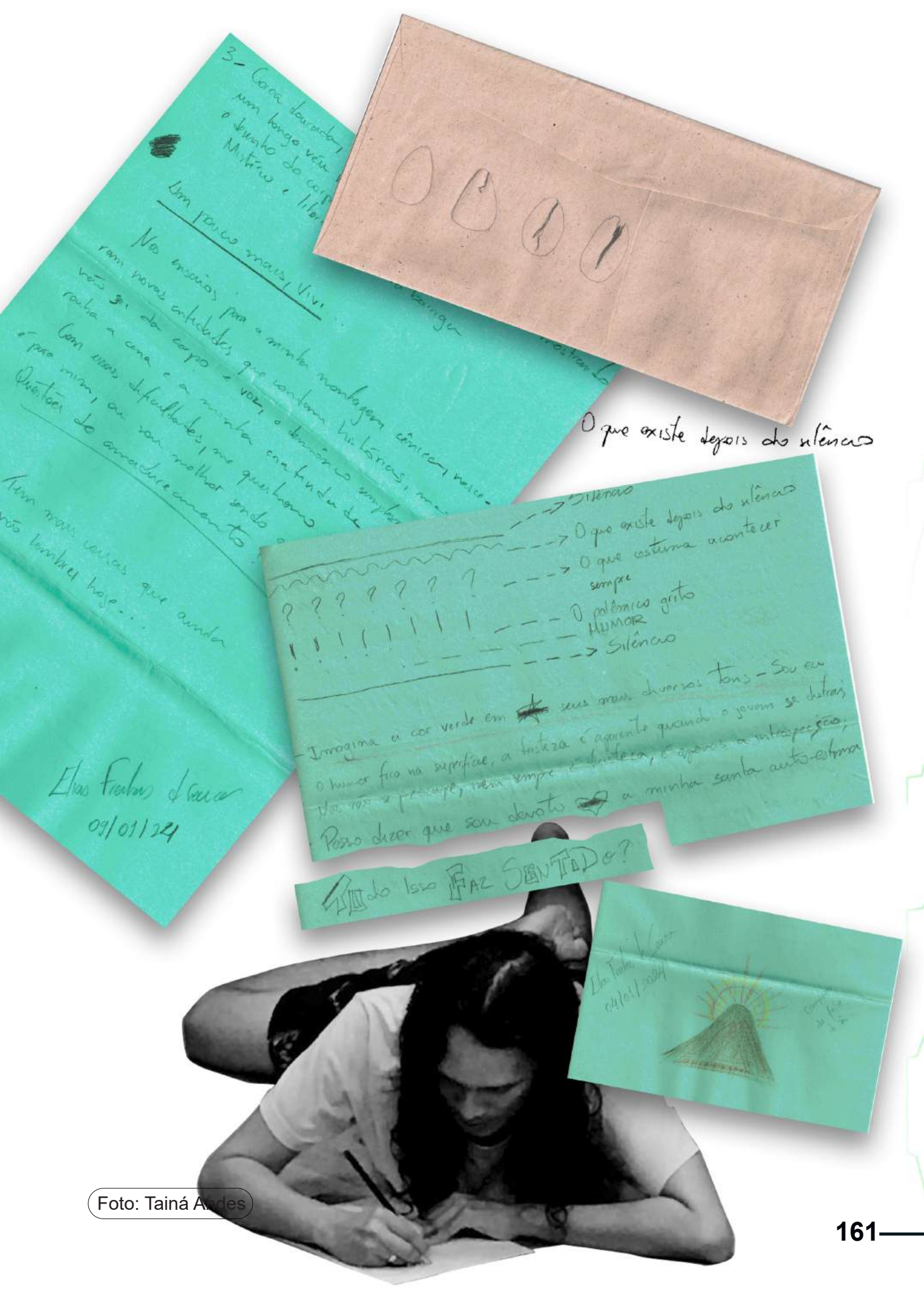
## Sobre o Laboratório de Criação

Primeiramente, foi uma honra participar do Laboratório de Criação com a Viviane Palandi. A experiência de aprendizado através dos métodos que ela estuda e vem construindo realmente instiga muito no processo de criação, possibilitando encontros profundos e gentis entre criadores e receptores.

Minha experiência foi de uma imersão bastante profunda, um pouco lenta e revigorante. Durante essas semanas, percebi que meu processo evoluiu em três fases mencionadas anteriormente. Vou discorrer mais sobre elas no parágrafo a seguir.

A imersão profunda aconteceu naturalmente através dos exercícios mediados pela Vivi. Eu estava faminto por minha própria criação, por dois motivos: primeiro, para aprimorar minha montagem cênica e trazer maior qualidade ao meu espetáculo; segundo, para descobrir quem era meu personagem. Instiguei meu corpo a dançar, a se mover de várias formas, tentando sentir sua ressonância dentro de mim. Essa busca foi lenta, necessariamente lenta, pois eu precisava ter certeza do amadurecimento do personagem. Era importante entender os detalhes dele: suas motivações corporais, sentimentos, prazeres e dores. A revigoração surgiu nos primeiros sinais de certeza sobre o personagem. Depois que ele se apresentou, meu corpo ficou mais seguro e sólido. A vontade de entrar em cena e reverberar o texto no palco aumentou ainda mais. Minha conclusão é de satisfação e contemplação pelo resultado alcançado.





3- Coroa de ouro,  
um longo véu  
o brilho do corpo  
Mistério e liberação

Um pouco mais, vivi...

No ensaios para a minha montagem cênica, mais-  
ram novas entidades que contornam histórias, mas  
você se dá corpo e voz, o domínio sempre  
raia a cena e a minha confusão de  
Com essas dificuldades, me quebra  
& pra mim, eu sou melhor sendo  
Quantos de amadurecimento!

Um mais coisas que ainda  
vós lembrei hoje...

Elas Freitas de Souza  
09/01/2024



O que existe depois do silêncio

Silêncio  
→ O que existe depois do silêncio  
→ O que costuma acontecer  
sempre  
→ O polêmico grito  
HUMOR  
→ Silêncio

Imagina a cor verde em ~~seus~~ seus meus diversos tons - Sou eu  
O humor fica na superfície, a beleza é aparente quando o jovem se distrai  
Mas, nos a presença, nem sempre é beleza, é apenas a introspecção,  
Posso dizer que sou devoto ~~de~~ a minha semba auto-estima

Quando isso FAZ SENTIDO?

Elas Freitas de Souza  
09/01/2024



Foto: Tainá Alves

Um escondido entre as árvores e plantas com suas folhas molhadas,

Coroa dourada, extremamente vulgar na riqueza material.  
Um longo véu negro escondendo a face mas mostrando  
o formato desenhado do corpo nua.  
Mutismo e liberdade, fôlo na barriga.

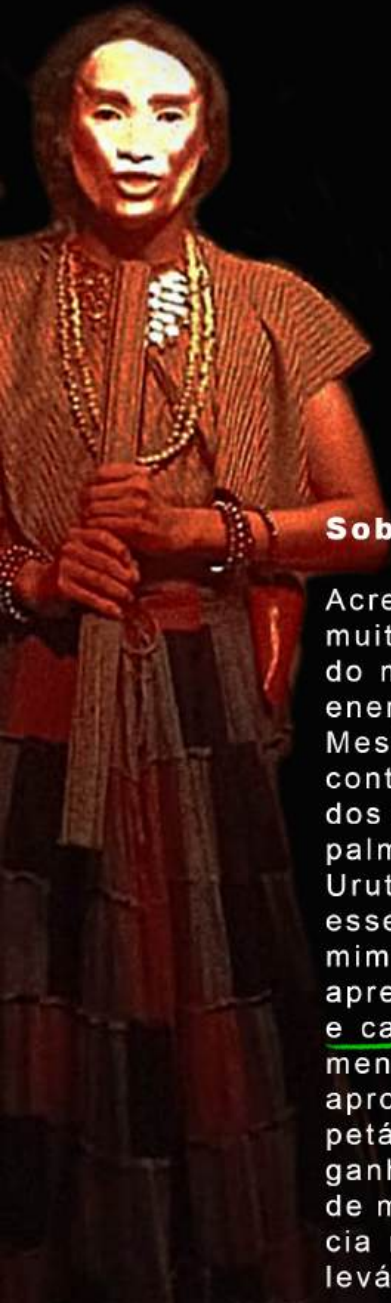
Imagem II

Ruim, Ventania, corpo leve, leveza  
que mata de medo, mas traz segurança  
cuidado e amor para quem merece.  
Um castador de husks surge.

