



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

LILIAN FERREIRA PEIXOTO

**MARIANDARA: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA PESSOAL DA ATUANTE
EM ATO POÉTICO**

BELÉM - PARÁ
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

LILIAN FERREIRA PEIXOTO

**MARIANDARA: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA PESSOAL DA ATUANTE
EM ATO POÉTICO**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada para
obtenção de graduação em nível superior no Curso de
Licenciatura em Teatro junto a ETDUFPA/ICA/UFPA, sob
orientação do Prof. Alberto Silva Neto.

BELÉM - PARÁ

2026

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

P379m Peixoto, Lilian Ferreira

MARIANDARA: um estudo sobre a dramaturgia pessoal da
atuante em ato poético / Lilian Ferreira Peixoto. 2026.

66 f.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Silva Neto.

Trabalho de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de
Licenciatura em Teatro, Belém, 2026.

1. Representação teatral. 2. Teatro brasileiro. 3. Poéticas da cena. I.
Título.

CDD - 23. ed. 792.028

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO



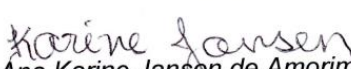
ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

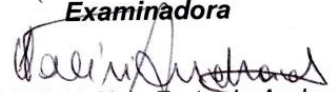
Ao nono dia do mês de julho de dois mil e vinte e seis, às onze horas, reuniu-se na Sala 04 da ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos docentes: Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto (Orientador e Presidente), Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim (Examinadora) e Prof^a. Dr^a. Valéria Frota de Andrade (Examinadora) para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, da graduanda LILIAN FERREIRA PEIXOTO, matrícula 202211240011, intitulado: "MARIANDARA: UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA PESSOAL DA ATUANTE EM ATO POÉTICO"

O trabalho apresentado foi APROVADO, e obteve o conceito EXCELENTE, com as seguintes observações _____ e, após constar, foi lavrada a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pela presidente e pelos demais membros da banca examinadora.

Belém, 09 de julho de 2026.


Prof. Dr. Alberto da Cunha e Silva Neto
Orientador e Presidente


Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim
Examinadora


Prof^a. Dr^a. Valéria Frota de Andrade
Examinadora

Dedico a inspiração dessa experiência acadêmico-artística a minha vó Maria das Dores dos Santos Ferreira, que desde cedo me ensinou a ser uma mulher forte e a nunca desistir.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre me deram apoio na carreira de minha escolha sem nenhum julgamento prévio pois sempre acreditaram no meu potencial quando nem eu mesma acreditei.

À minha irmã que sempre esteve do meu lado também me apoiando em minhas escolhas, sempre mostrando que a gentileza e profissionalismo te levam a lugares de crescimento pessoal.

Aos meus amigos íntimos, verdadeiros amores e companheiros de vida Anna Clara Ferreira Tavares, Davi Martins e Martim Leonel que nos momentos mais difíceis na minha trajetória nunca me abandonaram e me fortaleceram para me tornar quem sou hoje.

RESUMO

O presente trabalho consiste em um memorial descritivo sobre o processo de criação do experimento cênico solo “Mariandara”, fundado sobre uma dramaturgia pessoal da atuante em diálogo com a literatura de Vicente Franz Cecim e desenvolvida a partir do projeto de pesquisa PACATU (Práticas para a Autonomia Criadora do Atuante) guiado por Alberto Silva Neto. Fundamenta-se, sobretudo, no estudo das obras *Dramaturgia Pessoal do Ator* e *O Teatro ao Alcance do Tato*, de Wlad Lima, autora pela qual nutro profunda admiração pessoal e artística. A metodologia adotada articula as práticas do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, estudadas e aprofundadas por artistas-pedagogos que o sucederam, destacando suas contribuições para meu processo criador. Por fim, evidencio a relevância de projetos extracurriculares na licenciatura, como o PACATU, para minha formação e prática como artista-educadora-pesquisadora, demonstrando de que modo os conhecimentos neles construídos reverberam tanto em contextos de sala de aula quanto em outros projetos mais amplos.

PALAVRAS-CHAVE: atuação cênica; dramaturgia pessoal do ator; teatro pobre; poéticas da cena;

ABSTRACT

The present work of a descriptive memorial regarding the creative process of the solo theatrical experiment *Mariandara*, grounded in the performer's personal dramaturgy in dialogue with the literary works of Vicente Franz Cecim and developed through the research project PACATU (*Practices for the Creative Autonomy of the Performer*), supervised by Alberto Silva Neto. It is primarily based on the study of Wlad Lima's works *Personal Dramaturgy of the Actor* and *The Theatre Within Reach of Touch*, an author for whom I hold deep personal and artistic admiration. The methodology adopted articulates the practices of Poor Theatre developed by Jerzy Grotowski, as studied and further elaborated by artist-educators who succeeded him, highlighting their contributions to my creative process. Finally, I emphasize the relevance of extracurricular projects within teacher education programs, such as PACATU, to my formation and practice as an artist-educator-researcher, demonstrating how the knowledge developed through these experiences has reverberated both in classroom contexts and in broader artistic and educational projects.

KEYWORDS: performative acting; actor's personal dramaturgy; research project; poetics of performance

LISTA DE FIGURAS

1. Figura 1: Nome desconhecido	49
2. Figura 2: O renascimento do mundo	50
3. Figura 3: Nome desconhecido	50
4. Figura 4: The Spanish Family.....	51
5. Figura 5: Kali, a deusa Hindu da destruição	52
6. Figura 6: Minha avó, Maria das Dores dos Santos Ferreira	64

SUMÁRIO

7. INTRODUÇÃO	10
8. CARNE DA PALAVRA COMO PRINCÍPIO: O MEU INICIO NO PACATU	14
9. A RELEVÂNCIA DA TEORIA EM MEU PROCESSO PRÁTICO	21
3.1 MEU PROCESSO DE ATUAÇÃO À LUZ DE GROTOWSKI	22
3.1.1 Os elementos da estética do Teatro Pobre	23
3.1.2 As experiências com o “corpo-memória” e a experimentação de um “corpo desconhecido”	25
3.2 O PENSAMENTO DE WLAD LIMA PARA MINHA DRAMATURGIA PESSOAL	30
3.2.1 A etnometodologia e seu sentido para a dramaturgia pessoal	31
3.2.2 A construção rizomática de um pensamento	34
10. A LITERATURA DE VICENTE FRANZ CECIM COMO INDUTORA PARA MINHA DRAMATURGIA PESSOAL	39
4.1 A LIBERTAÇÃO POR MEIO DA ESCRITA VISÍVEL E INVISÍVEL	40
4.2 EU SOU ANDARA? MINHAS PRIMEIRAS PERCEPÇÕES	42
11. A DRAMATURGIA PESSOAL DA ATUANTE: MARIANDARA	44
5.1 MARIA E A REDE DE CROCHÊ	45
5.2 ANDARA A GEOGRAFIA EXTERIOR E INTERIOR	52
6. CONCLUSÃO	56
7. REFERÊNCIAS	62

1. INTRODUÇÃO

O percurso da experimentação artística nunca se constituiu como um processo simples ou sistematizado, como se houvesse um manual de instruções previamente definido e, caso tal manual exista, trata-se de uma farsa. Ao longo dos meus estudos teatrais desde 2019, e de forma mais aprofundada a partir da Licenciatura em Teatro iniciada em 2022, reafirmo que o fazer teatral se manifesta de modo singular em cada indivíduo. Essa singularidade resulta tanto das diferentes trajetórias formativas quanto das experiências pessoais de cada artista. Apesar da existência de métodos consolidados, a experimentação artística conduz o ator a múltiplos caminhos, sejam eles de natureza corporal, afetiva ou ambos.

Nesse sentido, o objetivo central deste trabalho consiste na pesquisa do processo individual como um memorial descritivo, a partir da experiência no projeto de extensão PACATU guiado pelo encenador Alberto Silva Neto¹. Tal vivência produziu impactos significativos em minha trajetória, sobretudo por evidenciar a multiplicidade de respostas possíveis diante de uma mesma indução cênica. Recordo o uso de uma partitura do texto *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues na minha primeira fase no PACATU, que serviu como base para nossa investigação artística. A partir dele emergiram cenas, expressões, corporeidades e movimentos distintos, ainda que todos oriundos do mesmo material textual. As induções iniciais como exercícios de atenção ao caminhar ou de percepção do espaço também eram comuns a todos, mas os resultados eram sempre divergentes. Essa diferença se explica pela interpretação singular que cada integrante constrói a partir dos mesmos estímulos, articulada diretamente às suas vivências pessoais e artísticas. Tal constatação levou-me a estudar e analisar com maior profundidade as origens das minhas próprias inspirações cênicas, seus efeitos sobre mim e suas influências na singularidade da minha criação poética.

Dessas observações emergem minhas reflexões artístico-pessoais, fundamentadas em métodos investigados por Wlad Lima em suas obras previamente citadas e nos conceitos a

¹ Professor do curso de Lic. Plena em Teatro da UFPA.

partir do Teatro Pobre² concebido por Jerzy Grotowsky, o que culmina na minha criação poética. Ademais, há um aprofundamento do estudo artístico-corporal pessoal individual e informações práticas e acadêmicas relevantes em conversa com o idealizados do projeto de Alberto. Este, a partir de seus conhecimentos prévios com o estudo de seus grupos e projetos, serve como um encenador-guia e espectador-orientador para a pesquisa do grupo com seus próprios referenciais e para minha criação poética nessa ordem, os quais irei utilizar como fonte de diversas questões aqui apresentadas.

Para expor melhor, no primeiro momento, introduzo seu princípio de pesquisa e suas fases vivenciadas do projeto por mim ao citar a autonomia criadora do atuante. Para Alberto, a racionalidade excessiva acaba por atrapalhar o estudo do atuante, não deixando sua composição artística orgânica ou verdadeira, por esse motivo, em seus estudos e pesquisas prefere valorizar a experiência do que as técnicas, sendo a ativação da presença cênica orgânica uma das partes mais importantes ao desenvolvimento do processo de atuação, em outros termos, é a pedagogia do ator centrada mais na *poiesis* e menos na *práxis*. - Operar com seu instrumento expressivo e sua subjetividade em ato criador, do que em treinar para “adquirir habilidades ou técnicas específicas” como bem relatou em sua fala. Aqui também serão investigadas como essas práticas influenciaram no meu fazer teatral para a cena, começando então a utilizar as experiências do cotidiano juntamente com as experiências dentro do projeto.

Ademais, em meu estudo individual aproximo-me dos ideais de atuação anteriormente citados, os quais se revelam bastante próximos das proposições de Wlad³ em *Dramaturgia Pessoal do Ator* e em *Teatro ao Alcance do Tato*, especialmente quando a autora destaca o depoimento pessoal do intérprete como instrumento de autoanálise e de transformação. Em minha visão, sem um estudo aprofundado da funcionalidade corporal do ator incluindo suas limitações, memórias, procedimentos operativos utilizados e demais camadas que constituem o indivíduo, a atuação tende a tornar-se frágil, na medida em que seu processo criativo pode se dissipar com o tempo, deixando de oferecer contribuições

^{2 2} O Teatro Pobre é a principal proposta estética e metodológica desenvolvida por Jerzy Grotowski, especialmente a partir das experiências realizadas no Teatro Laboratório durante as décadas de 1960 e 1970

³ Atriz, arte-pesquisadora, mestranda e doutoranda pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

significativas para a compreensão dessa arte, ou como Alberto diria ser nuances do “falecido teatro”, aludindo com certa ironia as formas de atuar com aderência excessiva aos automatismos e clichês do ator. Se o próprio atuante não é afetado por seu processo, de que maneira o espectador poderá atribuir sentido ao que presencia? Sob essa perspectiva, a prática teatral deixa de assumir um caráter genérico e repetitivo para tornar-se uma experiência transformadora e significativa. Em minha escrita, torna-se fundamental refletir sobre como essa ferramenta pode assumir um papel produtivo em minha partitura poética corporal, uma vez que não há arte dissociada do confronto de ideias, elementos que emergem, em última instância, do indivíduo e de suas ações cotidianas.

Para isso, adiante farei uso do etnométodo pelo olhar de Wlad Lima, o qual é um ótimo instrumento de base para a compreensão do uso do teatro para além de seu uso tecnicista e, na maioria das vezes, textocêntrico. Lembro-me das minhas primeiras práticas dentro do grupo de pesquisa PACATU, onde o texto era algo quase que irrelevante, uma vez que a experiência prática era o nosso foco. Ora, não tem como falarmos de experiência sem pensar em nossas práticas do cotidiano e como elas transformam o mundo ao nosso redor, por esse motivo a nossa reflexão pessoal acerca de como vemos o mundo é imprescindível a uma prática genuína, orgânica, pontos importantes de meus estudos pessoais para a obtenção de uma partitura corporal nesse processo. No trabalho não me prendo a respostas definitivas, e sim a amplitude de possíveis resultados advindos de minhas práticas como maneira de pensar e agir no teatro “[...] busca saber quais as máquinas desejantes de alguém, como elas funcionam, com que sínteses, com que entusiasmos, com que falhas constitutivas, com que fluxos, com que cadeias, com que devires” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 449).

Seguimos então esses processos de criação dramatúrgica a partir de estudos mais aprofundados sobre o Teatro Pobre de Jerzy Grotowski utilizando termos como “corpo-memória” entre outras colocações acerca de seu conhecimento e autores que conversam diretamente com o mesmo, bem como utilizo os estudos de rizoma, *perceptos* e *afectos* entre outras contribuições de Wlad Lima para explicar minhas práticas dramatúrgicas, sobre a luz do etnométodo citado anteriormente. Além disso, trago a importante obra literária de Vicente Franz Cecim o qual foi grande indutor para minha criação poética a partir das minhas investigações dentro do PACATU e fora dele, por fim tratando do meu sistema de desautomatização do corpo cotidiano, o que levou minha pesquisa a meu principal processo de atuação descrito: minha criação poética dramatúrgica em cena, ativando para além da

memória um constructo pessoal a partir da ação observada, os procedimentos operativos utilizados como auxílio dessa construção.