Das Ventas de Souza  
04/01/2021



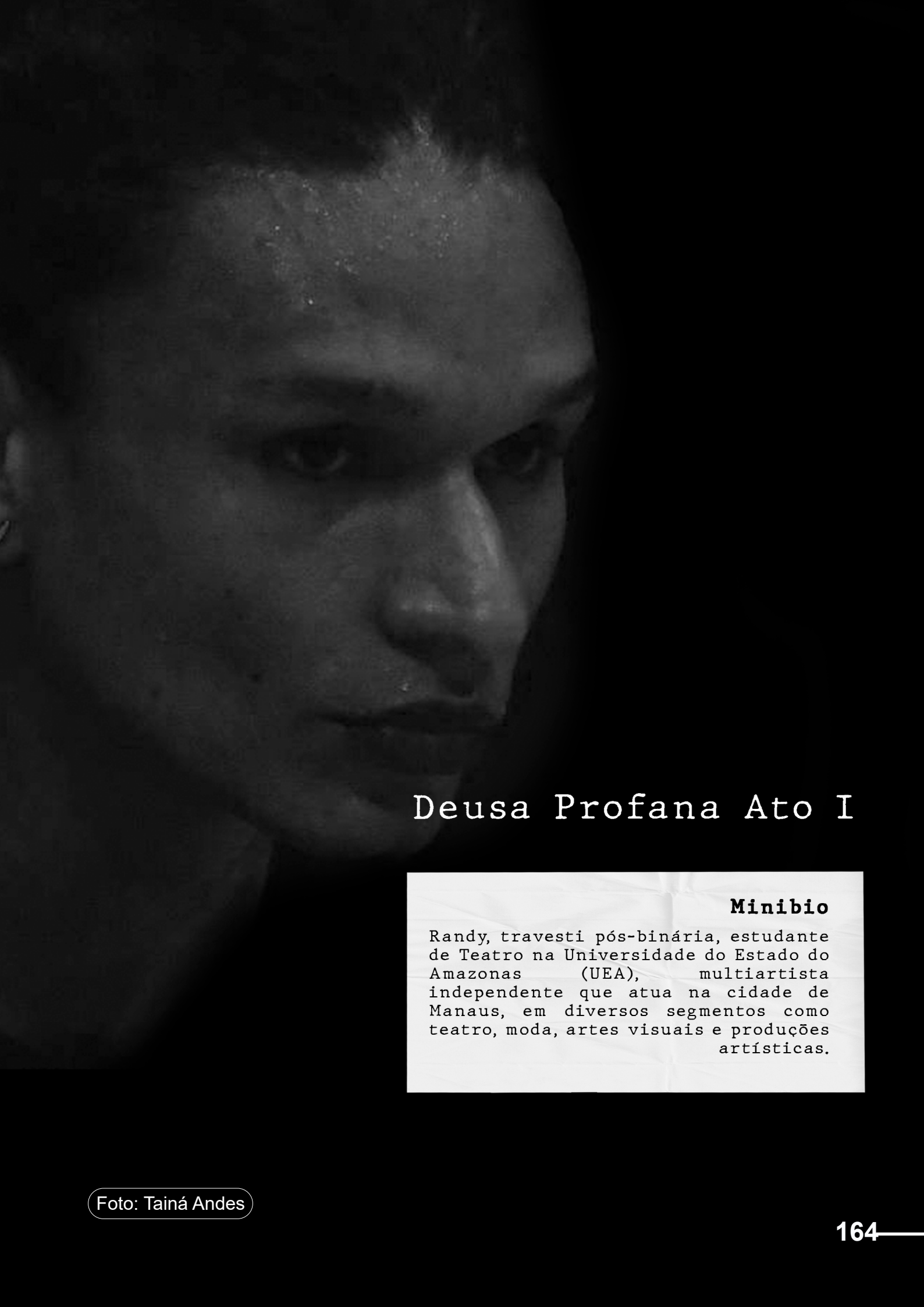
Foto: Tainá Andes



### Sobre o experimento cênico

Acredito que esse experimento tenha sido de muito aprendizado, pela exploração completa do meu corpo. O cansaço trouxe várias vezes energias que eu nunca tinha explorado antes. Mesmo depois da finalização dos nossos encontros, ainda continuo executando boa parte dos exercícios que aprendi com a Vivi, principalmente na minha montagem cênica intitulada Urutau, que, dentro do laboratório, eu buscava esse corpo desse ser que se apresentava para mim aos poucos, muito timidamente, mas se apresentou de uma forma potente, confortável e carinhosa. Inclusive, usei uma cena experimental que elaborei dentro do laboratório e foi aproveitada para uma das cenas do próprio espetáculo. O laboratório realmente me ajudou a ganhar mais resistência em cena e consciência de muitas partes do meu corpo. Essa experiência marcou a minha trajetória no teatro e vou levá-la para minha vida profissional.





## Deusa Profana Ato I

### **Minibio**

Randy, travesti pós-binária, estudante de Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), multiartista independente que atua na cidade de Manaus, em diversos segmentos como teatro, moda, artes visuais e produções artísticas.

## Sobre o Laboratório de Criação

O Laboratório foi algo maravilhoso para mim, uma adorável surpresa para iniciar mais uma vez um processo antigo meu, “Deusa Profana”. Esse é um estudo que vem de anos anteriores e decididamente voltei a esta perspectiva de laboratório. Decidi me debruçar novamente sobre este processo a convite da Vivi, que calhou em uma ótima hora. No primeiro encontro, quando precisei escrever numa folha de papel em alguns parágrafos, eu pude perceber algumas nuances das minhas profundezas e também do algo novo que iniciei ali, era algo novo que nunca tinha olhado. Em seguida, aquilo me fez sentir na pele os meus sentimentos mais pessoais em relação a este trabalho; me fez perceber que falar de Deusa Profana é criar uma plataforma para que algo seja dito. Comecei a acreditar no poder das imagens junto com a Vivi, comecei a fazer movimentos que partiam da minha escrita e fui acompanhada de palavra e corpo a todo momento, as caminhadas para dilatar meu corpo foram meu maior repouso dos últimos tempos. Encontrar o repouso e equilibrar a energia pra se ir mais longe vem sendo meu desafio, e no laboratório não foi diferente: se apresentou ali a imagem do mistério, de algo encoberto no meio das histórias, comecei a seguir o fluxo natural dos desejos que as imagens tinham de se revelar, comecei a pensar em falas, a movimentar de dentro pra fora, escavando nas coisas que tinha escrito, só que dessa vez mais a fundo, chegando aos mistérios.

Mistério foi uma palavra que fez sentido todo o tempo, estas foram as minhas matérias-primas e serviram muito para não só fazer o trabalho como para entender o porquê de fazer o trabalho. Quando passamos pela etapa de criar em coletivo, pude entender que coisas parecidas estavam acontecendo com os meus amigos de laboratório, consegui ver que todos ali estavam utilizando seus corpos com profundo esmero para fazer as imagens surgirem, mas quando começamos a ficar um frente ao outro para apresentar nossos processos e experimentos e revelar as profundezas do trabalho de cada um, as coisas criavam contornos, o que Vivi estava trabalhando junto, em grupo e individualmente, ficava exposto. Acabou se tornando parte do processo as falas também, sobre as sensações e sentimentos de cada um, o que as pessoas viviam ali enquanto se experimentavam sobre a condução da Vivi. Quando estávamos chegando ao fim, tínhamos combinado várias técnicas, tanto intuitivas quanto mecânicas, no sentido metódico da escrita e da experimentação corporal livre a partir dos exercícios de dilatação. Quando abrimos nosso campo de criação para passar pela interferência livre de Vivi, é quando crio no meu ponto de vista a imagem mais potente de todo o processo, mas sobre este experimento em específico quero falar no próximo tópico.

Foto: Tainá Andes

Antes do tudo a fé, que me foi ensinada desde pequena. Depois  
 mas também por uma outra razão.  
 Paixão, acho que também é movido um tanto pela paixão que  
 que se tem por si, que se tem por alguém, mas sobretudo a paixão que  
 se tem.  
 Desejo da carne, do corpo, do movimento e isso ele para se contar as  
 histórias que não andam se contando ou que quase nunca se contam

1 Desejo tem presença mas não tem rosto  
 Quando sinto ela em mim, ainda é pela região do quadril  
 encontrar com ela é um movimento interno e profundo - com uma  
 arquitetura corporal que vai nos espaços de dentro, nestando por  
 se fundir. De pois é no fechar os olhos, escrever no fundo.  
 1 Para estas coisas se presença de desejo.  
 1 Nos mãos de contadora de história como se algo de dentro  
 quer falar.

Se briga como plateia, se por um  
 um jeito espelho, reflete as outras (Outras  
 por falta e cria  
 quem em mim)

Se Desejo tem suas favoritas, com certeza eu sou  
 uma delas. Surgi com um desejo de falar da força, fa  
 de ser forte e frágil por mesmo tempo mas in, no  
 mundo de tudo que se pode ser. Por isso, acho, foco,  
 teatro; antes de tudo que se pode ser. Por isso, acho, foco,  
 praça de contar como era o quarto que se habitava e como  
 foi o que se fez a habitou, me peguei fazendo a feitura de teatro  
 e brincando. Eu me fiz fazer isso, contar histórias  
 Uma coisa me  
 eu podia me la, poder fazer coisas.  
 senza  
 09.05.20

-Oh Desejo!  
 -me tira daqui - Eu também meu corpo?  
 -História do meu corpo - Eu também meu voz?  
 Pensar, escrever  
 tentar fazer tudo viver palavra  
 In contadas de surto  
 e viver também  
 ✕



Foto: Tainá Andes

Se fosse um meu favorito, com certeza eu sou uma  
dúbia. Surgi com um desejo de falar da força, física de  
ser fortes fragil / ao mesmo tempo mas ir, os fundos  
de tudo que se pode ir.

Eu não sei por que me conheço é como histórias, por me  
tudo, porque se eu fosse me eu FOSS, quando  
uma gente falando em sua vida e  
deu a eu me no direção  
de dentro, mas em fundo.  
de dentro e profundo - com uma  
de tudo que se pode ir.

Randy Souza  
09.01.2023

Randy Souza



Foto: Tainá Andes

## Sobre o experimento cênico

Como meu experimento já era um estudo antigo, eu já tinha meus pontos de partida e principalmente o mistério da continuidade daquilo que em outro tempo já tinha sido elaborado, vou elaborando um novo pensamento sobre algo que já está praticamente consolidado na minha cabeça, nas minhas ideias e no meu campo criativo. Dessa vez, no experimento, tive a sensação de estar cuidando de uma meninice, as questões femininas da infância, de um tipo de infância que, quando se é trans, a história é contada de uma outra maneira, a curiosidade vira a dúvida, aquela fase de duvidar, de questionar, mas principalmente de se questionar sobre os mistérios, esta palavra: Mistério. Ela surgiu no meio do processo de escrita e eu precisei entender isso, entender as coisas profundas e os mistérios sobre o ser, sobre o ser travesti, foi a partir dessa investigação que comecei a chegar na primeira partitura corporal talvez, a movimentação das mãos e o desejo de falar para não apenas se revelar, mas pra se apresentar em formato de dúvida, de questionamento. Senti que a meninice precisava aparecer ainda de algumas formas, e que as mãos tinham um enfoque, comecei a mexer nas minhas coisas e fui misturando com a personagem do experimento, luz, vestido, luvas, unhas grandes e postiças. Percebi que havia a necessidade de algo a se dizer, da palavra, e foi assim que a dramaturgia foi se criando, a partir do desejo de ir contando as histórias de um ser trans, com escrita pessoal misturada com outros estudos bibliográficos que eu já estava fazendo. A cena foi surgindo sobre esse ser que vai se reconhecendo a partir dos questionamentos, com uma certa forma de espelhamento sobre si e sobre outras pessoas que veem nela a si, sob uma luz baixa de quarto, entre papéis e bonecas, para que se mostre e se oculte, assim o mistério fica sempre no ar, foi assim mais ou menos que, a partir de alguns experimentos, foi aparecendo uma breve cena, uma aparição rápida e inspirada naquelas coisas que apareceram no processo.



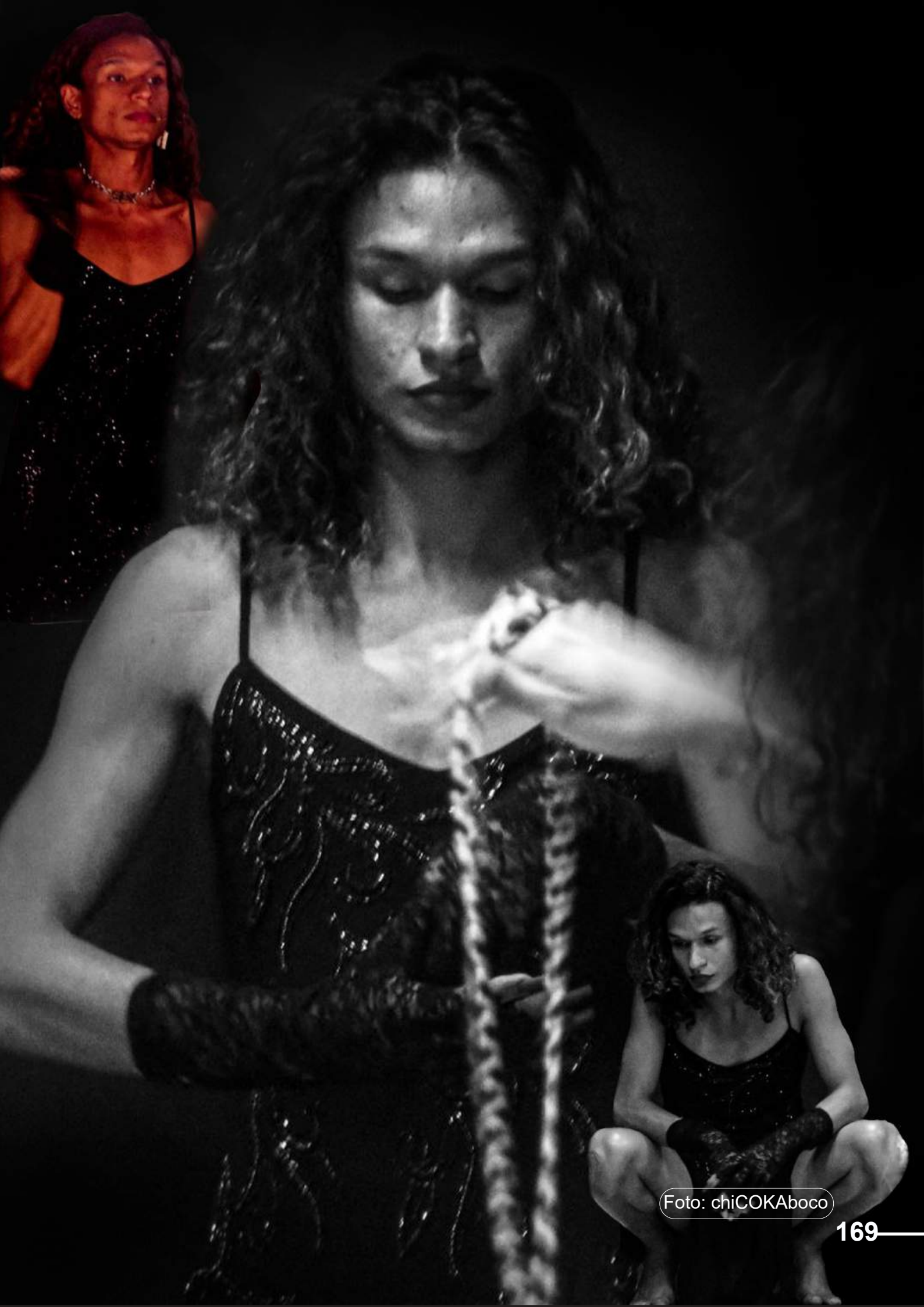


Foto: chiCOKAboco



## Carta aos meus ossos

### **Minibio**

Neuriza Figueira, atriz há 9 anos e contadora de histórias, desenvolvendo diversos trabalhos artísticos na cidade de Manaus. Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA e colaboradora externa do Projeto de Extensão Leitores de Espetáculos Teatrais da ESAT/UEA.

Foto: Tainá Andes



## Sobre o Laboratório de Criação

Durante onze dias, entre janeiro e fevereiro, pude participar do Laboratório de Criação: escritas, provocações e práticas corporais, conduzido por Viviane Palandi, a qual nos proporcionou em primeiro lugar um agradável acolhimento em todos os encontros com muita sensibilidade, cuidado, deixando-nos bem à vontade para darmos início ao processo. No final de todos os encontros, nos proporcionava um lanche bem gostoso, com chá de erva-doce, biscoito, tucumã etc. A forma como era nos oferecido era o que mais chamava atenção, com muito amor, delicadeza, havia uma grande harmonia, ficávamos felizes, eu, principalmente.

No final do processo de laboratório ganhamos de brinde um kit de chá de erva-doce, o importante aqui não é somente o brinde, mas sim o carinho, o amor, de como foi pensado, montado e ofertado a cada um de nós.

Comecei pelo final? Será? Claro que não, iniciei esse pequeno relato da melhor maneira possível para agradecer por todos esses dias que passei dentro dessa imersão de conhecimentos, aprendizados, experimentos e vivências, conhecendo um pouco o(a) outro(a). Trabalhar com o corpo para mim é essencial, mesmo com algumas limitações, mas pude me experimentar de diversas maneiras, tanto com o corpo assim como na escrita. Conhecer nosso instrumento de trabalho aqui, o Corpo, é de extrema importância e foi isso que esse laboratório me proporcionou ainda mais. Saber nosso ponto de equilíbrio, a forma certa de trabalhar a respiração junto com o corpo em movimento, como pisar com segurança para estar na cena, trabalhar mente e corpo, se deixar experimentar, se desnudar, se fazer presente, sentir a respiração de quem está perto, o suor no chão, sensações variadas, se permitir. Os exercícios corporais direcionados foram de extrema importância para o decorrer do processo, aquecimento, desaquecimento. Eu, Neuriza Figueira, tenho algumas limitações, mas gosto de me experimentar sempre vendo até onde posso chegar e durante este processo laboratorial, senti o cuidado que nossa Preparadora tinha com cada um de nós, sempre atenta a nossas movimentações corporais, se estávamos bem. O abaixar para mim é sempre difícil, então, sempre ela colocava uma cadeira a minha disposição durante os exercícios, caso eu precisasse ou para quando fazíamos roda de conversa. Demos formas às escritas poéticas de nossas vivências, construindo os movimentos na cena, cada um com seu repertório sempre tendo orientações de nossa Preparadora, seu olhar sensível a tudo que criamos e experimentamos foi realmente, como já falei acima, essencial.

Agradeço imensamente por ter conseguido participar deste Laboratório; agregou muito tanto na minha vida profissional quanto na pessoal, muita gratidão Viviane Palandi.



O corpo que  
resaca a coxa  
gota de suor  
A interseção que  
imbução e beleza  
corpórea.  
A dança que não abandona

VIVA



Foto: Tainá Andes

filha de ZAIR que é filha  
 de Marieta que mulher  
 de Euclides. Pai e Jo.  
 de Neveza,  
 nos seus dias e mãe  
 trás a essência de  
 suas raízes. Mulheres  
 fortes, sábias e amor  
 um alta navei, outros  
 ali.  
 Em tudo que faz  
 todos estão ali

NEVEZA DE OBIDUS / PA  
 MENINA FACEIRA QUE  
 BEINCA... CUBRA, CORRE  
 HOJE COM 54 ANOS, COSTA  
 COM DOIS FILHOS  
 UM DE 30 E OUTRO  
 DE 31.

DAVS  
 E O MEU  
 CENTRO

ENEMEM COM  
 54 ANOS.

NASCERAM NO MES  
 1940, PERMANECERAM  
 E ASSIM QUE AEU

ME  
 OBSERVAR  
 CAMINHO... CAMINHO. CAMINHO.

PULGI BURACOS, CAIEM EM BURACOS, LEVANTEI  
 ONDE JOU CHOCADA AINDA NAO SEI MAS PEUS  
 E GUIIS.

MULHE  
 ENCA  
 TAS. A  
 PARA O UNCA,  
 O CNEIO, MAS TAMBEM  
 A CADA GOTA QUE  
 APRENDIA A CADA DIA

A sustentação do corpo e mente dentro  
 de seus possibilidades e limites.  
 A dor que leva a argente e ao oniro  
 tempo um momento de deixar-se ir  
 embora.  
 cheio. suor, ausência, música.  
 chão, água, fúria.