Neste seguimento, há a lapidação de minha construção poética a partir de todos os procedimentos a mim apresentados, um processo que apresenta em cena o que os indutores foram capazes de fazer para minha dramaturgia pessoal; quais elementos foram utilizados dentre sons, falas, objetos, em consonância com todas as crises, incertezas e erros-acertos deferidos no processo da pesquisa dramatúrgica até chegar aquele ponto. O caráter dessa experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser traduzida como Alberto descreve, e é essa incerteza que não é explicável e sim sentida, tanto por mim quanto aos espectadores, uma vez que toda sensação é subjetiva e diferente uma da outra, criando uma partitura corporal única a cada encontro e olhar dentro do espaço a qual foi realizado. Wlad Lima traduz isso como os devires⁴ de devires das cenas, pois a mesma é como um mapa, obra conectável e desmoronável, obedecendo a diferentes naturezas de indutores em uma poética consistente e viva, é a flexibilização entre ator e espectador, dos sentidos múltiplos materializados.

Nesse contexto, meu corpo vivo e minha poética constituíram-se como produtores de conhecimento, orientando minhas práticas enquanto arte-pesquisadora e professora de Teatro. O projeto PACATU configurou-se como um espaço de articulação entre prática, teoria e reflexão crítica, evidenciando a cena como uma atitude política e identitária. Tal perspectiva encontra respaldo nos estudos de Lúcia Regina Vieira Romano⁵ sobre pedagogias feministas, os quais ressaltam a necessidade de uma atenção constante para a democratização da reflexão acerca do que, quando e como adotar determinadas práticas teatrais. Assim, compreende-se que tanto as ações quanto as experiências no campo artístico configuram-se como campos de pensamento sobre a realidade em que vivemos, sendo esse processo fundamental para minha formação artística.

⁴ O devir para Wlad Lima em *O Teatro ao Alcance do Tato* é um rizoma com princípio de ruptura que pode ser rompido e retomado em qualquer uma de suas linhas. Editora: Universidade Federal da Bahia, ano 2008, p. 22.

⁵ Lúcia Regina Vieira Romano é pesquisadora, professora e artista brasileira, Bacharel em Teoria do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP) com atuação na área de Teatro, especialmente nos campos da pedagogia do teatro, estudos de gênero e performance.

Ademais, a sistematização metodológica de um pensamento pedagógico voltado ao teatro e para a educação requer clareza conceitual, conforme destaca Maria Lúcia de Souza Barros Pupo⁶. Nesse sentido, os estudos decorrentes das diversas práticas realizadas, especialmente aquelas desenvolvidas ao longo do curso de Licenciatura em Teatro pela UFPA e no PACATU, projeto de foco dessa pesquisa, constituem elementos fundamentais para minha formação acadêmica. Cabe-me, portanto, articular os importantes conhecimentos adquiridos, de modo a aplicá-los de forma crítica e consistente em contextos pedagógicos diversos, independentemente do espaço em que a prática docente se realize.

⁶ Maria Lúcia de Souza Barros Pupo é pesquisadora e professora na área de Teatro, com atuação destacada na interface entre artes cênicas e educação. Vinculada à Universidade de São Paulo (USP), desenvolve estudos voltados à pedagogia do teatro, processos de ensino-aprendizagem.

2. A CARNE DA PALAVRA COMO PRINCÍPIO: O MEU INICIO NO PACATU

Quando essa expressão surgiu pela primeira vez, em meados de 2025, despertou em mim uma profunda inquietação acerca da carga de sentidos contida em sua formulação. Mais do que nunca, ela passou a definir todo um processo do PACATU nesta minha primeira fase de aproximação — utilizo a expressão “minha primeira fase” para esclarecer que eu não integrava a fase inaugural oficialmente articulada por Alberto e seus colaboradores. Tal poética ultrapassa os limites da palavra, na medida em que convoca outras narrativas para alcançarmos o cerne do corpo do ator e sua organicidade em cena. Inicialmente, o texto não era empregado como elemento indutor da ação cênica; ao contrário, deveria emergir como um desdobramento do corpo em movimento, a partir de imagens e ações que, gradativamente, conduzissem para a palavra enunciada.

Um dos exercícios que mais me marcou nessa fase foi o da observação de rua, no qual deveríamos escolher um transeunte para observar atentamente e, a partir dele, apreender alguma ação significativa. A pessoa escolhida por mim foi uma criança sentada no ônibus, com o braço apoiado na janela enquanto observava a paisagem exterior. Fui profundamente atravessada pela inocência e pela qualidade de presença com que ela contemplava a rua, um estado de atenção e disponibilidade que, enquanto adulta, percebia como inalcançável em sua mesma intensidade. Foi precisamente dessa presença e da ação por ela desempenhada naquele espaço cotidiano que parti para a prática em sala de ensaio, no dia em que deveríamos apresentar nossas observações.

A partir dessa experiência, emergiu um fragmento cênico no qual eu utilizava sua ação como acontecimento presente. Somente após uma série de exercícios práticos o texto *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues, foi incorporado ao processo criativo. Desse modo, o texto constituiu o último recurso mobilizado para a elaboração da partitura cênica. Antes disso, tornou-se necessário exercitar uma presença orgânica no espaço de ensaio, para que, posteriormente, a palavra pudesse ser integrada para a cena e atribuisse novos sentidos às

ações desenvolvidas. Wlad Lima em seu manual de Cavalaria⁷, traz o conceito de percepto a partir de sua observação de rua, e elabora que “Os perceptos são articulados em sequências cênicas que, inclusive, não precisam estar visíveis ao olhar do espectador, mas que são fundamentais para o trabalho do ator” (Lima, 2004, p. 95), logo, minha observação foi de profunda importância para a criação da cena explorada graças aos seus desdobramentos em sequências cênicas vividas.

Vale ressaltar também, ainda sobre o olhar dos perceptos de Wlad, as sensações obtidas através da observação como o pensamento que eu nunca chegaria a esse estado de presença da criança é um grande motivador para SER e não representar ou imitar sensações, e chegar no SER foi um trabalho extremamente árduo nessa primeira fase, pois estava acostumada com os automatismos e mecanismos do teatro enraizados na atuação; se desvincular desse fazer que está “morto” e não é orgânico me gerou diversas questões e conflitos, os quais serviram a um bem maior para chegada da segunda fase do PACATU.

Os procedimentos de desautomatização do corpo partem justamente da premissa de que o atuante deve desprender-se das amarras impostas por aquilo que lhe é racionalmente confortável ou funcional, lançando-se integralmente para a experiência sensível. Trata-se, portanto, de um processo de imersão nas sensações suscitadas pelas práticas corporais, permitindo a abertura para novas experiências advindas da dilatação do corpo e da percepção. Nesse contexto, o foco não reside na demonstração de técnicas específicas ou na intenção de “mostrar” algo previamente elaborado, mas na disponibilidade para experienciar estados corporais e criativos ainda desconhecidos. Quanto mais entregue, mais livre o processo criador do ator.

Essa perspectiva pedagógica do projeto evidencia então a diferença do experimento que é repetível e genérico da experiência de caráter irrepetível e singular como diz Alberto. Citando Jorge Larrosa⁸ (2022, p.27), afirma que:

⁷ Manual de Cavalaria é uma série de atividades solicitadas para os atores pelo encenador Cacá Carvalho na criação da releitura de *Hamlet: um extrato de nós* feito pelo grupo Cuíra em Belém do Pará. Entre essas atividades está a observação de rua.

⁸ Jorge Larrosa é um filósofo, ensaísta e pedagogo espanhol, amplamente reconhecido por suas contribuições aos campos da educação, experiência e formação humana. Professor da Universidade de Barcelona, Larrosa desenvolve reflexões sobre o papel da experiência no processo educativo, criticando

o saber da experiência não está no que acontece, mas naquilo que nos acontece, no sentido de ser particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Assim, a experiência não pode ser separada do indivíduo concreto em quem encarna, configurando sempre uma forma humana singular de estar no mundo, em dimensão ao mesmo tempo ética – no que diz respeito ao modo de conduzir-se – e também estética.

Antes de detalhar e partir para a segunda fase de pesquisa do PACATU presenciada por mim no primeiro semestre de 2026 devo ressaltar que, anteriormente a esta fase o projeto teve outro grupo de colaboradores em 2025, e suas poéticas (também baseadas na carne da palavra) se desdobraram para os Atos Poéticos de Florestania, sendo utilizados novos procedimentos operativos para além do texto como batuques de tambor, literaturas indígenas, imagens e a busca da ancestralidade, demonstrando que o trabalho em busca da desautomatização do corpo pode partir de diversos indutores de presença cênica. A propósito, nosso primeiro encontro na fase de 2026 um vídeo desses atos poéticos foi mostrado aos antigos colaboradores e aos novos, marcando assim o encerramento de um ciclo e o início de outro dentro do PACATU.

Dessa vez, foi nos apresentado um novo procedimento operativo para continuarmos nosso trabalho corpóreo dramático: o livro “Viagem a Andara: oO livro invisível” de Vicente Cecim. A partir desse estímulo literário que o grupo e eu experimentamos novas partituras corporais para trabalharmos o processo criativo do atuante; sua literatura como matéria do sonho me transportou para novas sensações desde o momento em que o livro é descrito como uma geografia interna repleto de questões filosóficas, existenciais em um olhar das criaturas dessa floresta, e certamente irei descrever o livro melhor no próximo capítulo.

Com essa nova indução para a criação parto então para o meu processo de investigação dramática pessoal dentro desse grupo de pesquisa o qual é infinito para novas possibilidades autônomas de criação.

“Para que fazemos arte? Para atravessar nossas fronteiras, para superar os limites, preencher o nosso vazio, realizarmo-nos” (Jerzy Grotowski)

Minha trajetória no teatro teve início oficialmente em 2019, quando eu tinha 18 anos de idade, experiência que constituiu um marco significativo em minha formação artística. Contudo, a pouca idade e a ausência de maior experiência prática inseriram-me em contextos que, embora importantes naquele momento, ofereceram aprendizagens ainda limitadas acerca do fazer teatral em sua complexidade. Antes de ingressar na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, em 2022, participei de três espetáculos por meio de uma escola de teatro particular na cidade de Belém. Entretanto, desde então, havia em mim uma constante sensação de inadequação em relação aquele modelo de teatro. A espetacularidade cênica com a qual tive contato não reverberava em minha experiência sensível da maneira que eu esperava; ao contrário, percebia-a como uma estrutura esvaziada de vigor e vitalidade, cuja artificialidade me atravessava de forma negativa.

Foi somente após minha entrada na universidade que passei a compreender algumas inquietações que já me mobilizavam naquele período. Entre elas, a percepção de que o teatro ao qual havia sido apresentada anteriormente se estruturava de maneira excessivamente tecnicista e textocêntrica, carecendo de organicidade, presença e vigor criativo. Foi no PACATU que encontrei, de fato, uma outra possibilidade de fazer teatral, marcada justamente pela presença desse vigor que antes me parecia ausente. A partir dessa experiência, minha relação com o teatro transformou-se profundamente, afastando-me daquela sensação de vazio que anteriormente me acompanhava. Contudo, esse processo esteve longe de ser simples ou conclusivo. Especialmente após minha segunda fase no PACATU, ao mesmo tempo em que diversas questões foram ressignificadas, outras tantas surgiram, conduzindo-me a um lugar de incerteza. Ainda assim, é precisamente nesse território instável e investigativo que reconheço o caminho artístico e formativo que desejo continuar percorrendo.

Admito que não tenho uma técnica para fazer teatro, mas sim um tipo de passo a passo para chegar a minha criação pessoal. Um dos principais é a ativação da minha memória afetiva-corporal, bastante trabalhada por autores como Stanislavski e transformada por outros como Grotowski que surge com o termo “corpo-memória” utilizando uma

investigação mais corporal e ritualística em sua frase denominada fase de espetáculos⁹, buscando um processo de “desnudamento”, eliminando bloqueios e automatismos sociais para permitir que o corpo revelasse impulsos autênticos, muito similar ao trabalho da carne da palavra no PACATU. Ele então revela “O ‘corpo-memória’. Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. “Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o ‘corpo-memória’” (Grotowsky, 1959-1969, p. 173).

Um dos meus desbloqueios para uma espécie de ativação do corpo memória são as lembranças de diversas situações vividas por mim na minha trajetória pessoal, Wlad chama isso de “acontecimento”, quando as histórias pessoais são transportadas para cena, são encontros com pessoas amadas. Há uma comunicação com o ator e outro ser, muito presente também na sua definição de perceptos, onde essa percepção do ator sobre algo vivido carrega sensações o suficiente pra mobiliza-lo. Então, dependendo do que quero trazer e sentir na cena, há uma memória acesa como uma vela, iluminando meu corpo presente no intuito de levar a luz para quem me assiste.

Isso me lembra bastante a metáfora da flor que Alberto trouxe uma vez a primeira fase do PACATU: o ator tem que ser como uma flor de plástico, onde ele, sem perder a qualidade de atuação, por um longo tempo deve concretamente executar aquela emoção que trouxe para cena diversas vezes, no intuito de que, o público através das sensações trazidas a eles, acreditem que a flor é verdadeira.

Dando continuidade ao passo a passo da minha criação pessoal, baseado no corpo-memória, é importante ressaltar o quanto as minhas práticas cotidianas experienciadas colaboram com meu fazer teatral. Para isso, trago o conceito de etnométodo estudado por Deleuze e Guattari porém no olhar de Wlad Lima, assim sendo, graças as minhas percepções diárias das situações que passo no cotidiano, incluindo dentro de uma sala prática de ensaio dou sentido ao que faço em minha partitura cênica; se eu não estabelecesse significados ao

⁹ Foi um período de pesquisa desenvolvido principalmente entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970, após o reconhecimento internacional do chamado “Teatro Pobre”. Nessa etapa, Grotowski começou a se afastar da estrutura tradicional do espetáculo teatral — com separação entre ator e espectador — para investigar experiências coletivas baseadas na presença, no encontro e na transformação humana por meio da ação performativa.

que vivo e experiencio de nada valeria minha prática, e a mesma também não atingiria as pessoas de maneira significativa.

Desde a percepção do olhar de uma criança voltado para a paisagem através da janela do ônibus até meus processos práticos de investigação teatral, a experiência cotidiana e as interpretações dela advindas emergem como elementos fundamentais na atribuição de sentido àquilo que é vivido, não apenas por mim, mas também por quem presencia a ação cênica. Esse sistema de estímulos constitui, portanto, um importante elemento indutor de minha criação artística.