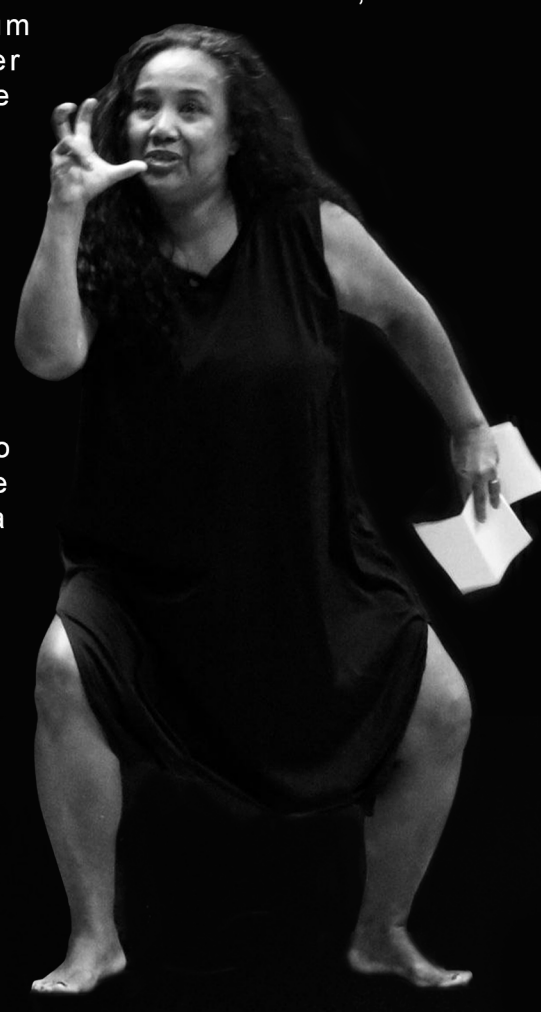
Foto: Tainá Andes

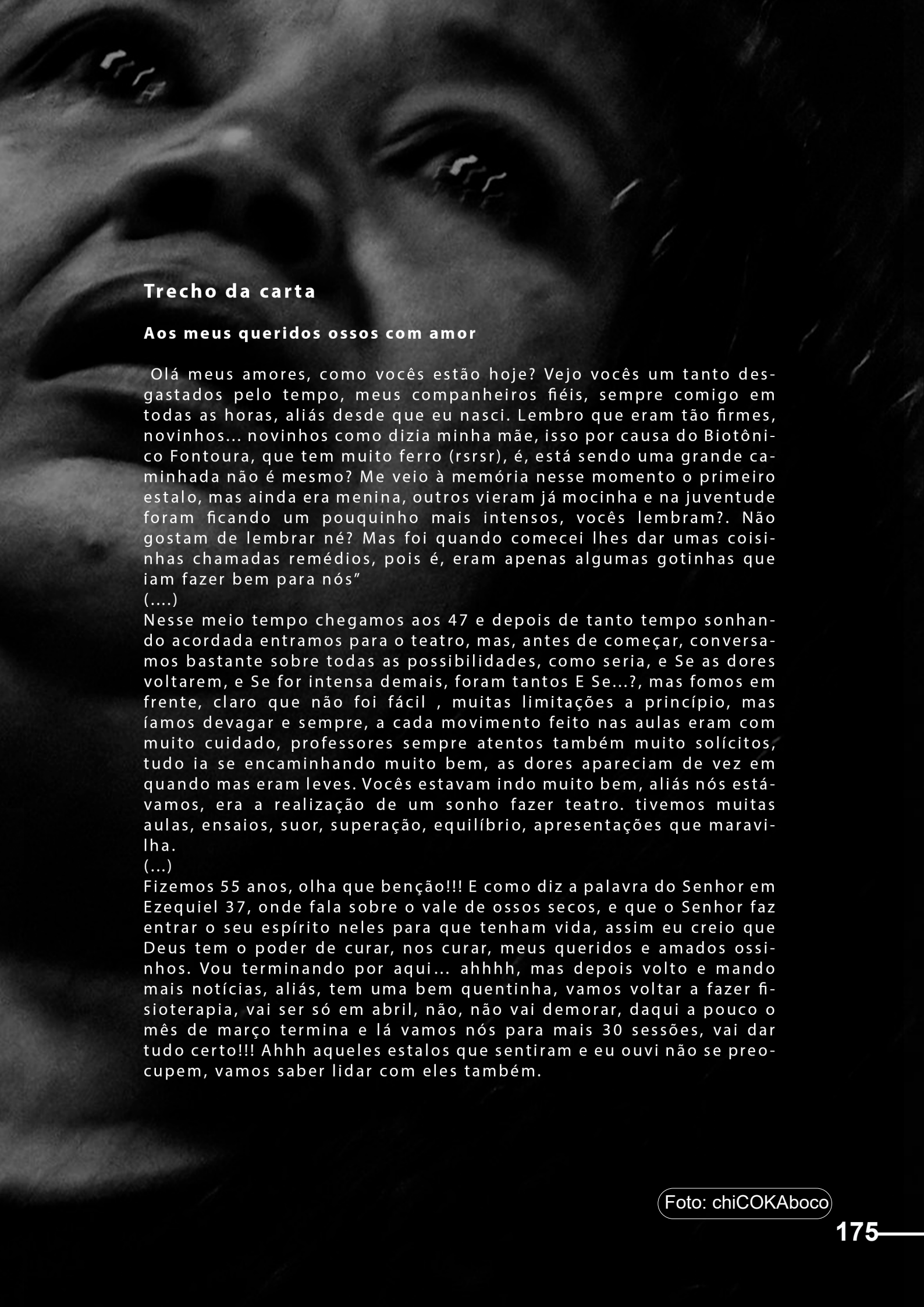


## Sobre o experimento cênico

Como resultado deste processo e de toda minha caminhada dentro dele, tudo o que fui apresentando nas minhas escritas, e a partir delas criando movimentações, sobre como meu corpo se apresentava a cada encontro, nossa preparadora Viviane Palandi me fez um desafio/uma provocação de eu contar ou escrever sobre meu percurso, falar sobre os meus ossos, de como eles estavam. A princípio, fiquei um tanto reflexiva... escrever sobre meus ossos? Me deitei no chão da sala e por um momento fechei os olhos, comecei a sentir cada um deles, perguntei a eles: como vocês, meus ossinhos, estão se sentindo a cada experimento feito? A resposta veio com tanta delicadeza e cuidado, “Estamos bem, nossa menina, encontrando várias formas de nos movimentar sem que nos machuquemos, não queremos ver você sentindo dores.” E com muito amor agradei e disse vou falar um pouco sobre vocês, da nossa relação, como caminhamos a cada dia na vida.

Escrevendo essa carta pude perceber a necessidade e a importância de falar sobre esse relacionamento com meus ossos, já estou com 55 anos e exercendo a profissão de atriz e tendo como principal instrumento o corpo e de como estamos cuidando dele. Eu sempre preciso ficar atenta aos sinais de alerta, porque quase todos os dias algo diferente com eles pode acontecer. Ser atriz e ter problemas no corpo relacionados aos ossos impedindo muitas vezes de fazer alguns movimentos é complicado, mas eu não desisto, simplesmente sigo devagar e indo de acordo com meus limites. E assim sou agradecida aos meus ossos por estarem comigo nesta caminhada.





## Trecho da carta

### Aos meus queridos ossos com amor

Olá meus amores, como vocês estão hoje? Vejo vocês um tanto desgastados pelo tempo, meus companheiros fiéis, sempre comigo em todas as horas, aliás desde que eu nasci. Lembro que eram tão firmes, novinhos... novinhos como dizia minha mãe, isso por causa do Biotônico Fontoura, que tem muito ferro (rsrsr), é, está sendo uma grande caminhada não é mesmo? Me veio à memória nesse momento o primeiro estalo, mas ainda era menina, outros vieram já mocinha e na juventude foram ficando um pouquinho mais intensos, vocês lembram?. Não gostam de lembrar né? Mas foi quando comecei lhes dar umas coisinhas chamadas remédios, pois é, eram apenas algumas gotinhas que iam fazer bem para nós"

(....)

Nesse meio tempo chegamos aos 47 e depois de tanto tempo sonhando acordada entramos para o teatro, mas, antes de começar, conversamos bastante sobre todas as possibilidades, como seria, e Se as dores voltarem, e Se for intensa demais, foram tantos E Se...?, mas fomos em frente, claro que não foi fácil, muitas limitações a princípio, mas íamos devagar e sempre, a cada movimento feito nas aulas eram com muito cuidado, professores sempre atentos também muito solícitos, tudo ia se encaminhando muito bem, as dores apareciam de vez em quando mas eram leves. Vocês estavam indo muito bem, aliás nós estávamos, era a realização de um sonho fazer teatro. tivemos muitas aulas, ensaios, suor, superação, equilíbrio, apresentações que maravilha.

(...)

Fizemos 55 anos, olha que benção!!! E como diz a palavra do Senhor em Ezequiel 37, onde fala sobre o vale de ossos secos, e que o Senhor faz entrar o seu espírito neles para que tenham vida, assim eu creio que Deus tem o poder de curar, nos curar, meus queridos e amados ossinhos. Vou terminando por aqui... ahhhh, mas depois volto e mando mais notícias, aliás, tem uma bem quentinha, vamos voltar a fazer fisioterapia, vai ser só em abril, não, não vai demorar, daqui a pouco o mês de março termina e lá vamos nós para mais 30 sessões, vai dar tudo certo!!! Ahhh aqueles estalos que sentiram e eu ouvi não se preocupem, vamos saber lidar com eles também.

## Mangará

### **Minibio**

Tainá Andes, originária de Manaus, multiartista independente da dança, teatro, performance, fotografia e narrativas ancestrais. Graduada pela Universidade do Estado do Amazonas no curso de Bacharelado em Dança.

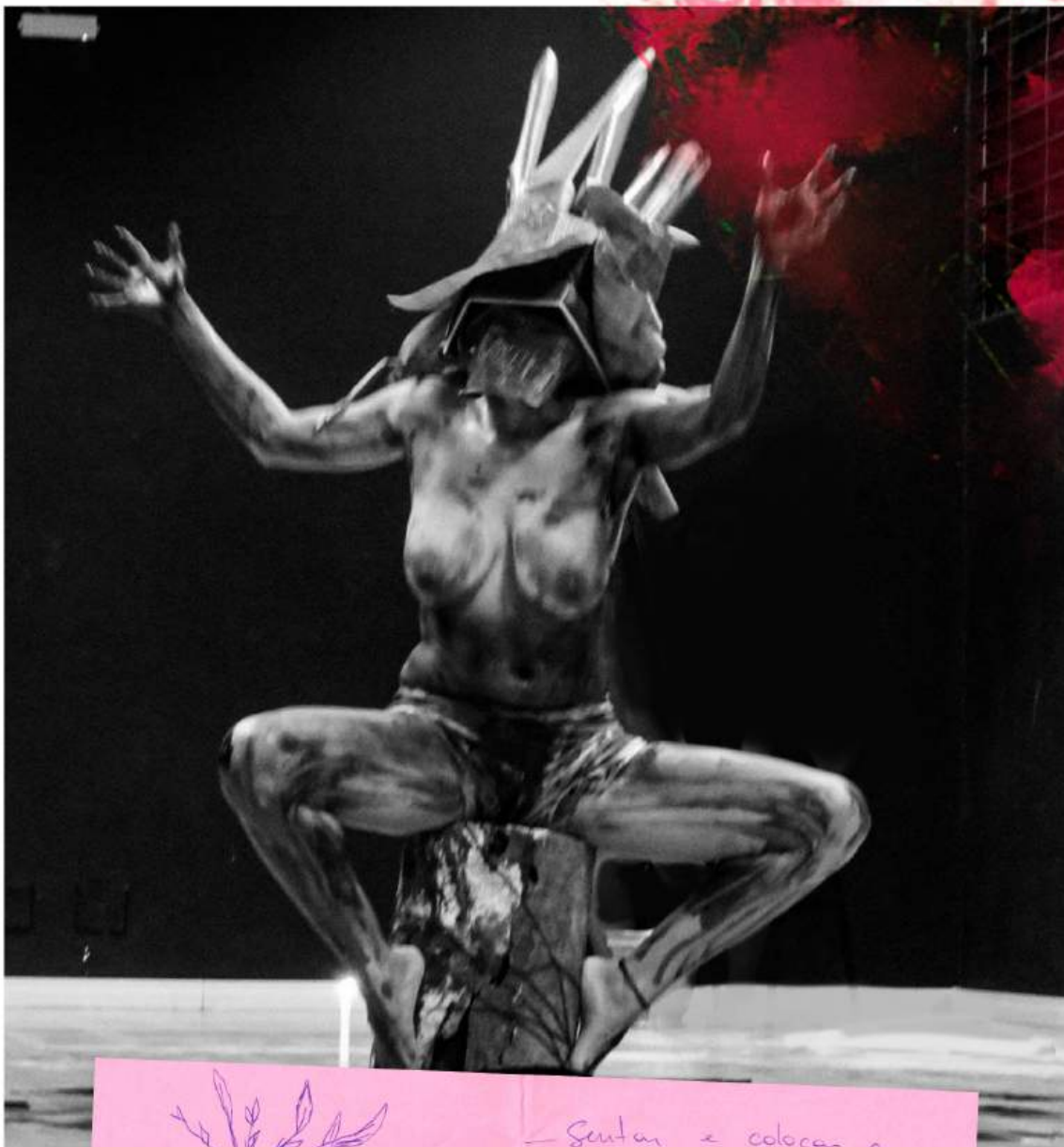
## Sobre o Laboratório de Criação

Ter uma máquina nas mãos que capta e eterniza segundos de uma forma de existência em um curto espaço-tempo é sempre gostoso e desafiador pra mim, as lentes me fizeram enquadrar muitos desenhos das articulações do corpo que nunca mais se repetirão com a mesma intensidade e em determinados ângulos. Você consegue brincar com as formas do seu próprio corpo enquanto se prende em uma tela e, ao mesmo tempo, cria-se uma sintonia com os outros corpos atuantes no espaço. Tudo acaba se tornando uma performance. Ouvi relatos comparando o processo com uma cobra no espaço andando em várias direções, ou como um olho de guaraná, mas me senti um rio em formato de cobra, tipo o rio Amazonas. Senti a necessidade de usar uma câmera GoPro, querendo experimentar a desenvoltura dessa cobra/rio/tela e corpos, de uma forma mais livres, mas a ideia como gostaria não se concretizou, deixando no ar a vontade de aprofundar em breve essa experiência. Foi interessante estar nesse lugar de fotógrafa e performer, e acompanhar cada nascente por telas e no corpo de cada intérprete. Impossível não se envolver, embora eu não conseguisse estar na mesma intensidade de energia daqueles corpos durante os exercícios, o meu corpo suave, sentia, movia, interagia, se aproximava, distanciava, e me fazia chegar com certa intimidade nessas as outras vísceras, outros territórios, outras águas misteriosas a se desvendar. Acompanhando a desenvoltura e conectada aos movimentos, me fez pensar no que daria para esmiuçar, cada passo, membros, ossos e palavras lançadas que traduzem esse corpo. Cuidar de cada fotografia é cuidar de cada pedaço de histórias vividas.

O processo do Mangará envolve corpo, mente, espírito e natureza. Do coração, nasceu a pulsão de criação no meu próprio corpo que estava adormecido tanto em coletivo quanto pessoal, embora esteja no meio de muitos processos criativos, a conexão foi única, a impressão que tenho é que foi mais sentido e centrado. Nossos corpos não estavam conectados aleatoriamente. O interesse era de se transmutar e se permitir aos mistérios, fluidos, receber e se deixar no outro, ainda que as telas sejam artificiais, foi possível se ver do outro lado da memória que só a fotografia captura, ela transmite sensações, é viva, é física, sólida e palpável. Com a luz e sombra foram moldadas as entranhas que compuseram todo o trabalho nesse primeiro experimento em formato de apresentação.

Impossível estar em um trabalho de criação que envolve performances e não se afetar, por isso, fico feliz pelas provocações feitas pela Vivi e demais integrantes. Em um momento delicado da vida, a minha única saída foi fazer arte, assim transformar dores, sonhos, inseguranças e injustiças em catarses. Assim nasceu Mangará. Dos sonhos, das dores, do abuso, dos gatilhos de morte, da vida, das telas, sendo tela.





Sentam e colocam a  
planta na boca (forma/figura)



Tempo p/ Imagem



Estética



Respiração / Energia / Comisão

Foto: chiCOKAboco

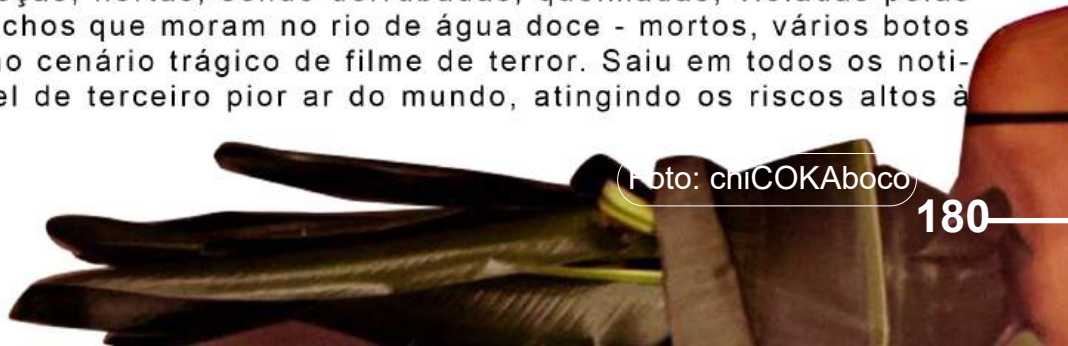


### **Sobre o experimento cênico**

Mangará - durante as provocações, lembrei de um sonho que tive há dois anos, na cena do meu inconsciente eu estava parindo um filho em meio à praça pública, deserta, escura e regada de sangue. No sonho, a Vivi aparece por trás, me dando apoio e me ajudando a mostrar a criança ao público que se aproximava. Eu passei dois anos pensando em como materializar isso, até que, durante o processo, a imagem me revisitou como quem dizia ser a hora certa para experimentá-la, aproveitei a oportunidade de ser provocada e trazer em movimentos tudo que me impactaram naquele momento, desde questões pessoais e sociais. Mangará, ou umbigo da banana, é uma flor roxa que vem na ponta do cacho da banana, ela tem esteio que lembra muito a coluna vertebral e, na ponta, criam-se várias camadas em formato cônico que carrega no centro um coração branco e amargo, uma flor quando preparada se é comestível. Inspirada nas figuras do livro *Metamorfoses* de Emanuele Coccia, com imagens feitas por Luiz Zerbini, então, trouxe um corpo parado, parindo e sentado num tronco com a cabeça de folhas e uma saia enraizada de imagens que mostram o íntimo de cada atuante do processo e o meu próprio. Tive alguns atravessamentos também com o livro *Mas de que Cor eram os Olhos de minha Mãe?* de Conceição Evaristo, o que me remete aos rios e a figura de Oxum.