Nesse contexto, Wlad utiliza o etnométodo como um procedimento prático do indivíduo e que todos possuem em sua rotina. “É a busca dos métodos que os atores utilizam para dar sentido e construir as ações criativas de sua dramaturgia pessoal” (p. 40); é um princípio de multiplicidade, compreendido a partir de uma lógica rizomática, na qual diferentes experiências, memórias e vivências do ator estabelecem conexões múltiplas e não lineares. Assim, as experiências individuais articulam-se de maneiras diversas durante o processo criativo, contribuindo para a construção de uma dramaturgia pessoal. Segundo a autora, é justamente essa multiplicidade de experimentações que conduz cada ator à elaboração de seu próprio método de criação aspecto que também se manifesta em meu percurso artístico de passo a passo.

Essas questões constituem processos basilares para meus princípios de criação. Contudo, para além da ativação do corpo-memória e da incorporação de experiências do cotidiano, existe uma dimensão profundamente experimental e arriscada que me conduz a estados de instabilidade: a desautomatização do corpo. Assim como todo processo de construção implica também possibilidades de ruptura e desconstrução, os procedimentos que mobilizo em cena estão igualmente sujeitos ao fracasso na medida que são tensionados pela experimentação.

É precisamente nesse ponto que a poética vivenciada no PACATU, juntamente com seus procedimentos operativos, passa a ressignificar meu processo criativo dentro da sala de ensaio. Trata-se de um percurso em que o deslocamento, a perda de referências e a abertura ao imprevisível tornam-se condições necessárias para a emergência de novas possibilidades de criação. Nesse contexto, “perder-se” configura-se como parte fundamental do processo

de reencontro comigo mesma, ainda que isso se apresente de maneira paradoxal. Para tanto, aproximo-me dos princípios do Teatro Pobre desenvolvidos por Jerzy Grotowski (1959-1969, p.106):

O nosso não é um método dedutivo para colecionar técnicas. Aqui tudo se concentra na maturação do ator que expressa que é expressa por uma tensão em direção ao extremo, por um completo desnudar-se, por um revelar da própria intimidade: tudo isso sem a mínima marca de egotismo e de autocomplacência, O ator faz doação total de si mesmo.

Para o autor, as formas naturalizadas de ação tendem a obscurecer a “verdade” do ator, sendo necessário, portanto, recorrer a um caminho negativo no processo de criação cênica. Nesse sentido, assim como na noção da carne da palavra, busca-se a organicidade do atuante a partir de estímulos outros que não aqueles imediatamente automatizados ou habituais. Em minha prática, esses procedimentos são mobilizados como estratégias de criação em cena, nas quais o movimento de se perder constitui uma etapa fundamental para, posteriormente, reencontrar-se em um estado de presença mais autêntico, de modo a potencializar o que eu considero mais verdadeiro em minha atuação.

Todos esses processos de criação serão aprofundados posteriormente, no qual apresento de forma mais detalhada minha criação poética. Agora, gostaria de introduzir mais profundamente os autores fundamentais dessa criação e seus estudos principais a mim antes de compreendê-la como processo cênico.

3. A RELEVÂNCIA DA TEORIA EM MEU PROCESSO PRÁTICO

“Ela (a teoria) tornou-se instrumento que permite interrogar a obra, explora-la para fazer emergir não mais o sentido, porém o sentido que nelas residem” – Josette Féral

Compreende-se que o teatro, para além de sua dimensão espetacular, configura-se como um espaço de confrontação de ideias, ideologias e saberes. Ainda que nem sempre tenha assumido essa perspectiva ao longo da história, na contemporaneidade ele se apresenta como um campo marcadamente plural. É justamente dessa pluralidade que parto para refletir sobre meu ato poético e sobre os modos como ele reverbera em minha formação e experiência.

Nesse sentido, interessa-me pensar o teatro como um lugar de construção de saberes, aspecto fundamental para este memorial descritivo, uma vez que toda prática teatral está intrinsecamente associada a um embasamento teórico, por mais basilar que seja. Assim, prática e teoria situam-se em uma relação de interdependência, estabelecendo um campo de investigação prático-teórica. Um(a) atuante, por exemplo, ao se deparar com a montagem de uma obra ou com a elaboração de uma personagem, submete-se a múltiplos processos de pesquisa que ampliam as possibilidades de seu fazer artístico. De modo semelhante, ocorre em minha criação poética: para sustentar meu ato poético, recorro aos referenciais teóricos que a fundamentam e legitimam.

A pesquisa teórica em teatro torna-se essencial na medida em que se articula com a prática, visto que ambas buscam compreender diferentes questões por meio de perspectivas e metodologias distintas. Nesse sentido, conforme afirma Josette Féral (2015, p. 28), “a prática e a teoria são ambas metalinguagens das quais só diferem as ferramentas. A partir dessa compreensão, tais ferramentas serão mobilizadas como formas de traduzir minha criação poética e atribuir sentido para a experiência sensível constituída ao longo do processo de trabalho. Considero fundamental estabelecer uma coerência entre prática e teoria, pois é nessa relação que se revelam aspectos não imediatamente perceptíveis no campo do meu fazer teatral. Desse modo, constitui-se um conjunto complexo de experimentações cuja interpretação caberá ao leitor desta monografia, de acordo com os atravessamentos e significações que a obra possa suscitar em sua experiência individual.

A subjetividade presente em minha prática abarca diversas questões já discutidas no capítulo anterior, as quais buscarei aprofundar por meio da reflexão teórica articulada com a prática artística. Ainda que a criação poética seja capaz de provocar experiências sensíveis no espectador, a teoria surge como uma possibilidade de ampliar e aprofundar a compreensão dessa criação, evidenciando camadas de significado que poderiam permanecer invisíveis a um primeiro olhar. Assim, a discussão mais aprofundada dos referenciais teóricos mobilizados ao longo desta pesquisa mostra-se relevante, uma vez que contribui para a constituição de novas camadas interpretativas no processo de construção poética.

3.2 MEU PENSAMENTO DE ATUAÇÃO A LUZ DE GROTOWSKI

Jerzy Grotowski, amplamente estudado no campo teatral em razão de suas investigações inovadoras acerca do fazer teatral, trouxe contribuições significativas para o teatro brasileiro. Suas pesquisas, desenvolvidas de maneira pioneira, continuam reverberando na contemporaneidade por meio de estudiosos e artistas como Cacá Carvalho e Tatiana Motta Lima, que deram continuidade e aprofundamento às reflexões propostas pelo encenador. Nesse contexto, destaca-se também o trabalho do encenador Alberto, cuja pesquisa exerce forte influência na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), especialmente no âmbito do grupo de pesquisa PACATU.

É a partir do contato com essas perspectivas teóricas e práticas que meu fazer teatral passa por transformações significativas, alterando profundamente minha compreensão sobre criação e presença cênica. Sobre isso, Grotowski é um grande norteador quando o assunto é presença cênica, pois desenvolveu estudos com diversos colaboradores ao longo de sua trajetória teatral em especial na última fase de estudos da sua vida que dissertarei logo mais. Além dessa fase, destaco alguns processos que o mesmo utilizou para trabalhar a organicidade dos seus atores como o as ações físicas e “corpo-memória” citado anteriormente, instrumentos necessários para compreendermos seu entendimento acerca o fazer teatral e a minha poética nesse memorial descritivo.

3.2.1 Os elementos da estética do Teatro Pobre

Durante suas fases de espetáculos, desenvolvida entre as décadas de 1960 e 1970, Grotowski buscou ultrapassar os limites do teatro convencional ao propor experiências vivenciais centradas no encontro entre os participantes. Seu trabalho visava estimular estados de presença viva por meio da utilização de elementos ritualísticos, antropológicos e corporais, ainda que o autor não definisse suas práticas como religiosas. Tatiana Motta Lima compreende esse momento como um marco fundamental na trajetória do diretor, destacando que essa fase valorizava signos sonoros e corporais, processos de desnudamento e ruptura de máscaras sociais em direção à constituição de uma consciência humana mais profunda.

Para Grotowski, “representamos tão completamente na vida que para fazer teatro bastaria cessar a representação” (1959-1969, p. 9). Nessa perspectiva, o ator deveria buscar a remoção de suas máscaras sociais, compreendendo o teatro como um espaço de experiência autêntica e íntima. Se, no cotidiano, os indivíduos já desempenham papéis sociais constantemente, no âmbito teatral seria necessário renunciar a essas formas convencionais de representação, alcançando uma condição de “pobreza” cênica, despida dos mecanismos e artificialidades construídos socialmente. Assim, o atuante é levado a superar a teatralidade aprendida, desvinculando-se de técnicas cristalizadas, do apego excessivo ao texto e de maneirismos que possam comprometer a organicidade de seu fazer teatral. Trata-se, portanto, de um retorno às dimensões mais íntimas e essenciais da experiência humana, por meio do qual se busca ressignificar a própria compreensão do teatro.

A fase de espetáculos então seria a prática que acontece na fronteira do teatro ou além dele, investigando o potencial humano através da ação e não da representação: “Procurava de fato - o metódico explorador do impossível- também o método que não fosse método.” (1959-1969, p.20). E mesmo que isso pareça de fato impossível, contraditório ou até mesmo paradoxal, o objetivo é claro: desnudar o ator para sua essência. Para chegar a isso então é necessário compreender que:

O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da "corrente dos impulsos visíveis" no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se

desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som. Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. (1959-1969, p.30)

A canalização do ator então seria primordialmente a ação interna para chegar a externa, e ela deve modificadora da realidade ao seu redor, é a vontade que surge dele para gerar uma ação denominada de “vontade humana” fazendo com que seu impulso venha do interior para o exterior. Todas essas vontades devem realizadas com intenção em uma partitura própria do atuante para enfim chegar a sua organicidade e em uma relação viva consigo mesmo ou com quem interage ou com quem assiste.

Para o dramaturgo, uma ação desprovida de intenção humana concreta reduz-se a um gesto meramente periférico, incapaz de emergir organicamente do interior do atuante. Nesse sentido, um simples levantar de braço, quando executado sem motivação ou finalidade específica, constitui apenas um movimento externo, fragilizado pela ausência de impulso interno e, conseqüentemente, sem vigor expressivo para a prática cênica. As ações físicas propostas por Grotowski, portanto, devem ser impulsionadas por objetivos concretos e necessidades reais do atuante. Retomando o exemplo do levantar do braço, quando essa ação passa a ser orientada por uma intenção como alcançar uma maçã em razão da fome ela adquire organicidade e veracidade, uma vez que se estabelece uma modificação interna capaz de atribuir sentido e densidade para a ação executada.

Inclusive, um dos primeiros exercícios desenvolvidos na segunda fase do PACATU, sob direção de Alberto, aproximava-se diretamente dessa perspectiva metodológica. A proposta consistia em fazer com que o atuante emitisse um grito, mobilizando simultaneamente a imaginação de que tal ação vocal possuiria uma consequência física concreta, como mover uma parede. Desse modo, atribuiu-se a um gesto aparentemente simples um objetivo interno capaz de reverberar externamente, produzindo uma transformação na realidade cênica experimentada pelo ator. O exercício evidencia, então, a articulação entre imaginação, impulso interno e ação física, conferindo organicidade e densidade expressiva para a prática do atuante.

Thomas Richards¹⁰, sucessor das ideias de Grotowski faz alusão sobre a ação física quando utiliza suas experiências de memória corporal em conjunto da outra atuante, construindo então um discurso poético dramaturgico na qual essas experiências são fontes estruturantes:

[...] Enquanto eu seguia a minha série de ações físicas relacionadas ao meu pai, ao meu lado uma atriz seguia outra série de ações, completamente diferente: sua própria história pessoal. [...] Viam uma única história que tinha a ver com nós dois juntos, quando na realidade, estávamos seguindo duas linhas de associações e de ações completamente diferentes, que estavam separadas. [...] A chave das ações físicas reside no processo do corpo. (*apud* Lima, 2004, p.72)

Falando sobre história pessoal e processos do corpo, o próximo tópico será justamente sobre “corpo-memória” o qual abarca essas duas questões citadas.

3.1.2 As experiências com o “corpo-memória” e a experimentação de um “corpo desconhecido”

Grotowski não negava a influência da memória afetiva no trabalho do ator; contudo, sua abordagem diferenciava-se ao focar nas ações físicas como meio de acesso às experiências dentro no corpo do atuante. Nessa perspectiva, o corpo é compreendido como um espaço de memória, no qual impulsos, hábitos, tensões e vivências acumuladas ao longo da existência permanecem registrados corporalmente. A ativação desses elementos ocorre por meio da ação física, manifestando-se nos gestos, na respiração, na caminhada e em outras dinâmicas orgânicas do corpo. Assim, não se trata de mobilizar racionalmente a memória para que ela alcance o corpo, mas de compreender o próprio corpo como agente capaz de ativar suas memórias e, a partir delas, transformar-se em outra possibilidade de existência cênica.

¹⁰ Thomas Richards é um diretor, ator e pesquisador teatral norte-americano conhecido principalmente por ter sido o principal colaborador e herdeiro artístico de Jerzy Grotowski nas fases finais de sua pesquisa teatral. Richards começou a trabalhar com Grotowski na década de 1980, no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, localizado em Pontedera, na Itália.

Na análise de Sônia Machado¹¹ (*apud* Rocha, 2013, p. 29), para Grotowski as associações e reações físicas são “um retorno a uma recordação exata, [...] foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós”, e isso é ativado através das ações físicas do ator. Com Thomas Richards, esse trabalho foi aprofundado através dos sons, em especial os que remetem a espiritualidade e cantos tradicionais. A proposta então não consiste em “inventar” emoções ou construir artificialmente um personagem, mas em permitir que impulsos autênticos surjam organicamente do corpo. Assim, o corpo-memória torna-se uma fonte de material criativo para a cena, uma vez que as experiências vividas deixam marcas que podem ser reativadas na experiência do atuante.

Tais aspectos podem ser observados em obras como *O Príncipe Constante*, espetáculo encenado por Grotowski que contribuiu para o desenvolvimento do conceito posteriormente denominado corpo-memória, associado à busca por uma qualidade de presença intensificada. Nesse sentido, Tatiana afirma: “Percebemos aqui que não se tratava de debruçar-se sobre uma qualquer memória que fosse importante para o ator, mas de tocar uma certa qualidade de memória capaz de relembrar/criar uma outra percepção de/do si mesmo” (Lima, 2012, p. 163).