Esse trabalho me fez gerar imagens, gerar metamorfoses, ser corpo que pode gerar vidas, gerar formas, gerar ideias; ser o barulhento diálogo entre os corpos e formas de nossos pais, mães que nos geraram, outros corpos que nos cercam, somos reações de múltiplos tempos, de muitas vidas passadas, ancestralidade viva, a natureza, uma infinidade de outras espécies vivas que se transmutam a cada instante, tudo se cocria para além da sala de laboratório. Em cena, cubro o rosto com uma máscara feita de folha de bananeira e folha de vindicá, pensando também em como compartilhamos muitos de nós, nos nossos traços, pulsando em várias faces. Enquanto o corpo se cobre de tinta vermelha “jorrando” sangue de muito renascimento, transformação e dilaceramento. Escritas que foram surgindo como “sentada em frente ao espelho, me sentindo morta, precisei fazer uma passagem... Para debaixo das raízes... Sem mãos, sem pés, sem dança, sem toque, sem atuação, sem nada... E esmiuçar os ossos, sentir e cuidar de cada pedaço... Parições, vísceras pra fora, o íntimo exposto...”

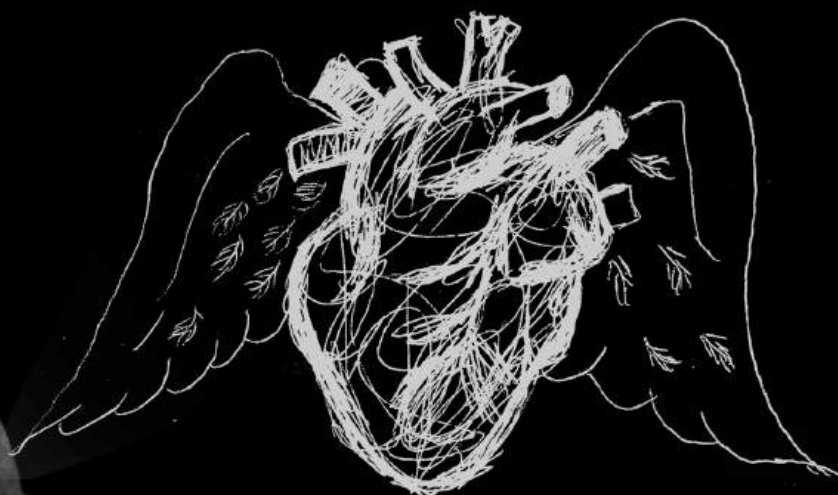
Depois, correlacionei com as nossas realidades que se fazem necessárias em serem expostas e discutidas diariamente, pensando na pluralidade de fato, o que me remete a esses ossos esmiuçados, em questionar quais os planos para reduzir e auxiliar da melhor forma as crises climáticas por exemplo, em favor da vida, em favor da Mãe Terra. O processo respinga a calamidade que em 2023 em Manaus, vivemos uma realidade insalubre diante de atos criminosos e as consequências da crise climática, nada parecia ser o suficiente para cessar o céu cinzento, muitas espécies mortas, rios secos ao extremo como nunca antes na história, muitas árvores, roças, hortas, sendo derrubadas, queimadas, violadas pelas chamas e fumaças, bichos que moram no rio de água doce - mortos, vários botos e peixes boiando como cenário trágico de filme de terror. Saiu em todos os noticiários. Atingiu o nível de terceiro pior ar do mundo, atingindo os riscos altos à saúde.



Mangará carrega muitas dores, muitos gritos, nascimentos, gerações, mistérios, imagens, gozos, ritos... o tempo de agora, a experiência que tivemos e a vontade de continuar que se oxigena e se acolhe nesse espaço que é a arte. É uma denúncia no visual e na sonoplastia, a obra conta agora com a parceria de chiCOKÁboco na trilha sonora, feita de instrumentos orgânicos. Seu personagem é a sua própria criação dentro do trabalho, chamado de Diabo do Roçado Místico, sendo uma figura cheia de magias, que tem o poder de dar o retorno, sendo assim, tudo o que acabada/ataca a natureza tem seu troco/retorno. Todo de preto com urucum na sobrancelha e o seu rabo de cipó pintado como uma cobra coral, compondo um novo cenário de experimento, a figura de Mangará tem múltiplos significados, continua sendo uma máscara de olhos vendados com folha de bananeira, uma saia e indumentária de rede de pesca, urucum, e mais 5 troncos espalhados no espaço. A trilha guia o roteiro da apresentação. Mangará dará continuidade nos estudos, ensaios, experimentos, e apresentações.

*Agradeço com muito afeto à amiga Viviane Palandi pela troca, experiência e intimidade que nos foi passado durante esse tempo de laboratório, e à todes que se deixaram ser capturades pelas lentes e telas que passaram em minhas mão e em especial ao Chico que topou seguir junto comigo nesse trabalho.*

Foto: chiCOKAboco



## Asas do coração

### **Minibio**

Akilles Anderson, artista natural do Amazonas, encanta os palcos com sua presença e sua voz marcante. Reconhecido como ator e cantor, Akilles ilumina os espetáculos com sua interpretação cativante. Sua jornada artística é marcada por participações memoráveis em uma variedade de produções, desde musicais, até óperas emocionantes, filmes e cantatas inspiradoras. Com seu talento, Akilles continua a emocionar audiências ao redor do Brasil, deixando uma marca indelével no cenário artístico.

Foto: Tainá Andes

## Sobre o Laboratório de Criação

A experiência se aprofundava a cada encontro, sentia que éramos embalados numa maresia, percebia que os outros corpos ali presentes estavam comprometidos com aquela egrégora. O que me fez sintonizar, confiar e ter um despojamento mais dilatado, sensível e consciente. Meu estado mental e físico não era dos melhores naquele momento, mas me provoquei a seguir adiante, dentro dos meus limites. Dentro da logística do Laboratório, eu me instigava a entregar um pouco mais da minha energia e entrega. Às vezes por debilidades (dores, febres e ansiedade) contactava “Vivi” para ficar ciente para quando eu sinalizasse sobre algum problema.

Sempre iniciávamos o encontro nos purificando mentalmente e fisicamente de resquícios do cotidiano (tínhamos tratos de não conversar sobre futilidade no espaço de trabalho). Nos sintonizávamos com o espaço, o corpo e o grupo, tudo bem cronometrado e costurado. Percebia que essa “sacralidade” nos concentrava para aquele momento e no que seria proposto.

Respirávamos e movimentávamos nossos corpos com a posição do guerreiro, esse momento de introdução a partir do aquecimento do corpo (ossos, suor, gemidos, músculos etc.) me prendia num estado consciente que possibilitava perceber alguns estados alterados, mas no controle de minhas percepções e não numa mera epifania descontrolada. Isso me fez entender que, além do compromisso com a elaboração de algum trabalho, seja na atuação ou em outros âmbitos, que o compromisso de estarmos firmados em um solo concreto me possibilita uma segurança e organização interna dos sentidos (mental, físico, emocional). Isso foi um aprendizado obtido no Laboratório e que empresto para minha particularidade vital.

Surgiam dentro dos exercícios com o corpo algumas imagens e insights que se somavam com a escrita e se moldava, tomava forma e encontrava uma partitura para externa. “A bola de gordura”. A interação com os colegas também me trazia pontos a serem observados para a criação.

A observação por uma outra ótica externa, de um observador com outros tipos de sensibilidade, agregava perfeitamente o que rapidamente transferia para a escrita ou um desenho para que quando precisasse acessar esse afeto, eu encontraria um símbolo que me recobriria desse “gatilho criativo”

Foto: Tainá Andes





Quando chegamos a um ponto em que mergulhamos profundamente e expressávamos muitas imagens, partituras corpóreas, escritas, cantos, gemidos, dores, pele, ossos, músculos entranhados de memórias, sentimentos, sensações, reações e todo esse oceano de informações encontrava uma oportunidade de se fazer presente. O desafio mesmo foi “estruturar” toda essa vivência (o que me foi desafiador pelo fato de carregar o que já tinha assimilado nas outras oficinas passadas, sentidos de uma linha do tempo 2019 a 2023, agora aprofundados em 2024). Com toda maestria, “Vivi” me conduz à imagem da “linha do tempo” ou “linha cronológica”, clareando o que na minha percepção estava nublado. Daí a importância de um condutor com sensibilidade, material de estrada, um feeling ou intuição, para identificar um obstáculo que muitas vezes não é verbalizado, e saber ter uma abordagem diferente para cada indivíduo é necessário – sem rodeios! – o que para um ser prolixo como eu, uma presença que me pince dos devaneios sempre cai bem. Foram duas intervenções sábias e certeiras em que peneirou as ideias da minha criação.

É quase impossível passar uma catarse sem levarmos conosco aprendizados (no meu caso, foi uma vitória pessoal), os embates vividos, respostas encontradas ou mais respostas que nos instigam. O certo é que saímos desse campo de experimento e estudo compreendendo um caminho / percurso. O Laboratório me fez olhar o ofício do criador de arte com mais responsabilidade e compromisso e que, se entendermos isso, a qualidade da obra vai nascendo, toma cor, se molda e remolda. Fui sincero com minha vulnerabilidade, e fui. A disciplina requer um tempo, um cuidado, um treino. Moldar aquele coração foi me curar, me consolar, me salvar, recomeçar, viver... (estava ali com meu pacote de pendências, anseios, medos, limites, embates e pari um novo EU)

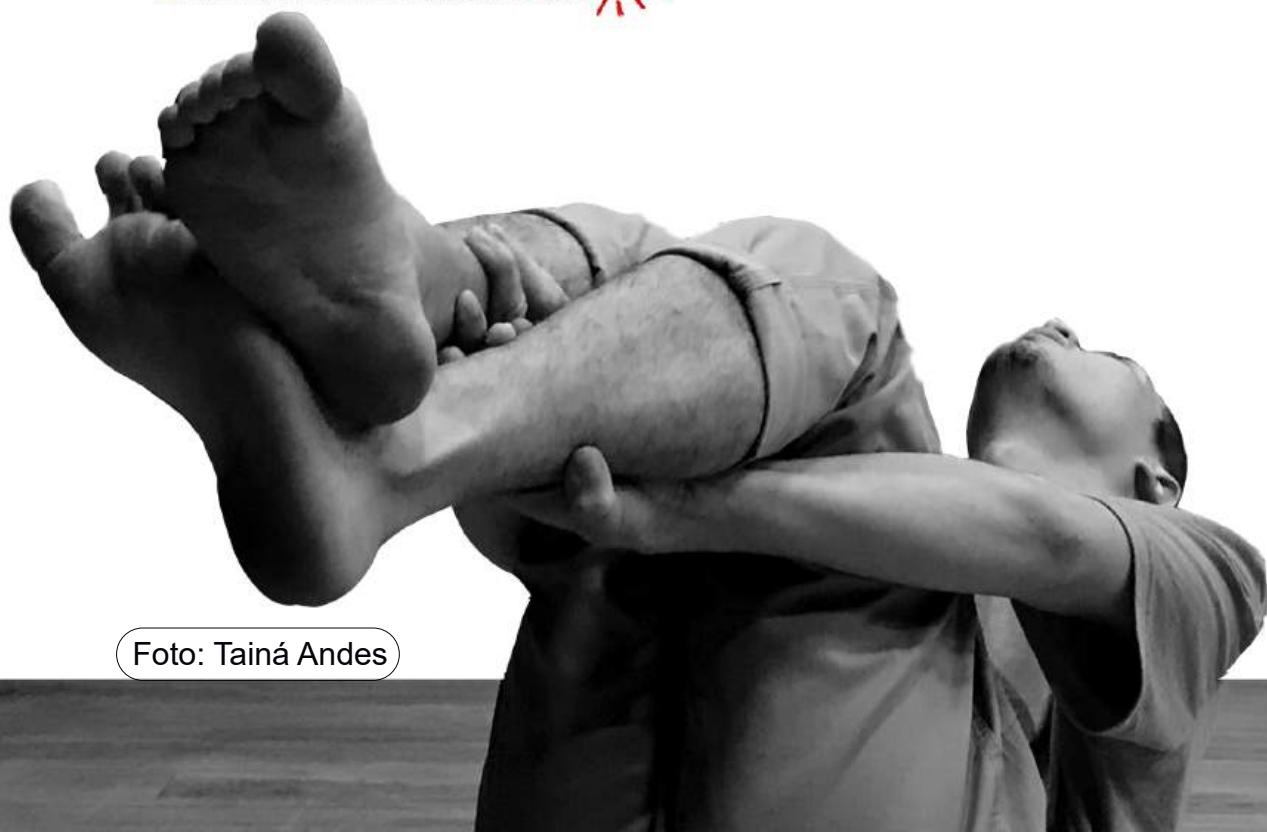


Foto: Tainá Andes



que Diz seu coração?

Para onde seu coração que te levará

onde tudo depende  
de minha capacidade  
de coração.  
Como meus pais  
conseguiram?  
Como você conseguiu?  
Sei que você trabalhou  
na vida, mas não  
sacou, eu não  
sei se quisera  
sem ansiosos.  
Estou a procura  
de respostas, mas também  
de Prática. Hábilidade  
que irá ser meu motor  
e ainda estar vivo.  
Sei, um conselho  
cantar com  
teu coração

Quem Dali esse é  
ou não?  
Se quiser trair  
a mãe a obrigação  
que me mantém de  
Pé.

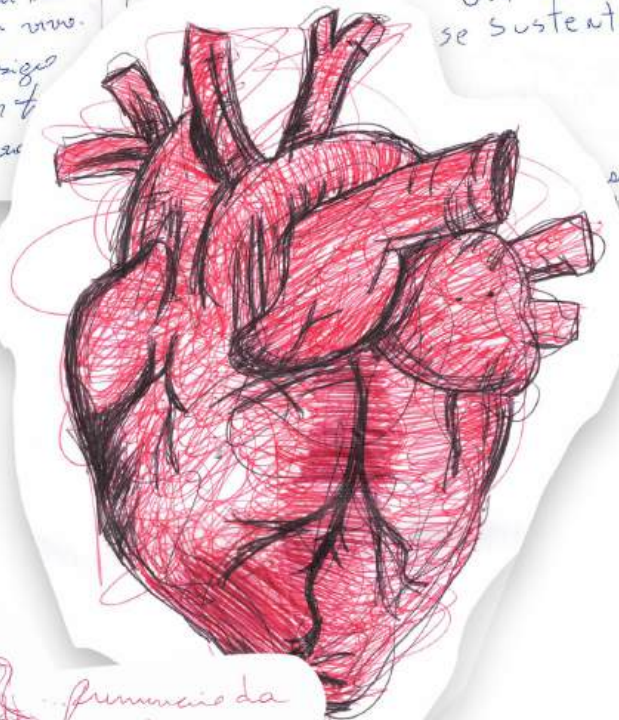
Quero me Satisfazer  
na vida, por ser capaz  
de lutar, enfrentar e  
vencer. Mas também  
me ajudar.  
fi... sis!



Em Busca de mim.

Um ser que se sustenta.

por B. Alves



Hoje grite aos quatro  
cantos desse lugar  
Com o coração na mão

Seja seu coração!  
Para ai!!!



fronhas da morte.

linha do tempo  
-2019  
-2020  
-2021  
-2022  
-2023  
-2024



Foto: Tainá Andes



Quero cuidar de mim e viver



Amor de  
Cristina do Tavares

Monomito  
Ritual de Passagem

Deixar o coração cair?

Ainda

Rememorar um nome?

Compromisso  
engraçado.



Adriana B. Dias 09/01/23

o fim atiradas (maiuscula)  
traves permite entrar em campos sintax com mais  
conexão com todos ~~as~~ outras pessoas. Bilabiais flex  
mondo abstrato e verbo.

- o meu coração que cuida de mim
- o meu coração que vive e vive
- o meu coração que brinca
- o meu coração que ama e ama

Deus que tudo vive e  
nunca deixou um só  
de mim momento de vida  
e enfrentar o que eu sei  
que não to de enfrentar mais  
que nada sinto um  
o universo da vida chega.



Passagem de um momento de vida  
Monomito de passagem de vida  
Cristina do Tavares  
09/01/23

Para me desmatar e me organizar.  
deixe. Vou me apresentar com mais uma  
Digo tudo isso assim deixo  
frito pois não sei como ser mais abstr  
com as palavras falsas e me puxo para o lado  
Espero que eu consiga me salvar.  
Luzes das estrelas e do céu  
Ser meus sonhos

to aprendendo  
sobre mim e vida  
e sobre pensar.



Now as estrelas

mãe vai se alguém lindo assim me traduzir  
Gosto de conversar igual vellos  
falando de novela e tomando café.  
já não vellos.

Adriana B. Dias 09/01/23



Foto: Tainá Andes



**Sobre o experimento cênico**

Moldar aquele coração foi me curar,  
me consolar, me salvar, recomeçar,  
viver...

Foto: Tainá Andes e chiCOKAboco

#### 4. REFLEXÕES EM FLUXO

Desde quando escolhi adentrar o Mestrado, acreditei que a escrita da dissertação seria um processo criativo, permeado de um caminho tenso e, ao mesmo tempo, prazeroso – e assim foi essa caminhada. Foram dias de diversas emoções, cabendo neles euforia, entusiasmo, ânimo e desânimo, acertos e erros, insegurança, falta de vontade, empolgação e mais um tanto de palavras que poderiam compor esse caldeirão chamado pesquisa acadêmica.

Escolhi escrever sobre a minha prática – uma vez que ela tem a participação de muitos e muitas –, e a escrita se revelou como um tecido poroso inspirado por muitas experiências artísticas, tal como demonstrado ao longo desta dissertação. Na Introdução e no capítulo primeiro, Interlocuções, relato e registro as experiências pessoais e como elas conduziram à experiência coletiva e compuseram a minha formação artística. Essas experiências e experimentos conduziram-me à metodologia de trabalho apresentada no segundo capítulo, Metodologia em processo, que revela o método de trabalho adotado: a “prática como pesquisa”, tal como sugere Ciane (2014).

Acredito que a palavra metodologia tenha me espreitado porque, afinal, tínhamos algo a aprender juntas. Foi na universidade que a conheci e sinto que ela me enrijeceu um pouco, não para me paralisar, mas para me ajudar a reorganizar ideias. Nesse sentido, escolher a metodologia “prática como pesquisa” apoiou-me demasiadamente, visto que a prática artística é incessante em minha carreira profissional e tê-la como pesquisa acadêmica agregou conhecimentos, de modo que pude aplicar e sistematizar, por meio do Laboratório de criação: escritas, provocações e práticas corporais, os métodos de trabalho adotados na oficina A poesia do corpo em cena, apresentando os resultados advindos dessa prática (presentes do capítulo terceiro).

Ao longo dessa jornada, pude não apenas observar ou escrever sobre processos criativos, mas envolver-me ativamente em sua construção, exercitando um conhecimento baseado na experiência e na experimentação. Partindo de tais experiências e experimentações como fontes de conhecimento legítimas, esta investigação de mestrado permitiu questionar e repensar as minhas próprias condutas e técnicas, fortalecendo a relação entre teoria e prática e integrando o conhecimento gerado pela experiência ao universo acadêmico. Ao associar prática e pesquisa, levando em consideração a intuição e

a sensibilidade, a subjetividade tem se revelado como ferramenta crucial para a construção de novos saberes, e o conhecimento tem se revelado e se transformado durante o próprio processo de criação, possibilitando a ressignificação de experiências e saberes que não são facilmente traduzidos em linguagem verbal (oral e/ou escrita).

Durante as escritas finais desta dissertação, estive imersa em uma preparação de elenco, a convite do diretor Diego Bauer, no longa-metragem *Obeso mórbido*<sup>1</sup>, na cidade de Manaus (AM). Nesse trabalho, pude atuar em mais uma função: coordenadora de intimidade<sup>2</sup>, o que me possibilitou conhecer outras camadas de atuação a partir de coreografias em cenas íntimas, bem como cuidar dos atores e atrizes que a compõem: mais um aprendizado junto à linguagem do audiovisual<sup>3</sup>. Todas as funções que se desdobraram do meu ofício de atriz (diretora, assistente de direção, diretora de atores e atrizes, provocadora corporal, preparadora corporal, provocadora cênica, preparadora de elenco e, recentemente, coordenadora de intimidade) vão ao encontro da arte do ator e da atriz.