Essa construção da percepção de si articula-se de maneira significativa ao trabalho desenvolvido por Cacá Carvalho em colaboração com Wlad Lima na elaboração da obra *Hamlet*, no grupo Grupo Cuíra. Nesse contexto, Wlad observa que “Este diretor propõe que o ator exponha sensações, em relação a diferentes corpos; rememore suas experiências de vida, em experimentos de cena” (Lima, 2004, p. 38). Tal procedimento operaria, portanto, como um importante indutor de consciência humana mais profunda e uma qualidade de presença nova e intensificada através das memórias.

Esse, é o aspecto que se pretende destacar aqui, em diálogo com a perspectiva de Jerzy Grotowski, a qual refere-se ao movimento de desnudamento cênico. Nessa direção, Wlad afirma que “o trabalho, a partir de novas questões, poderia ser o de encontrar linhas

¹¹ Sônia Machado de Azevedo é uma pesquisadora e diretora do Núcleo de Artes Cênicas do SESI. Ela é reconhecida por seus estudos acadêmicos e pedagógicos no campo das artes cênicas no Brasil, com foco em trabalho de corpo e pedagogia do ator.

de fuga a esta concepção de ator como simples intérprete” (Lima, 2004, p. 35). Ora, o que seriam essa linha de fuga senão a experimentação cênica presente? A autora também ressalta que o próprio Cacá Carvalho articulava seu trabalho por meio de diferentes

intercessores, entre os quais se destacava suas experiências práticas com Roberto Bacci¹², igualmente estudioso das proposições grotowskianas.

Sendo assim, Cacá através de seus estudos utiliza a memória dos conhecimentos adquiridos do dramaturgo para sua encenação no intuito de construir sentido para seu fazer teatral:

Para Cacá, o ator seria um buscador de si, buscador de um encontro consigo mesmo. Porque para ele, o teatro talvez possa ser o espaço onde a voz desta consciência, ou o corpo desta consciência, se manifeste. No teatro, talvez o ator viesse a ser, não mais um corpo separado da essência, e sim, o corpo-da-essência. (*apud* Lima, 2004, p.62)

O corpo-da-essência similar ao corpo-memória é um território vivo onde experiências, afetos, impulsos e vivências permanecem inscritos são materiais que acabam surgindo durante a experimentação, especialmente quando o atuante está aberto para viver o desconhecido. Por esse motivo Grotowski propõe o Teatro Pobre, retirando tudo o que se mostra de supérfluo no trabalho do ator e utilizando próprio corpo como ofício, já que o mesmo afirma que o teatro é um lugar de transgressão. Tatiana Motta Lima (2014, p.163) descreve que:

Grotowski acreditava que o trabalho de ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’”

¹² Roberto Bacci é um diretor italiano, ligado ao *Centro Per La Sperimentazione e La Ricerca Teatrale de Pontedera*. Bacci conviveu com Grotowski durante os vinte anos em que este morou na Itália. Veio algumas vezes ao Brasil trazendo espetáculos e por aqui tem falado sobre o seu trabalho para jovens atores, como foi a sua passagem pela Escola Livre de Teatro de Santo André em São Paulo. Dirigiu alguns espetáculos tendo o Cacá Carvalho como único ator (Lima, 2004, p.46)

Tomando minhas próprias práticas como referência, compreendo que o processo de desautomatização do corpo ou do corpo-desconhecido apresenta-se como um percurso particularmente complexo, uma vez que reconheço em minha trajetória a presença de técnicas teatrais profundamente enraizadas em meu fazer artístico, além de maneirismos e vícios corporais criados ao longo da experiência. A superação desses condicionamentos constitui um trabalho rigoroso e contínuo, ainda que não impossível. Inserida em um grupo de praticantes que compartilham perspectivas e investigações semelhantes, percebo-me mais disponível para aproximar-me dessa experiência prática orgânica, distanciando-me, tanto quanto possível, de minhas máscaras e automatismos. Nesse sentido, a reflexão de Grotowski torna-se particularmente significativa: “O ator renasce, não somente como ator, mas como homem – e com ele eu renasço” (1959-1979, p. 112).

Porém, de acordo com o dramaturgo, nenhum treinamento – ou *training*¹³ – é capaz de se transformar no ato em si. Levando em consideração que atores são como atletas, – em uma dimensão mais psicofísica do que somente corporal – a ação novamente se torna essencial ao ato humano, por isso a experiência é tão importante para a construção criativa, inclusive a construção de minha poética. Esse olhar para o próprio corpo é base para a compreensão da poética em cena.

Descobrir aquela evolução, aquela superação do impossível: eis o que aquele que se exercitava deveria fazer de alguma maneira sozinho: a seu modo a seu risco. Só em tal caso lhe era útil. Era preciso fazer aquilo que era desconhecido e a própria natureza do homem que agia e descobria o segredo. (1959-1979, p. 201)

É dessa maneira que Grotowski também gostaria de chegar na organicidade humana. E só então quando o atuante chegava em um grande nível de entrega que algo verdadeiramente lhe servia. O treinamento do ator deveria permitir a eliminação de resistências corporais e psíquicas que impedem a manifestação de impulsos autênticos. Assim, o ator é pensado como alguém submetido a um trabalho rigoroso sobre si mesmo, no qual corpo, voz, memória e emoção não aparecem separados. O treinamento físico (acrobacias, exercícios vocais, ações precisas e partituras corporais) era fundamental, mas

¹³ O “*training*” (treinamento) não era apenas preparação física ou técnica de ator. Era um processo de transformação psicofísica do performer.

sempre articulado a uma investigação interior. Tatiana Lima (2014, p.5) comenta sobre isso quando afirma:

A ação que interessa a Grotowski, ao contrário, não dividiria o ator, não seria entendida como uma propriedade dele, pois o ator é capaz de fazer apenas o possível, o conhecido. Apenas um outro – que Grotowski nomeia seu homem – seria capaz de fazer a ação não previsível, aquela que não é um predicado do sujeito, que não é idêntica a ele, mas que permite que nasça, no próprio ato de realizá-la, uma percepção outra de/do si mesmo. Uma ação (im)possível que possibilitaria, assim, (se) conhecer. Desse modo, o conhecimento seria, então, uma questão de fazer.

Como também é apontado pela autora, “é o canto que se deixa ser cantado”, evidenciando a ideia de que a pulsão antecede e impulsiona a ação do ator, e não o inverso. Tal compreensão da objetividade da ação conduz o ator a não resistir às próprias pulsões, mas a acolhê-las e direcioná-las para novos caminhos dentro da experimentação cênica. A suspensão dessa resistência possibilita ao atuante alcançar um estado de presença mais autêntico, contribuindo para a desautomatização do corpo diante da experiência sensível. Essa perspectiva remete a um procedimento operativo bastante significativo na primeira fase do PACATU: o uso dos tambores como dispositivo de ativação de estados corporais mais primitivos. Nesse contexto, a reverberação rítmica das batidas atravessava o corpo, convertendo-se em impulso de ação, não uma ação previamente racionalizada, mas uma ação vivida em sua totalidade experiencial.

Atuar na contramão dos automatismos, transformando-me em uma “atriz-ação” no interior das experimentações em sala, constituiu um marco fundamental em meu processo de desnudamento. Nesse percurso, a qualidade energética produzida nos momentos em que deixo de operar apenas como intérprete revela uma dimensão da ação capaz de me conduzir a múltiplos estados e territórios de experiência. Trata-se de um frescor criativo e perceptivo profundamente relacionado às investigações desenvolvidas por Grotowski e às suas concepções acerca da organicidade, da presença e do trabalho sobre si.

3.2 O PENSAMENTO DE WLAD LIMA PARA MINHA DRAMATURGIA PESSOAL

Wlad Lima é uma das mais relevantes artistas-pesquisadoras na cidade de Belém do Pará, compondo obras de estudos sobre dramaturgia pessoal do ator e/ou a relação dele com a fórmula espacial unitária do espaço cênico, ideias trazidas de Jerzy Grotowski entre outros autores e filósofos como Deleuze e Guattari. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará, além de estudar em Portugal e ser professora na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Hoje em dia, no ano de 2026 no qual escrevo esse memorial, Wlad atua como parceira cênica no Grupo Cuíra do Pará e no Coletivas Xoxós e criadora no Dom Coletivo e é bastante ligada com a psicanálise dentro do contexto teatral, colocando esses estudos de maneira assídua em suas obras como “mEU pOEMA iMUNDO” e “Fale com Estranho”, duas obras as quais eu tive o privilégio de presenciar pessoalmente, notando o quão visionária esta dramaturga é para a cena teatral paraense. Ela também compôs o trabalho “MOMO” encenado por Alberto em uma escuta do sensível para com sua dramaturgia no aspecto afetivo e psicológico.

Nesse capítulo em especial, gostaria de trazer mais profundamente seus conhecimentos sobre etnométodo adentrando em seus conceitos de rizoma e *perceptos* e *afectos*, bem como em seu próprio estudo de dramaturgia pessoal feito na obra de *Hamlet*, encenado por Cacá Carvalho. Ademais, destaco a fórmula espacial unitária advinda de seus estudos sobre Grotowski e como todos esses tópicos infligem na prática de atuação, incluindo a minha própria criação poética que será descrita no próximo capítulo.

É de grande importância para eu trazer Wlad Lima a esta monografia, visto que, ela como mulher, transformou e transforma a cena de Belém com seu toque artístico sensível e genialidade tamanha. A ela, dedico toda a minha inspiração como atriz e arte-pesquisadora em todos os estudos teórico-práticos que faço!

3.2.1 A etnometodologia e seu sentido para a dramaturgia pessoal

Para analisar os métodos de atuação na dramaturgia do atuante, Wlad apropria-se do conceito de etnométodo, investigando os procedimentos pelos quais os indivíduos constroem suas próprias dramaturgias pessoais, incluindo as ações desenvolvidas no cotidiano. Nessa perspectiva, a interpretação de mundo torna-se indissociável das ações que os atores se propõem a realizar em cena.

[...] se a produção científica sobre um processo criativo for elaborada, dialogando com os etnométodos dos próprios sujeitos, tornar-se-á conhecimento prático, passível de questionamento. Com a etnometodologia, posso objetivar uma busca empírica dos métodos, aqui denominados de etnométodos, que os atores utilizaram para dar sentido e, ao mesmo tempo, construir as ações criativas de sua dramaturgia pessoal. (Lima, 2004, p.40)

Wlad incorpora ao seu fazer teatral alguns princípios da etnometodologia, entre os quais se destacam a hipótese da cláusula *et caetera*, a reciprocidade das perspectivas e as formas normais de expressão. Tais princípios pressupõem, respectivamente, a existência de acordos mútuos entre os integrantes do grupo teatral e os espectadores; o pensamento de uma função de produção artística compartilhada, na qual os participantes articulam seus pontos de vista em relação ao coletivo; e a construção de formas de expressão comuns, capazes de restabelecer possíveis dissonâncias no interior do grupo. Nesse contexto, a autora defende que esses procedimentos contribuem para a elaboração de um pensamento etnometodológico próprio, bem como para a criação coletiva fundamentada em uma compreensão mútua de linguagens e saberes.

Na construção de *Hamlet* e de sua dramaturgia pessoal, a pesquisadora estabelece conexões com múltiplos corpos e experiências, mobilizando histórias vividas, observações de rua e objetos pessoais como materiais constitutivos da cena. A obra, nesse sentido, configura-se como um corpo em agenciamento, produzido no encontro entre dimensões interiores e exteriores da experiência, conforme afirma ao declarar:

Agenciar é o verbo que orienta a análise do fazer atoral desta pesquisa. O ator tem à sua disposição toda a realidade, para, com ela, estabelecer uma simbiose [...] Os atores precisam inventar acontecimentos, conectar-se com acontecimentos - e estes, de diferentes naturezas e não apenas lingüísticos - para vir a ser, tornar-se, estar em devir, em movimento. (Lima, 2004, p. 36)

Partindo do campo individual da dramaturgia pessoal, cada ator mobiliza, por meio de suas experiências vividas, um repertório de conhecimentos práticos constituídos em seu cotidiano, os quais agregam sentido e valor ao fazer teatral. Tal perspectiva reconhece que os sujeitos não são neutros, mas atravessados por pensamentos, opiniões, memórias e ideologias que influenciam diretamente seus processos criativos. Desconsiderar essa dimensão implicaria uma limitação significativa ao atuante, que poderia perder-se em seu próprio percurso artístico e na complexidade dos saberes construídos ao longo de sua experiência.

A reflexão sobre o cotidiano, nesse contexto, constitui um elemento fundamental para que o ator elabore seu próprio modo de existência humana e artística. Ao afirmar que deseja “colocá-los, nesta minha criação, como poetas do seu próprio existir e, como poesia, as suas histórias de vida” (Lima, 2004, p. 43), Wlad evidencia o interesse em transformar as experiências individuais em matéria poética para a cena. Desse modo, as histórias de vida dos atuentes tornam-se dispositivos indutores da criação artística, contribuindo para a construção de uma poética singular no interior da obra.

Posteriormente, a autora compreende o papel dessas histórias vividas ao processo de criação e transformação dessas histórias em cena, e para isso utiliza 3 aspectos de compreensão denominados: os intercessores, princípios de criação e o processo dos atores em cada elemento da dramaturgia pessoal. Vou comentar brevemente cada um deles conectando com o sentido da etnometodologia do ator.

Começando pelos intercessores, eles são advindos do encenador Cacá Carvalho como um manual de instrução ao seu processo de criação como diretor de Hamlet, citei um pouco sobre no capítulo de Grotowski quando o mesmo utiliza seus estudos como intercessor de cena a partir dos estudos de Roberto Bacci. As experiências que Cacá teve como seu colaborador serviram para sua construção como artista da cena e o mesmo afirma que Bacci “provocou uma mudança radical no modo de olhar o trabalho e de talvez fazer este trabalho. Porque não é um simples trabalho, é um trabalho antes de qualquer coisa em cima de mim, no teatro” (Carvalho *apud* Lima, 2004, p.47). Ou seja, as experiências advindas de seu convívio com Bacci penetraram intensamente em sua maneira de olhar e fazer teatro com seu grupo. Isso pode ser conectado com os autores que nós mesmos utilizamos para abarcar nossa escrita, teoria ou prática, da mesma maneira que utilizo Wlad Lima por exemplo.

“Sejam quais forem as motivações que o trouxeram ao teatro, agora que você exerce esta profissão, você deve encontrar um sentido que vá além de sua pessoa e que o confronte socialmente com os outros” (Barba *apud* Lima, 1991, p.30)

No que se refere aos princípios de criação, os elementos indutores do processo criativo assumem papel fundamental na constituição da obra e de sua poética. No pensamento de Wlad acerca da construção de *Hamlet*, destacam-se como princípios estruturantes: a reflexão sobre o espaço natal (entendido como a cidade e suas experiências socioculturais), a criação a partir da matéria e a captura dupla do ator. Dentre esses princípios, interessa destacar especialmente a criação com a matéria e a dupla captura do ator, não em detrimento do primeiro, mas por se configurarem como conceitos particularmente relevantes para a compreensão e fundamentação da minha criação poética que será discutida posteriormente.

Começo com a frase da autora:

Muitas vezes procuramos uma matéria cênica que carregue o visível a todos nós: os acontecimentos que sofremos todas os dias. Mas desejávamos que esta cena pudesse carregar, também, o invisível desta terra, deste povo; tudo o que sentimos, concretamente, em nós. (Lima, 2004, p.53)

A matéria cênica desenvolve-se, portanto, tanto a partir das dimensões visíveis quanto das invisíveis do processo de criação. Entre os elementos materiais visíveis mobilizados na construção de *Hamlet*, destacam-se o brasão, a rede e o “S” da rede, os quais serviram como dispositivos geradores de novos sentidos para a obra. A partir desses elementos, constituiu-se uma poética fundamentada no regionalismo e na articulação entre diferentes referências simbólicas e materiais – o invisível. Tal processo configura-se como um exercício de imaginação associado à própria materialidade da cena, compreendida por Wlad como “uma imaginação material e não formal, que se forma no transbordamento do cortar da rede, da sua desmontagem, para assim, montá-la de infinitas maneiras como deve ser um devir; no vazamento de seus cheiros, de suas atmosferas” (Lima, 2004, p. 57).

Desse modo, Wlad propõe uma compreensão da matéria cênica a partir de um pensamento não formal, ampliando as potencialidades indutoras presentes em elementos aparentemente simples, como a rede. A experimentação contínua dessas materialidades

possibilita a emergência de novas relações poéticas e dramatúrgicas, permitindo que o processo criativo permaneça aberto à multiplicidade de sentidos e às constantes reinvenções da obra.

Continuando, aprecio muito o conceito de captura dupla do ator, e ele é um grande instrumento que utilizo para criação da minha poética, pois não somente o ator pensa sobre seu fazer teatral como também o encenador, no meu caso Alberto. Para Wlad, parte da relação dela com ela mesma e com o diretor Cacá Carvalho. Esse último utilizou uma metáfora de Grotowski o qual, em sua releitura, afirma que:

Certa vez, alguém falou assim: nós somos dois. Como dois pássaros. O pássaro que voa e o pássaro que bica. O pássaro que bica, aquele ser que caminha, que convive socialmente, o eu que sou, o eu que vive em sociedade... [...] Então é como se fossem dois, no mínimo, dentro (de cada um de nós) porque tem essa consciência que sobrevoa; esse pássaro que do alto olha a si mesmo devorando a carniça. (Carvalho *apud* Lima, 2004, p.61)

O teatro configura-se, nesse contexto, como uma voz da consciência ou como o pássaro que observa por meio da qual o ator é constantemente levado a buscar, em si mesmo, uma compreensão própria daquilo que percebe, para além do olhar do diretor, que igualmente o observa e conduz. Trata-se de um exercício duplo de captura desses dois pássaros, orientado por um processo contínuo de autoconhecimento e reflexão sobre a prática artística. Nessa perspectiva, o PACATU também atua no sentido de desenvolver a consciência do atuante, promovendo uma atenção crítica às práticas empregadas no processo criativo, de modo a discernir quais procedimentos contribuem efetivamente para a construção cênica e quais se mostram menos produtivos para a elaboração da poética.

3.2.2 A construção rizomática de um pensamento

O sistema de pensamento rizomático abordado por Wlad surge dos conceitos de Deleuze e Guattari sobre o mesmo em um pensamento que se faz múltiplo, e essa multiplicidade é construída a partir das experimentações do ator em diversos aspectos da sua construção pessoal de dramaturgia no teatro e histórias de vida:

O conceito de rizoma é pertinente a um pensar teatro específico deste estudo. Este teatro-pensamento se quer radículas em muitas partes (pequenas raízes espalhadas pela superfície, ampliando-se em todas as direções e não apenas na vertical). Ele quer espalhar se, fazer conexões, rupturas, comunicar-se, abrir pontos de fuga, vir a ser algo ou alguma coisa que não sabe de antemão, que desconhece. (Lima, 2004, p. 30)

Para ela, o teatro configura-se como uma rede de tecidos que se conectam e se desconectam continuamente em diferentes momentos do processo criativo, cabendo ao ator investigar essa multiplicidade de sentidos que atravessa o fazer cênico. Nesse contexto, mesmo quando um desses tecidos se rompe, ele não deve ser descartado, uma vez que o atuante pode retomá-lo e reinscrevê-lo em outras linhas de criação ao longo de seu percurso artístico. Para fundamentar essa perspectiva, a autora recorre às reflexões de Deleuze e Guattari (*apud* Lima, 2004, p.32), utilizando-as como referência para exemplificar tal dinâmica:

[...]Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de retornar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas.

Esse seria o princípio da multiplicidade do pensamento rizomático, e o outro que gostaria de destacar é o da heterogeneidade no sentido de que “é possível conectar qualquer ponto da obra cênica com qualquer outro ponto (princípio da conexão)” (Lima, 2004, p.31) exemplificando que um traço de natureza sonora pode se conectar com um de natureza plástica. Outro exemplo prático seria pensar em uma imagem e conectá-la com um fragmento de texto, nunca deixando o pensamento se fixar em somente uma coisa – homogêneo – para que a criatividade seja mais ampla na experimentação cênica.

A articulação entre os princípios de multiplicidade e heterogeneidade remete ao desafio proposto ao ator no âmbito do teatro pobre de Jerzy Grotowski: compreender que sua própria vocação artística, sua experiência de vida e o confronto com o desconhecido constituem estruturas fundamentais a serem canalizadas para a potencialização de sua expressividade cênica. Nesse sentido, Grotowski recorre ao pensamento de Heráclito ao afirmar que “aquilo que se opõe converge, e a mais bela das tramas forma-se dos

divergentes; e todas as coisas surgem segundo a contenda” (p. 30), utilizando essa concepção como fundamento para os exercícios desenvolvidos no Teatro Pobre.

A construção da partitura cênica a partir dos princípios discutidos por Wlad contribui, portanto, para a constituição da vida criativa do homem, conforme concebida por Grotowski. Ao integrar experiências divergentes, tensões e multiplicidades no processo de criação, o atuante amplia suas possibilidades expressivas e estabelece uma relação mais orgânica entre vida, memória e prática teatral:

Aqui se avança através da negação e do princípio da ignorância. Pode-se ver-
além da religião- uma analogia com o autêntico processo criativo que é medir
se com o desconhecido. E com aquilo que seria possível chamar de a vida
criativa do homem. (1959-1979, p.30)

As experiências de vida do atuante constituem, portanto, elementos que atravessam e “contaminam” os demais componentes da proposta cênica. Wlad mobiliza os conceitos de *perceptos* e *afectos* para evidenciar de que modo as sensações oriundas da experiência do atuante incidem diretamente sobre sua prática teatral. Nesse contexto, os *perceptos* são compreendidos como “partituras geográficas” que organizam e mobilizam o trabalho do ator, conforme a autora, inserindo-o em um fazer teatral de caráter rizomático, no qual se estabelecem conexões múltiplas e emergem novas sensorialidades na prática cênica, atingindo não apenas o ator, mas também o espectador por meio dos *afectos*.

Conforme afirma Wlad, “na produção do objeto artístico, a extração dos *perceptos* requer muitas vezes um processo doloroso. Requer uma concentração, não no remoer imagens ou lembranças — os *perceptos* não são lembranças — mas sim na retirada de uma sensação” (Lima, 2004, p. 95). Dessa forma, a constituição desse bloco de *perceptos*, enquanto base para a produção de *afectos*, revela-se fundamental para a experimentação sensível do ator, como exemplificado pela autora em suas reflexões sobre a infância.

Não se reproduz lembrança de infância, produz-se, com blocos de infância
sempre atuais, o bloco de devir-criança. Cada um fabrica ou agencia, não com
um ovo de onde saiu, nem com os genitores que o ligam a ele, nem com as
imagens que ele daí tira, nem com a estrutura germinal, mas com o pedaço de
placenta que ele furtou e que lhe é sempre contemporânea, como matéria de
experimentação. (apud Lima, 2004, p.39).

Penso que isso se assemelha bastante ao corpo-memória de Grotowski como impulsionador de uma ação: O corpo não é apenas instrumento técnico, mas um arquivo vivo de experiências, impulsos e memórias que não são apenas mentais, mas físicas e sensoriais. Ou seja, o corpo “lembra” através de tensões, ritmos, reações e estados de energia para enfim criar uma ação mesmo que de maneira inconsciente. Wlad expõe que nem sempre essa ativação funciona para alguns atores, mas não deixa de ser um instrumento importante de conexão, de pensamento-rizoma para prática artístico-poética.

3.2.3 O espaço cênico e a construção de sentido

As estéticas teatrais apresentam-se de modo amplamente plural em sua totalidade, sendo atravessadas, em grande medida, pelo questionamento acerca de quais tipos de pensamento orientam e estruturam a prática cênica. A compreensão dessa dimensão torna-se fundamental para que o espaço teatral possa operar como um dispositivo de transformação e produção de poética. Nesse sentido, Wlad Lima desenvolve uma análise de onze espetáculos teatrais, com o objetivo de compreender as práticas cênicas realizadas nos porões da cidade de Belém, examinando individualmente cada obra e suas contribuições para a constituição de uma poética transformadora.

Dessa forma, para a elaboração de uma cartografia da cena, torna-se necessário identificar o pensamento criador que fundamenta a poética em análise. Nesse contexto, a autora mobiliza o pensamento rizomático como operador conceitual do processo de criação, compreendendo-o como um princípio organizador das relações cênicas e das múltiplas conexões que se estabelecem na cena. Conforme a autora, “há nessa concepção a posição de que o criador primeiro na cena é o ator, e este sempre estará operando com o seu texto pessoal, havendo ou não um texto pré-escrito. É uma fuga à representação, à criação de outro que não o ator” (Lima, 2008, p. 23).

Assim, em consonância com o princípio rizomático, a cena pode ser compreendida como um mapa conectável e desconectável, caracterizado por sua natureza aberta, dinâmica e propícia a múltiplas possibilidades de experimentação. Nesse contexto, os porões assumem, para a autora, a condição de espaços de produção de múltiplos

pensamentos cênicos, estruturados a partir de suas especificidades arquitetônicas e simbólicas. Essa reflexão é complementada pela aproximação com Grotowski, especialmente no que se refere em sua formulação de um espaço unitário na construção da cena, aqui aplicada aos porões enquanto lugares de atuação. Nessa perspectiva, o atuante não deve restringir sua elaboração poética para própria criação individual, mas considerar igualmente a presença do público, uma vez que a constituição do espaço de atuação decorre dessa relação. Como afirma a autora, “para tanto, Grotowski propõe que é necessário estabelecer uma fórmula espacial comum, unitária para os dois grupos. Encontrar uma chave espacial para que uma conjunção entre atores e espectadores de fato aconteça” (Lima, 2008, p. 26).

Nesse sentido, a imagem cenográfica e os elementos cênicos utilizados passam a compor uma cartografia pessoal do ator, estabelecendo planos de articulação entre atuante e espectador. Para tanto, torna-se necessário avaliar a tradicional separação entre palco e plateia, de modo a favorecer a proximidade entre o público e a poética do atuante, culminando na proposição de uma forma espacial unitária entre esses elementos. Conforme a autora, é necessário “cuidado com a organização da comunidade enquanto grupos distintos”, isto é, espectadores e atores separadamente, mas sim, como participantes de primeiro e de segundo plano. Grotowski acentua com estas características que a fórmula espacial unitária é inseparável da fórmula geral da encenação.

[...]com o cuidado de não organizar a comunidade enquanto grupos distintos, isto é, espectadores e atores separadamente, mas sim, como participantes de primeiro e de segundo plano. Grotowski acentua com estas características que a fórmula espacial unitária parece-lhe inseparável da fórmula geral da encenação. Concordo plenamente com esta perspectiva e tomo-a como princípio de criação para todas as concepções e construções de encenações realizadas em porão como uma das argumentações de sua especificidade como prática teatral. (Lima, 2008, p.27)

Assim, a distinção rígida entre palco e plateia é problematizada por impactar diretamente a qualidade da experiência sensível compartilhada entre ator e espectador. Em um contexto contemporâneo marcado pela centralidade da espetacularidade teatral — especialmente no modelo do palco italiano —, a aproximação dos elementos cênicos em relação ao público tende a intensificar os processos de recepção sensível, favorecendo,

conforme a autora, a emergência de *perceptos* e *afectos* no plano da criação. A organização desses planos de composição possibilita, assim, a construção de um percurso sensível tanto para o atuante quanto para o espectador. Tatiana Motta Lima (2014, p.345) explica o espaço unitário ainda na visão de Grotowski como:

deixando de se preocupar com a função do espectador pôde, paradoxalmente e através do que chamou de indução, permitir ao espectador participar emocionalmente do percurso orgânico ou psicossomático do ator, abrindo as vias de acesso ao verdadeiro encontro.

No âmbito do PACATU, essa perspectiva também se faz presente, na medida em que se busca articular corpos, obras e planos de composição de modo cuidadosamente estruturado, visando um estado de presença viva do atuante e para intensificação da experiência sensível do espectador. Nesse processo, o trabalho da sensação é fundamental como de criação, operado diretamente no espaço cênico enquanto suporte material da experiência teatral.