Tenho uma admiração e confiança pela nossa arte, pois se desdobrar em tantos e tantas é nosso labor diário, uma conexão com ações em estados de transformação. Reproduzo a seguir a resposta que dei a uma querida amiga, Jocê Mendes, que me enviou uma mensagem pedindo uma frase sobre o que era atuação para mim (naquele momento, estava imersa numa preparação e conseguiria respondê-la apenas uns dias depois; então, perguntei a ela se poderia aguardar, pois esse era um tema importante para mim e queria ter um tempo de qualidade para elaborar a resposta):

Atuar são estados de presenças expandidos que ora se dilatam ora se comprimem. Estes estados ganham tessituras, cores, contornos, músculos durante a trajetória artística. A cada imersão na pesquisa, tanto individual quanto coletiva, a atuação se entrecruza com a vida, contribuindo para o crescimento pessoal; ao mesmo tempo, o repertório ganha vivacidade. Atuação é uma ação contínua e permanente de interação com a arte-vida.

---

<sup>1</sup> O longa-metragem *Obeso mórbido* é uma realização da produtora audiovisual Artrupe Produções, com roteiro de Diego Bauer e Ricardo Manjaro e direção de Diego Bauer. Projeto contemplado pela Lei Paulo Gustavo, no edital nº 01/2023 de Fomento às Artes - categoria Audiovisual, executado pelo Governo do Amazonas, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

<sup>2</sup> A coordenadora de intimidade tem por responsabilidade cuidar, planejar e supervisionar cenas de nudez, sexo ou exposição corporal em produções audiovisuais. O objetivo é garantir que os atores e as atrizes se sintam seguras e respeitadas dentro das cenas, tanto durante os ensaios quanto durante as gravações no set de filmagem.

<sup>3</sup> Agradeço a Diego Bauer pelo nosso segundo trabalho juntos, pela confiança que me foi entregue durante todo o percurso do filme.

Considero que essa contínua e permanente interação entre arte e vida é um dos pilares para que os processos criativos estejam vivos em seus interesses e que a pulsão do desejo de querer realizá-los está permeada de camadas de sensibilidade. Poder ser cúmplice desse percurso é me manter viva junto ao meu ofício, as artes da cena; estar atenta; “ouvir” com o corpo inteiro; buscar junto aos atores, as atrizes e à direção situações que avancem; gerar fricções; lançar perguntas sem a expectativa das respostas, aguardando-as em rastros, atitudes, curiosidades... Poder acompanhar e ser cúmplice de processos criativos é conhecer mundos, pois os projetos poéticos têm a dimensão da própria vida (Salles, 2013).

Desde jovem no ofício de atriz e acompanhada de uma curiosidade e de um desejo de investigação, o espírito da pesquisa sempre esteve comigo. Assim, ter conhecido e experienciado a pesquisa dentro da universidade deu-me novos repertórios, os quais somam à minha pesquisa e prática fora da universidade – elas conversaram e seguirão conversando. Não deixo de pontuar as lacunas que ainda podem ser preenchidas na escrita, pois, relendo os capítulos, percebo que há espaços para mais palavras, mais reflexões, mais respiração; porém, ao mesmo tempo, compreendo que, como um processo criativo, os vestígios que se apresentaram foram esses, e eles já apontam para outros que virão em um novo estágio (eles estão lá espiando...).

Nesse sentido, estas considerações finais – em fluxo – são mais um dos vestígios dentro do processo criativo da escrita da dissertação, assim como tantos outros que acompanhei, e reconhecê-lo é pincelar um possível fim com ecos.

## 5. REFERÊNCIAS

ARRIEN, Angeles. *O caminho quádruplo: trilhando os caminhos do guerreiro, do mestre, do curador e do visionário*. São Paulo: Ágora, 1997.

ARTAUD, Antonin. *Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARRETO, João Paulo de Lima; AZEVEDO, Dagoberto Lima [et al]. *Omerõ: constituição e circulação dos conhecimentos tradicionais Yepamahsã (Tukano)*. Universidade Federal do Amazonas. Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI). Manaus: EDUA, 2018.

BARRETO, João Paulo Lima. *Kumuã na kahtiroti-ukuse: uma “teoria” sobre o corpo e o conhecimento-prático dos especialistas indígenas do Alto Rio Negro*. 2021. 190 f. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Amazonas. Instituto de Filosofia Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Manaus, 2021.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOLEN, Jean Shinoda. *O milionésimo círculo: como transformar a nós mesmas e ao mundo – um guia para círculos de mulheres*. São Paulo: Triom, 2003.

BURNIER, Luís Otávio Burnier. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CABRAL, Beatriz. *Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia*. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 8 n. 1, 2007. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/74>. Acesso em: 2 fev. 2023.

CARVALHAL, Júlia Alves Rodrigues. *Provocador cênico: implicações de uma outra função em processos colaborativos e pedagógicos*. 2016. xii, 124 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CASAL, Maria Guadalupe. *Laboratórios cênicos para mulheres: em busca de uma pedagogia teatral feminista*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, p. 122. 2022.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcelos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso. (org.). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n. 4, p: 01-11. Unicamp/SP. Campinas, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 23 abr. 2023.

FAGUNDES, Patricia; KERSTING, Juliana. *Dramaturgia da experiência: corpo, autobiografia e feminismos na criação de No te pongas flamenca! Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 164-189, 2021.

FERNANDES, Ciane. *A prática como pesquisa e a abordagem somática-performativa*. VIII Congresso da Abrace, v. 15. n. 1, 2014.

FERNANDES, Ciane. *Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação*. Anais do V Congresso da Abrace. Unicamp/SP. Campinas, 2008.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato; LIMA, Elizabeth M. F. Araújo; CARVALHO, Sergio Resende de; LIBERMAN, Flávia; CARVALHO, Yara M. de. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 219–232, 2014.

GERALDI, Silvia Maria. *A prática da pesquisa e a pesquisa na prática*. In: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego. VELLOZO, Marila Annibelli (Orgs). *Práticas somáticas em dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance*. Brasília, DF: Editora IFB, 2019.

GÓRKI, Máximo. *A mãe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 3ª edição, 2019.

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela pesquisa performativa*. In: 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HELLINGER, Bert. *A fonte não precisa perguntar pelo caminho: um livro de consulta*. Extrema: Atman, 2018.

ICLE, Gilberto. *Formação e processos de criação: pesquisa, pedagogia e práticas performativas*. São Paulo: Editora Max Limonad, 2021.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

LOPES, Daniel Silva Leuback. *O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Unicamp/SP. Campinas, 2016.

MILLER, Jussara Corrêa. *A Escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica* Klaus Vianna. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Unicamp/SP. Campinas, 2005.

MIRANDA, Maria Brígida de. *Corpos dóceis: reflexões sobre métodos de treinamento de atores e atrizes no século XX*. São Paulo: Hucitec, 2021.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado: a dimensão espiritual da interpretação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PALANDI, Viviane. *A imaginação pedagógica como prática interdisciplinar e reflexiva em sala de aula*. Guarimã: Revista de Antropologia Política. v. 4, n. 1, p. 279-294, janeiro/julho de 2024.

PALANDI, Viviane. *Provocações e práticas – um caminho de confiança entre ator-atriz e provocadora corporal*, 2023. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Manaus, 2023.

PASSOS, Eduardo; KRASTUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana da. *Pistas do método de cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

POLIDORO, Stefanie Liz. O mundo pessoal feminino como possibilidade para criação de uma prática de atriz/ator. *Dapesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 12, p. 24–32, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/5046>. Acesso em: 4 abr. 2024.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Materialidades do corpo na assessoria de movimento cênico. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara; TOURINHO, Lígia Losada. *Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo*. Anais Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena. n. 4. Unicamp/SP. Campinas, 2019. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/681>. Acesso em 03 maio 2024.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador Intérprete: processo de formação*. Ministério da cultura, Furnarte, 1997.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. *Direção, atuação e preparação de elenco: os processos de criação de atores e atrizes no cinema brasileiro*. São Paulo: Mórula Editorial, 2022.

ROLNIK, Suely. *O cartógrafo. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2011.

RUI, Ítalo. *Do diário à cena: revisitando o movimento criador no espetáculo Provérbios de Burro*. [s.n.], Manaus, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação. Manuscrita: *Revista de Crítica Genética, São Paulo*, Brasil, n. 11, p. 83–106, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i11p83-106>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. São Paulo: Produções, 1993.

SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. Prática Artística como Pesquisa no Brasil: reflexões iniciais. *Revista de Ciências Humanas*, v. 22, n. 2, Julho-Dezembro, 2022. Universidade Federal de Santa Catarina. Dossiê Práticas como Pesquisa: Criação/(Des)Organização dos corpos da cena.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 4, e111236, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660111236>. Acesso em: 15 maio 2024.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara. *Preparação corporal e direção de movimento, três anos depois o que pode um campo em termo pandêmicos? Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia / Silvia Geraldi... [et al.] (org.)*. – Rio Branco: Stricto Sensu, 2022.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. X Congresso ABRACE, Anais ABRACE, v. 19, n. 1. 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>. Acesso em: 4 maio 2024.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: Um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 4, n. 2, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2036>. Acesso em: 18 jun. 2024.

TOURINHO, Lígia; SOUZA, Inês G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. *ARJ*, V.3, n.2, pp. 178-193. Natal: UFRN, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acesso em: 8 maio 2024.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. *A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretos em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e o Céu de Suely (2006) de Karim Ainouz*. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.