Portanto, os textos, a fala e a própria experiência do ator na prática se conectam e reconectam dependendo do espaço no qual aquilo está sendo apresentado. Por isso, o ator não deve se prender ao tecnicismo de espaço, deixando ser livre para experimentar no espaço físico e então a partir do seu fazer chegar no seu vigor em cena.

4. A LITERATURA DE VICENTE FRANZ CECIM COMO INDUTORA PARA MINHA DRAMATURGIA PESSOAL

“Tu escreves um livro com tinta invisível, por que fazes isso?” (Vicente Franz Cecim)

Vicente Franz Cecim, nascido em Santarém era um jornalista e escritor paraense de literatura multifacetada onde a Amazônia tem um peso enorme nas suas criações, sendo o livro *Viagem a Andara: oO livro invisível* uma de suas mais marcantes escritas e autora da frase inicial desse capítulo. Nessa obra ele faz e se desfaz como escritor bem como em sua escrita, essa remetida por sonhos, reflexões, personagens oníricos, e algumas fábulas, utilizando de sua genialidade para criar um mundo novo, fantasioso, porém mais perto da realidade do que imaginamos.

Sua contribuição para cena paraense felizmente não ficou apenas na literatura como foi também ao teatro. Alberto traz esse autor de maneira inédita para cena como principal indutor de criação poética no PACATU – até a finalização do projeto no final de 2026 –, colocando seu trabalho como um valor imensurável para criatividade artística dos atuentes, inclusive na minha.

Por esse motivo, sua literatura é o principal indutor criativo para minha cena. É através de sua poética em seu livro de mais de 1000 páginas que reflito sobre minha criação, para enfim utilizar todos meus outros passos a passos para minha construção poética cênica.

Sendo assim, irei discorrer sobre esse autor para melhor entendimento de sua poética escrita e como ela se encaixa em meu fazer teatral, destacando sua relevância primeira na literatura. Para esse capítulo, irei utilizar sua entrevista ao programa denominado *Coxia* da TV Cultura feita a 11 anos atrás e assistida pelo Youtube¹⁴.

¹⁴ *Coxia - Vicente Franz Cecim da TV Cultura* – Link no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=qI8c2GSfgxw>

4.1 A LIBERTAÇÃO POR MEIO DA ESCRITA VISÍVEL E INVISÍVEL

Desde muito cedo, Cecim demonstrava perceber a natureza como uma dimensão vasta e pura, em contraste com o espaço urbano e seu caos. Sua escrita, nesse sentido, configura-se como uma tentativa de reinvenção da própria existência, buscando transfigurá-la e libertar o homem das limitações impostas pela vida cotidiana. Ao considerar a experiência ordinária como superficial, o autor direciona sua busca para o mistério contrário da aparência imediata das coisas.

Assim, escreveu uma de suas primeiras obras literárias denominada *A Asa e a Serpente*, criticando que os autores que lia na época conduziam ao leitor a uma via única de pensamento, as vezes injusta, por isso começou a criar suas próprias escritas como o livro citado para que o leitor criasse esse livro junto a ele. Isso demonstra como o autor enxergava a maneira de ler: com a liberdade que sempre idealizou para si e aos outros que mantem contato com sua literatura, o que é algo bastante transgressor de ideias cartesianas da literatura que utilizam um método para escrever; Cecim ia ao seu oposto, quando afirmava que a criação é um impulso, um transe que sai com muito autenticidade ligada a vivência e não ao talento.

Desse modo, chegou na compreensão de que a arte, neste caso a literatura, possui a capacidade de libertar o homem para a vida. Nessa relação entre liberdade humana e criação literária, o leitor é conduzido a uma espécie de iluminação, abrindo-se para novas percepções e possibilidades de existência. A literatura, assim, torna-se um instrumento de transformação, capaz de agir tanto no íntimo do ser quanto na realidade que o cerca.

Ao ser questionado acerca de sua opção por escrever com “tinta invisível” e sobre a dualidade entre o visível e o invisível, Cecim afirma que tal oposição constitui um princípio conjunto para própria existência. Como exemplo, menciona a ideia de Deus — invisível — enquanto criador de tudo aquilo que se manifesta no plano visível. Sua literatura, nesse sentido, estrutura-se de maneira semelhante, aproximando-se de uma espécie de “escrita fantasma”, em movimento contrário da fantasia que conhecemos. O autor define esse “fantasma” como algo que existe precisamente por meio do não ser, configurando, assim, a noção do “não livro”, vinculada na dimensão do invisível.

É um paradoxo cheio de sentidos da existência, e Viagem a Andara é o melhor exemplo disso. Ainda na concepção de Deus ser criador de todas as coisas, o leitor é criador de sua vida, e usa seus livros para essa criação ativa a partir da imaginação livre dos elementos da obra. Afirma que tudo está em movimento, inclusive a criação e a conecta com a ideia de rio, um fluxo vivo, livre assim como os humanos são livres por natureza para pensar e criar.

Por esse motivo, Cecim retorna ao jornalismo sustentado pela concepção de que o diálogo estabelecido com o leitor pode constituir uma relação dinâmica e essencial para a transformação da realidade, assim como ocorre em sua produção literária. O autor argumenta que, por meio dessa relação, torna-se possível promover mudanças no contexto social que nos cerca, ampliando os horizontes de percepção e possibilitando novas formas de compreender a realidade: “Através da literatura eu vejo a vida que por pudor se oculta de nós. O que eu vejo é muito belo e muito digno de ser amado”.

4.2 EU SOU ANDARA? MINHAS PRIMEIRAS PERCEPÇÕES

O meu primeiro contato com Andara foi de plena curiosidade e me encontrei em seu universo onírico, podendo criar diversas interpretações sobre sua literatura de maneira livre, assim como ele próprio queria. Gostaria então de introduzir alguns de seus textos as quais mais me marcaram e em que lugares e pensamentos elas me atravessaram, servindo como grandes indutores para minha poética posterior.

Me abrindo para uma forma menos racionalista de pensar para me entregar ao desconhecido, utilizei a técnica de *I Ching*¹⁵ buscando a resposta as minhas perguntas no livro de Andara, porém sem me prender em significados racionais ou lógicos, apenas aceitando o que me era dado. Não acho importante discorrer sobre as perguntas, mas sim

¹⁵ Tradicionalmente, o *I Ching* é advindo de um antigo texto chinês de filosofia e era consultado como um oráculo. A pessoa fazia uma pergunta e, por meio de métodos como moedas ou varetas, obtinha um hexagrama que era então interpretado, mesmo que não fizesse sentido de imediato. No caso de meus estudos, Andara serviria como meu oráculo para responder minhas perguntas.

sobre as respostas que obtive delas, essas sendo de grande interesse aos meus estudos práticos.

O primeiro fragmento de texto que eu gostaria de destacar em sua estrutura real é:

Aqui é a residência, nos dizemos todo no emaranhado.

Ali há ancoradouros e oscilam. Mas o musgo humano resiste.

Estamos aqui

E no entanto, a história, se a escrevem contra nós. (2020, p.179)

Para mim, isso remete bastante a atmosfera de luta que nós indivíduos passamos todos os dias, onde apesar do humano resistir a história continua se escrevendo contra eles. Utilizo o exemplo de manifestações, povos que são roubados, dizimados injustiçados, os quais mesmo escrevendo a história de suas vidas comunidades, ainda há gente que queira os domar como se não fossem menos que humanos. Essa é uma realidade que observo no cotidiano em pessoas perto e longe de mim, o que me causa a sensação de tristeza. Porém, continuemos ao próximo fragmento literário:

E vem no vento, de outras terras, esta história: Lá numa terra que nunca viste, uma mulher matou a outra. É por isso que agora está sendo levada para morrer, agora é a sua vez. Vai morrer em frente a cadeira onde estava sentada a outra mulher quando a matou. (2020, p.85)

Não tem como eu ler esse fragmento e não pensar na violência contra a mulher, inclusive sendo feita por outras mulheres em um ciclo perpétuo e odioso em relação ao próprio gênero. Pensando de maneira feminista decolonial dentro do teatro, é necessário que os estudos teóricos e práticos se relacionem com a realidade de atuante, colocando-a em uma visão central acerca de seus conhecimentos e experiências vividas. Isso é algo que quero trazer a minha poética, colocando a mim e minhas vivências como protagonistas, motivadoras de criação cênica. Trago o pensamento de autora Júlia Malfatti Merino¹⁶ (2024, p.6) para exemplificar esse tipo de pensamento na prática teatral:

¹⁶ Júlia Malfatti Merino é bacharel em Artes Cênicas e graduanda em Licenciatura em Arte-Teatro no Instituto de Artes da Unesp.

Não dá para se despir das vulnerabilidades em sala de aula, e quando questões identitárias (mesmo que sejam socialmente construídas) são abordadas em aula, ainda mais no campo artístico, mexemos em lugares de dor. No entanto, acredito que parte do trabalho docente no campo teatral (e de futuras/es/os professoras/ies/es) é acolher essas vulnerabilidades e aprender a recebê-las e lidar com elas. Dessa forma, cria-se uma “elasticidade” saudável: existem momentos de tensão, mas também de relaxamento, sempre que se exercita o acolhimento.

Tal pensamento de acordo com a mesma possibilita uma leitura mais complexa de mundos, o que é extremamente importante para se pensar teatro, ainda mais sendo mulher no panorama brasileiro capitalista.

Mediante essas tensões, o próximo fragmento me revela sobre a criação do mundo:

À areia

De que somos feitos

Ainda em uma visão do feminino, passo a pensar sobre Andara ser um berço de fecundidade que cria, cresce, desenvolve. Alberto em uma de nossas conversas me fez pensar em Andara como fecundação, a areia que cria, o ventre que desenvolve. Essas questões conversam bastante sobre como a sociedade imagina o papel da mulher no mundo e discordo em pautar nossos corpos femininos somente a isso, visto que existem múltiplos corpos que não pensam em fecundar e procriar como eu mesma.

Portanto, é notável como as escrituras de Andara me colocaram em um local do sensível não somente pensando em mim, mas nas situações a minha volta. Retomo os pensamentos de Wlad Lima sobre como as experiências vividas dos atuantes infligem em sua dramaturgia, sendo Andara a experiência literária que quero trazer para minha poética.

Chego então ao momento crucial desse memorial descritivo, minha criação poética a partir de todos os teóricos e indutores a essa prática destacada a seguir.

5. A DRAMATURGIA PESSOAL DA ATUANTE: MARIANDARA

Para descrever meu ato poético poética denominada por mim de MARIANDARA vou estabelecer 2 pontos importantes para sua compreensão de construção: procedimentos operativos e a experiência prática com a literatura de Vicente Franz Cecim, utilizando o material teórico descrito nos capítulos anteriores.

A propósito, é importante ressaltar o quanto Alberto colaborou a essa poética como encenador-diretor durante todo o percurso para além de seu projeto de pesquisa o PACATU, me orientando com seu conhecimento a como utilizar minha autonomia de atuante para construção da poética em cena. Sem nossas conversas e devaneios em conjunto eu teria maiores dificuldades para chegar onde cheguei na experiência prática.

5.1 MARIA E A REDE DE CROCHÊ

Tendo a poética de Vicente Franz Cecim como um dos principais alicerces da cena, articulada às experiências vivenciadas por mim no PACATU e em outros espaços de criação, um dos elementos centrais para a construção da poética da cena foram as minhas memórias afetivas relacionadas à ancestralidade feminina. Nesse contexto, o universo de Andara passou a ser compreendido como uma manifestação simbólica do feminino: A florestA, A árvore, A plantA. A partir desse entendimento, eu e Alberto concebemos esse espaço como um lugar de transformação e desenvolvimento da vida, visto que, na maioria das vezes, são as mulheres que cuidam de filhos, parentes, pessoas no geral, desenvolvendo então esses indivíduos para sociedade e formando cidadãos.

Tal perspectiva surge da associação entre a potência criadora do feminino e a própria dinâmica da Amazônia, território que, cotidianamente, produz, nutre e sustenta múltiplas formas de vida. Entretanto, essa reflexão não se limita à dimensão progressiva. Assim como a floresta amazônica é de maneira continuada submetida a processos de exploração e destruição, os corpos femininos também são historicamente atravessados por diferentes formas de violência e subalternização, nos regredindo como pessoas.

Independentemente de serem corpos de mulheres cisgênero ou transgênero, persistem estruturas sociais que as posicionam em lugares de inferioridade em relação aos homens, legitimando práticas de opressão e violência.

Nesse sentido, Andara configura-se como uma metáfora da resistência feminina em todos seus recortes seja de raça, gênero ou classe social: terra fértil e força ancestral, mas também fogo transformador que, embora possa destruir, carrega em si a capacidade permanente de reconstrução e renascimento.

Essa força feminina, para mim, vem especialmente de minha falecida avó chamada Maria das Dores dos Santos Ferreira, mulher preta, filha de escravizados, analfabeta que lutou durante a maior parte da sua vida para sobreviver e cuidar da sua única filha, minha mãe Tânia Maria Santos Ferreira Peixoto. Sem ela, sem seu afeto e resistência eu não me constituiria na mulher que sou hoje em dia, na medida que foi através de sua arte de crochê que aprendi que o amor pode ser tecido em linhas e durar diversas gerações, para além do tempo, ou seja, mesmo que ela não esteja mais aqui.

Maria, em meu ato poético, encontra-se como uma representação simbólica de todas as mulheres cujas trajetórias foram marcadas pela violência, pela pobreza e pelos processos de resistência construídos por outras mulheres. Trata-se de uma figura que, apesar das adversidades e experiências traumáticas vivenciadas, persiste em sua existência e em sua capacidade de reconstrução, assim como ocorreu com minha avó. Nesse contexto, Andara emerge como um catalisador poético que, por meio de minha própria poética, transforma a experiência em uma denúncia das diversas formas de opressão que, infelizmente, permanecem presentes na contemporaneidade. A maneira como me aproprio dessa figura de Andara no espaço e de sua poética será discutida de forma mais aprofundada no tópico seguinte.

Nesse contexto, a rede de crochê constitui um elemento fundamental para a ativação de minhas memórias corporais e afetivas ou o corpo-memória. Sua presença em cena remete às lembranças da infância, especialmente às experiências de observar minha avó confeccionando peças de crochê, imagens que mobilizam estados emocionais significativos para o processo criativo, bem como o significado de seu falecimento para mim. Compreendo, assim, o corpo como um agente capaz de acessar e reativar memórias

inscritas pela experiência, transformando-as em matéria para a criação cênica. Desse modo, tanto a dimensão imagética do crochê quanto sua materialidade concreta, representada pela rede, atuam como dispositivos geradores de experiência e de ação em cena. Esses elementos convertem-se em fontes de material criativo ao possibilitarem a ressignificação de vivências passadas, cujas marcas permanecem inscritas no corpo e podem ser reativadas na prática do atuante, conforme discutido por Wlad Lima.

Meu objetivo, portanto, não consiste em representar ou reproduzir fielmente os sentimentos e sensações vivenciados em minhas experiências pessoais. Ao contrário, busco transformá-los em um terceiro elemento poético, resultante da elaboração criativa dessas experiências e configurado como uma tradução de mim mesma enquanto atriz em cena. Trata-se da construção de uma outra possibilidade de existência cênica, aproximando-se da perspectiva desenvolvida por Grotowski em sua fase de espetáculos, na qual o trabalho do ator ultrapassa a mera representação para constituir um processo de revelação e transformação de si como desenvolvido em seu capítulo.

Para alcançar essa qualidade de presença cênica, foi necessário um processo de desprendimento de condicionamentos, expectativas e dispersões que dificultavam minha entrega à experiência prática. A partir desse desprendimento, emergiram imagens, sensações, impulsos e principalmente ações que passaram a orientar meu processo criativo. Em conjunto com os princípios do Teatro Pobre, então utilizei meu próprio corpo como instrumento de trabalho e como espaço de investigação e transgressão, possibilitando a ressignificação de estruturas profundamente enraizadas em minha trajetória. Desse modo, o processo criativo veio como um movimento de transformação da experiência vivida em matéria poética, capaz de gerar novas formas de presença e expressão em cena.

Encontro minha “carne da palavra” para essa experiência poética depois de todos esses processos, os quais muitos foram dolorosos de rever e pensar novamente, porém são eles que me mobilizam a continuar fazendo minha arte como mulher, filha e neta, para que a poética não somente me atravessasse sendo a atuante como também outras mulheres e pessoas que são cativadas pela arte teatral. Meu trabalho, para além de sua estrutura estética e dramaturgica é político e mobilizador de pensamento crítico, logo,

utilizo meu corpo como elemento principal de um objetivo artístico, retratado nas palavras de Lúcia Regina Vieira Romano (2017, p. 464) como:

Nossos corpos são, de fato, o protoarquétipo, a forma primal pela qual modelamos nosso pensamento e os artefatos que o pensamento faz emergir: os mundos culturais que criamos são adequados primeiro aos nossos corpos e, depois, às possibilidades dos corpos em geral, especialmente seus movimentos e sua espacialidade. Eles estão de acordo com a forma viva.

Continuando as palavras da autora, acho importante ressaltar o quão relevante é o pensamento de um teatro feminista dentro da construção cênica de uma poética, mantendo um potencial pedagógico em diálogo com os problemas do mundo:

Para o teatro feminista, a influência da performance (em especial nos espetáculos solo) afirma a experiência marginalizada, encarnada no corpo da mulher na cena, e desperta o espectador para a consciência das formas de opressão. Além disso, dá voz ao corpo, compreendido como formulador e lugar do discurso de um sujeito sexuado (Romano, 2017, p. 464)

Dessa maneira, é notório como as funções criativas de uma mulher perpassam pelas normas e opressões de gênero, incluindo a minha na poética de MARIANDARA, reinventando assim minha relação com meu próprio corpo, o objeto vivo em cena. Por isso, acho de extrema importância trazer a imagem de minha avó para a poética, e não somente ela como também minha mãe e irmã, outras mulheres as quais sou extremamente grata por estarem em minha vida, levando assim uma pluralidade de aspectos da experiência sensível de meu corpo como mulher no mundo, similar ao pensamento de etnométodos de Wlad Lima, na medida que transformo e elaboro meu próprio repertório e modo de existência humana e artística em cena, utilizando as situações de meu cotidiano e de outras mulheres na poética concreta.

Ao lado disso, o “desmonte” das atrizes, mulheres cis e trans, precisa considerar que elas se constroem socialmente por meio de tensões que as permitem sobreviver num mundo sexista, e que mesmo os padrões de neutralidade na cena são, de fato, padrões masculinos. É para criar novas referências, portanto, que as atrizes precisam atuar como mulheres. (Romano, 2024, p. 10)

Partindo então da rede de crochê também como elemento estético – para além de sua densidade como corpo-memória – faço a utilização de algumas imagens traduzidas como ação em cena. É partindo delas que defino os meus movimentos ativadores de uma ação em conjunto com a palavra. As mesmas não estão deslocadas de todos os pensamentos anteriores ditos, pois todas escolhidas entram em consonância com a poética de MARIANDARA na medida que remetem a um elemento do feminino. Irei expô-las a seguir:

FIGURA 1 – NOME DESCONHECIDO



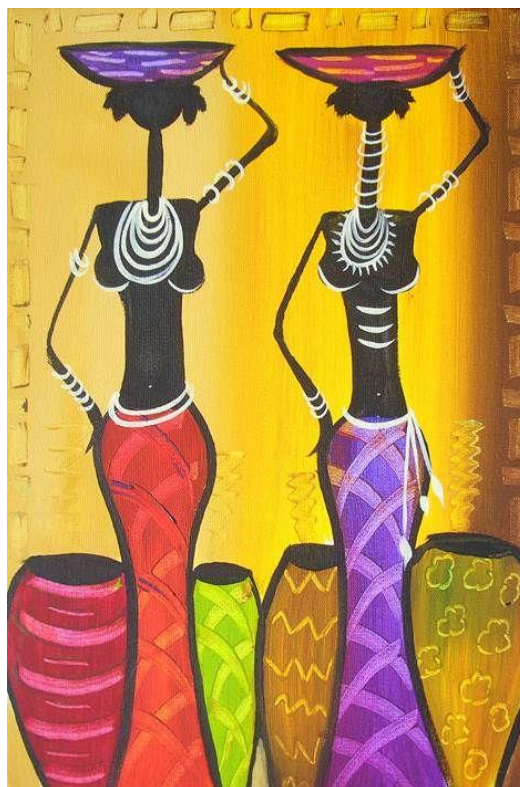
Fonte: VICENTE; FRANZ CECIM (2008, p. 657).

FIGURA 2 – O RENASCIMENTO DO MUNDO



FONTE: JAGUATIRIKA (2025).

FIGURA 3 – NOME DESCONHECIDO



FONTE: PINTURAS DO AUWE (2016).

FIGURA 4 – THE SPANISH FAMILY



FONTE: NEEL, ALICE (1943).

FIGURA 5 – KALI, A DEUSA HINDU DA DESTRUICÃO



FONTE: VARMA; RAJA RAVI (1910).

Para além dessas imagens, também utilizo posições corporais as quais remetem as mulheres de minha família as trazendo para dentro da cena, novamente unindo ação com a palavra de Vicente. E enfim, a partir de todos esses elementos citados, a dramaturgia de minha poética é estabelecida como construtora de sentido, incluindo minha nudez parcial em cena a qual demonstra a vulnerabilidade e força do corpo feminino.

Portanto, gosto de pensar em minha criação poética como um pensamento rizoma repleto de *perceptos* e *affectos* como Wlad Lima bem colocou em sua obra *Teatro ao Alcance do Tato*, pois todas as conexões e desconexões que fiz na trajetória da construção de minha poética serviram como elementais em minha experiência prática e escrita, demonstrando que sim, o corpo não é apenas instrumento técnico, mas um arquivo vivo de experiências, impulsos e memórias físicas e sensoriais. Os *perceptos* e *affectos* retirados das observações de minha avó – e mulheres da minha família – foram fundamentais para minha experimentação do sensível, afetando não somente a mim, mas como também quem presencia, seja de que maneira for.

As linhas da rede de crochê que minha avó fez são esses rizomas que conectam e se desconectam dentro de MARIANDARA, é o que há de visceral em mim, é o sensível da minha experiência, o que me move e faz eu querer estar dentro de cena. E para que minha qualidade de presença consiga atingir os espectadores irei detalhar a seguir o espaço cênico também como construtor de sentido e como a literatura de Vicente Franz Cecim se costura e se integra nesse rizoma dentro na experiência poética prática.

5.2 ANDARA: A GEOGRAFIA EXTERIOR E INTERIOR

Para que os tecidos da minha poética se conectem com os dos espectadores, é preciso pensar na influência do espaço cênico como base para esse alcance. Da mesma maneira que utilizo o pensamento de rizoma para a dramaturgia, também o penso em relação ao espaço cênico para as conexões que se estabelecem no fazer da prática. Não se faz teatro individual, sem o olhar sensível do público, a constituição do espaço então surge dessa relação que é primordial. Para isso, utilizei a fórmula espacial unitária advinda de Grotowski e elaborada por Wlad em sua obra *Teatro ao alcance do Tato*.

Minha cartografia pessoal surge, então, das escolhas dramáticas anteriormente mencionadas, articulando-se a partir do texto e do espaço no qual construo minha poética cênica. Com o intuito de estabelecer uma relação mais próxima com o público, pensei inicialmente um espaço cênico mais próximo, cuja materialidade fosse tão visceral quanto a poética apresentada em cena. Logo, parto do entendimento de que a redução de elementos visuais — como figurino, iluminação e objetos cênicos — favorece uma comunicação mais direta com o espectador, possibilitando o acesso ao núcleo sensível da experiência teatral.

Nesse sentido, afasto-me da configuração do palco italiano, por considerá-la uma disposição que tende a reforçar a distância entre ator e plateia, e aproximo-me do teatro de arena¹⁷. Essa escolha fundamenta-se na possibilidade de estabelecer uma relação mais horizontal e imersiva com o público, permitindo que a energia da cena alcance os espectadores a partir de múltiplos ângulos. Tal configuração favorece a constituição de um acontecimento de caráter primitivo, ritualístico e profundamente humano, em consonância com os princípios defendidos por Grotowski (1959–1969, p. 41), cuja prática teatral buscava intensificar o encontro entre ator e espectador:

O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da “ritualidade”. De resto, em sentido puramente laico: é um ato coletivo. O espectador tem a possibilidade de co-participar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos [...] O princípio da co-participação. Do cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa singular aura psíquica e coletiva. Da concentração, da sugestão coletiva: organiza a imaginação e disciplina a inquietude.

É essa inquietude do contato humano vivo que careço de outros meios técnicos para realizar a teatralidade como uma magia que surge do contato mais próximo em círculo, ou palco arena, intensificando assim os processos de recepção do sensível de minha poética.

¹⁷ O palco arena é um tipo de palco em que o público fica ao redor da área de apresentação, geralmente em todos os lados ou na maior parte deles.

Para que essa geografia exterior da cena possa funcionar em toda sua potência, entro então com a poética de Vicente Franz Cecim para amarrar a geografia exterior com a interior. Por esse motivo, irei antes de discorrer sobre o significado da sua poética para a cena como esse potencializador, mostrarei os trechos que escolhi abaixo:

Andara

Andara é transformação

Eu sou Andara?

Eu sou Andara.

Aqui é a residência, nos dizermos todos no emaranhado,

Ali há ancoradouros e oscilam. Mas o musgo humano resiste.

Estamos aqui

E no entanto, a história se escreve contra nós.

E se ali só viu, abandonadas, nua das margens das águas escuras, passando

as asas brancas dela, agora para sempre desprendidas, largadas, jogadas ali

pois Andara é sempre desmoronamentos, é geografia interior, contendo uns fogos imensos dentro de nós

A viagem a Andara não tem fim.

Depois o vento está vindo outra vez. E um pássaro todo negro se quebra na cara do homem. Ele sabe que quem jogou o pássaro foi o vento. E não se importa.

— Mataram Maria, mataram maria, grita alguém debaixo da janela

Na janela o homem não acredita nessa voz

Ouviram? Eu sabia

Elas, vindo da terra.

Sempre virão outras vozes

Andara sendo as mil e uma noite dentro de nós.

Os trechos foram escolhidos cuidadosamente para fazer sentido com a dramaturgia, sendo a única modificação feita na parte “Mataram Maria” pois antes o nome era “Mariana”. Fiz a modificação com o objetivo óbvio de combinar com minha poética e suas denúncias elaboradas anteriormente.

Apropriei-me de sua escrita estabelecendo constantes relações com minha dramaturgia pessoal e buscando experimentá-la na prática cênica. Cada fragmento textual surge como um impulso do corpo, resultante da integração entre ações físicas e memória corporal. O objetivo não consiste na construção de uma narrativa linear óbvia ou de uma fábula, mas na produção de sentidos por meio das palavras, mesmo quando estas se apresentem de forma aparentemente descontínua. Dessa maneira, abre-se espaço para que o espectador realize suas próprias interpretações, sem ser conduzido por um percurso de significação previamente determinado ou por soluções de caráter evidente. Tal perspectiva aproxima-se da proposta de Vicente, que convida seus leitores a participarem ativamente da construção dos sentidos de sua escrita. No contexto teatral, essa participação ativa é fundamental, pois mobiliza o público a refletir e a perceber de que modo a poética apresentada em cena o atravessa e produz ressonâncias singulares.

Os meus significados colocados na poética nunca serão iguais aos de quem a presencia, e mesmo que o contexto do que esteja sendo dito seja claro, as interpretações advindas dos diferentes modos de ver a poética é o que me interessam. Não me prendo, portanto que a mensagem seja completamente compreendida como escrevi nessa

monografia, mas sim sentida de maneiras singulares, mesmo que atravessadas pelo mesmo ato.

Tal processo não teria sido possível caso eu permanecesse vinculada a uma única concepção ou metodologia de fazer teatral. Foi necessário atravessar um movimento de desconstrução de práticas, referências e modos de presença já cristalizados, um desnudamento tanto literal quanto simbólico, para alcançar uma qualidade de presença cênica capaz de estabelecer uma relação mais profunda e significativa com o público. Esse mesmo procedimento foi aplicado ao trabalho com o texto, compreendido não como elemento autônomo, mas como matéria em constante diálogo com o corpo. Nesse contexto, a integração entre literatura e corporeidade em cena evidencia o impacto que a construção corporal exerce sobre a palavra, produzindo um campo de interdependência no qual texto e corpo deixam de operar como instâncias separadas. A tensão e os contrastes entre essas dimensões convergem, assim, para a constituição de uma unidade poética que fundamenta meu ato.

Entre o teatro que ilustra a literatura e o teatro que a destrói, se encontra – assim penso hoje – uma variante real que mantém a autonomia do teatro e os valores da literatura: a variante que consiste no impacto entre uma encenação forte e um texto forte, no seu contraste e unidade. (Flaschen, 2001, p. 74)

Portanto, sem a geografia exterior do espaço e interior da atuante, a conexão com o público não seria feita de maneira eficaz, mostrando assim como esses elementos são de extrema relevância para construir sentido cênico proposto em meu ato poético.

6. CONCLUSÃO

Para as considerações finais desta monografia, destaco, com profunda gratidão, a relevância do grupo de pesquisa PACATU como um espaço fundamental para o desenvolvimento da minha prática artística. A experiência vivenciada nesse contexto foi determinante para a construção dos conhecimentos teóricos e práticos que sustentaram a criação do meu ato poético MARIANDARA. Nesse sentido, torna-se importante reconhecer o papel desempenhado por esse coletivo enquanto articulador entre prática artística, fundamentação teórica e reflexão crítica, promovendo um ambiente de investigação que potencializou meu processo formativo.

A participação em projetos dessa natureza mostrou-se igualmente significativa para minha constituição como futura docente do curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, uma vez que favoreceu a compreensão da pesquisa como dimensão indissociável da criação e da prática pedagógica. Desse modo, a produção de conhecimento emergiu diretamente do fazer teatral, encontrando em MARIANDARA um espaço de experimentação, elaboração e reflexão. Assim, a pesquisa sobre a própria prática configura-se não apenas como um procedimento metodológico, mas também como uma ação política fundamental para minha formação acadêmica, artística e docente.

Lúcia Regina Vieira Romano oferece contribuições teóricas fundamentais para a compreensão das relações entre prática teatral e processos pedagógicos. Sua reflexão mostra-se particularmente relevante para pensar os espaços de ensino e criação, sejam eles a sala de aula, sala de ensaio ou outros ambientes não-escolares.

A autora argumenta que os processos de interpretação teatral são constituídos por múltiplos modos de atuação e produção de sentido, os quais são transmitidos e elaborados por meio das pedagogias da cena. Tais pedagogias encontram-se intrinsecamente vinculadas às questões da corporeidade e aos processos de construção identitária dos sujeitos. Nessa perspectiva, as práticas pedagógicas voltadas à interpretação devem responder às experiências contemporâneas dos indivíduos, evitando a objetificação dos corpos e a padronização das subjetividades. Ao contrário, reconhecem e valorizam as singularidades que cada sujeito mobiliza e inscreve na experiência cênica.

É nesse sentido que Romano defende a construção de novas formas de *habitus* no campo teatral, compreendendo o teatro como um espaço de socialização, reflexão e transformação. Conforme afirma a autora, trata-se de possibilitar que “um novo *habitus* seja erigido no teatro, que pode e deve ocupar seu potencial pedagógico, enquanto instância de socialização em embate dialético com o mundo” (Romano, 2022, p. 8-9). Dessa forma, o fazer teatral ultrapassa a dimensão estritamente artística e assume também uma função formativa, crítica e política, contribuindo para a constituição de sujeitos capazes de refletir sobre si mesmos e sobre as relações que estabelecem com o mundo.

Para mim, isso é o que ocorre dentro do PACATU através das pedagogias de cena que Alberto trás para o trabalho prático. Como o grupo visa a construção de práticas de autonomia do atuante, a potência de criação teatral dentro de cada indivíduo é acionada de maneira subjetiva e consistente para que o mesmo aprenda que é capaz de construir suas poéticas através de suas dramaturgias pessoais singulares, o mesmo que aconteceu comigo para criação de meu ato poético.

Desse modo, é impossível dissociar o sujeito das experiências e dos atravessamentos socioculturais que constituem sua trajetória. As formas de perceber, interpretar e agir no mundo são continuamente moldadas por fatores como cultura, tradição, contexto histórico e relações sociais. No âmbito da criação cênica, essa compreensão levou-me a refletir sobre meu lugar no mundo enquanto mulher e sobre como essa condição atravessa diretamente minha experiência como sujeito e como atuante. O exercício de pensar minha própria realidade possibilita um aprofundamento do autoconhecimento e da compreensão das potências criativas que emergem dessa vivência.

Por essa razão, compreendo o teatro como um espaço intrinsecamente político, capaz de promover reflexões críticas acerca das estruturas sociais que permeiam a existência humana. Em particular, a perspectiva feminista oferece ferramentas para problematizar relações de poder historicamente naturalizadas, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de criação e produção de sentidos na cena. Nessa direção, a prática teatral não se restringe à elaboração estética, mas também se constitui como um campo de denúncia, resistência e transformação, evidenciando o potencial da arte para suscitar questionamentos e fomentar leituras críticas da realidade como visto em meu ato poético. Romano (2022, p.7) evidencia que:

A maneira como algumas escolhas interpretativas vêm sendo efetuadas repetidamente, ou com frequência, nos permite concebê-las também como matrizes de gênero, fornecendo maneiras de descrição do evento cênico completamente atreladas ao campo da corporeidade e, assim, permeadas pelos processos de identidade (e pelos demarcados de gênero).

Esse movimento de desconstrução dos olhares hegemônicos sobre o gênero feminino é fundamental para a problematização dos modelos de ensino teatral historicamente consolidados. Em muitos contextos, a pedagogia do teatro ainda se apoia predominantemente em referenciais masculinos, eurocêtricos, privilegiando autores, dramaturgos e teóricos homens em detrimento de outras perspectivas e experiências. Mais do que simplesmente substituir determinados referenciais, torna-se necessário questionar criticamente sua centralidade e refletir sobre sua pertinência em cada contexto educativo.

Nesse sentido, a prática pedagógica deve partir da compreensão das especificidades dos sujeitos que compõem o espaço de aprendizagem, interrogando quem são essas mulheres, homens e pessoas que ocupam a sala de aula e quais experiências, identidades e repertórios culturais atravessam suas trajetórias. Tal posicionamento possibilita a construção de uma pedagogia mais inclusiva e crítica, comprometida com o reconhecimento da diversidade e com a valorização de diferentes formas de existência e expressão. Dessa maneira, o ensino do teatro pode ampliar horizontes estéticos, políticos e culturais, promovendo experiências que respeitem as singularidades dos sujeitos e expandam suas concepções acerca da arte teatral.

O teatro é arte coletiva e insere-se num contexto sociocultural; revelando problemas compartilhados pela sociedade ou parte dela. Além disso, realiza-se a partir de elementos materiais específicos daquele contexto [...] Algumas experiências cênicas (aqui, um modo de descrever uma potencialidade, ao mesmo tempo, da performance e do teatro), contudo, optam por uma interferência direta, tomando para si a tarefa de despertar consciências e questionar modelos de inter-relacionamento humano e suas assimetrias. Essa opção de intervenção pode ser traduzida como uma atitude política, porque visa provocar transformações, seja entre os espectadores ou entre os próprios “fazedores”. (Romano, 2017, p. 472-473)

Para além de uma transformação no ensino do gênero, trago também a importância do recorte racial trazendo a fala de Júlia Malfatti Merino (2024, p. 3) sobre a autora Bell Hooks:

Em “Ensinando a Transgredir: A Educação Como Prática de Liberdade” (2013), da professora estadunidense bell hooks, a autora também destaca a importância da representatividade nos materiais de ensino, a partir de um recorte racial. Ao enfatizar a relevância da pluralidade de representações e presenças na sala de aula, hooks explicita a necessidade de uma revolução de valores, em que se abraça a mudança por meio de um ensino multicultural. Ou seja, hooks defende que é fundamental combater o conhecimento dado como universal e trazer para os currículos e conteúdos a diversidade cultural, de forma que se gere engajamento crítico e discussões.

Assim, a integração de conhecimentos teatrais que abarcam gênero, raça, sexualidade, entre outros e de extrema relevância para construir um ambiente seguro aos sujeitos dentro da sala de aula ou de ensaio. Entender as particularidades é respeitar os espaços e experiências de vida de cada um para que possa fazer sua prática teatral com liberdade, entendendo seu espaço no mundo e na vida cotidiana.

Ademais, a articulação entre prática pedagógica e prática teatral pode, em um primeiro momento, apresentar desafios, mas constitui um elemento indispensável para a construção de uma docência sensível, crítica e comprometida com a formação humana. As discussões acerca dessa aproximação são desenvolvidas por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo na obra *Para desembaraçar os fios*, na qual a autora investiga os processos educacionais a fim de compreender como a prática teatral pode ser integrada ao campo da educação. Para isso, Pupo dialoga com importantes referências da pedagogia do teatro, entre elas Viola Spolin¹⁸, cujas contribuições são fundamentais para a compreensão das relações entre jogo, aprendizagem e criação artística.

¹⁸ Viola Spolin foi uma atriz, diretora e educadora teatral norte-americana, reconhecida como uma das principais referências da pedagogia do teatro no século XX. Seu trabalho desenvolveu os jogos teatrais como ferramenta de aprendizagem, criação e desenvolvimento da espontaneidade.

Ao analisar diferentes autores e metodologias, a pesquisadora evidencia modos de ensinar teatro que valorizam a participação ativa dos estudantes e compreendem a experiência teatral como um processo de formação estética, social e crítica. Nessa perspectiva, o teatro deixa de ser entendido apenas como uma prática artística e passa a constituir-se como um espaço de interação, experimentação e construção coletiva de conhecimento. A articulação entre jogo teatral, jogo dramático e reflexão pedagógica contribui, assim, para o desenvolvimento dos sujeitos e para a ampliação de suas capacidades expressivas, criativas e críticas.

Essa sistematização metodológica está diretamente relacionada na postura reflexiva do docente diante de sua própria prática. Ao investigar, analisar e problematizar continuamente seus procedimentos pedagógicos, a professora produz conhecimento sobre seu fazer e cria condições para que os estudantes também desenvolvam uma postura crítica e investigativa em relação aos processos de aprendizagem e criação teatral.

Com base nessas reflexões, compreendo que meu ato poético também se configura como um espaço de elaboração de uma pedagogia e de uma metodologia da cena teatral, uma vez que mobiliza procedimentos teóricos e práticos fundamentados em diferentes estudos sobre a cena, a corporeidade e a experiência sensível, conforme discutido ao longo desta monografia. Tais procedimentos foram desenvolvidos e aprofundados no âmbito do grupo de pesquisa PACATU, constituindo um processo investigativo que articula criação artística com a produção de conhecimento.

Nesse sentido, a prática cênica e o ato poético revelam-se não apenas como manifestações artísticas, mas também como dispositivos de pesquisa e formação, capazes de produzir saberes que podem ser compartilhados tanto em contextos educacionais quanto em outros espaços de atuação social. Assim, o teatro ultrapassa sua dimensão estritamente estética para assumir também uma função pedagógica, promovendo experiências de aprendizagem que emergem da própria prática da atuante-docente e de sua relação sensível com o mundo. Desgranges¹⁹ (2006, p.24) afirma que “A linguagem (teatral) revela-se desse modo, instrumento precioso, não se limita a ser veículo da

¹⁹ Flávio Desgranges é um pesquisador, professor e encenador brasileiro da área de Teatro, com atuação destacada na interface entre teatro e educação.

história, mas ela faz história. Para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem”.

Foi a partir da reconstrução da arte teatral dentro do PACATU que essa pesquisa pôde ser desenvolvida. Por esse motivo, é importante a elaboração e integração de projetos mais amplos dentro de uma universidade pública como a UFPA para que mais trabalhos, mais arte-pesquisadores surjam dentro da cena da cidade de Belém e fora dela, expandindo horizontes e atravessando pessoas com sua arte do teatro.

E que MARIANDARA possa ser esse veículo artístico-pedagógico dentro da experiência sensível de cada um que a presencia.

FIGURA 6 – MINHA AVÓ, MARIA DAS DORES DOS SANTOS FERREIRA



FONTE: ARQUIVO PESSOAL, 2006.

7. REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- COULON, Alain. **Etnometodologia e educação**. São Paulo: Cortez, 2017.
- CECIM, Vicente Franz. **Viagem a Andara**: o livro invisível. Belém: Tessitura, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995–1997. 5 v.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. A possibilidade do teatro: materiais de trabalho do teatro das 13 filas. In: FLASZEN, Ludwik; POLASTRELI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 a 1961**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JAGUATIRIKA. **O renascimento do mundo**: releitura de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. X (antigo Twitter), 2025. Disponível em: <https://x.com/anticoloniza/status/1888319771927515605>. Acesso em: 20 jun. 2026.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20–28, jan./abr. 2002.
- LIMA, Wladilene. **Dramaturgia pessoal do ator**: a história de vida no processo de criação de *Hamlet – um extrato de nós* com o grupo Cuíra, em Belém do Pará. 2004. 161 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Pará, Bahia/Pará, 2004.
- LIMA, Wladilene. **O teatro ao alcance do tato**: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará. 2008. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia; Universidade Federal do Pará, Bahia/Pará, 2008.
- MERINO, Julia Malfatti. A importância do estudo sobre teatro feminista na formação universitária de educadores de teatro, em perspectiva decolonial. **Revista Lume**, 2024.
- PINTURAS DO AUWE. Pinturas de mulheres africanas – artes africanas. 2016. Disponível em: <https://www.pinturasdoauwe.com.br/2016/02/pinturas-de-mulheres-africanas-artes.html>. Acesso em: 20 jun. 2026.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Para desembaraçar os fios. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 217–228, jul./dez. 2005.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica (org.). **Pedagogia das artes cênicas: múltiplos olhares**. São Paulo: ECA-USP, 2022.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **Atue como uma mulher: pedagogias da atuação para mulheres cis e trans**. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2022.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?: a performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SOUZA, Iasmin. **Quem foi Alice Neel?** *Das Artes*, [s.d.]. Disponível em: <https://dasartes.com.br/web-stories/alice-neel/>. Acesso em: 20 jun. 2026.

VARMA, Raja Ravi. **Kali trampling Shiva**. c. 1910. Cromolitografia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kali_by_Raja_Ravi_Varma.jpg. Acesso em: 20 jun. 2026.