

TÍTULO: Memoriografias



Giese Rebelo dos Santos¹
Prof. Ma. Gislaine Regina Pozzetti²

RESUMO: Este artigo traz como proposta a investigação de memoriografias, experimentando como se dá o processo de criação para a construção do texto através de relatos de sujeitos, refletindo acerca de suas potencialidades, sendo as memórias a mola propulsora de estímulo para a escrita. A problemática dessa investigação questiona como os relatos das memórias se comportam como objetos de estudo e criação para a escrita dramática. A metodologia empregada é a da pesquisa guiada-pela-prática, resignificando as memórias fragmentadas em matéria prima da relação do real e da ficção no ato criativo da dramaturgia. A técnica é o uso de criação de cena por improvisos livres, partindo sempre das memoriografias, que serviram de estímulos para o texto dramático “*Não aceitamos cores abomináveis*”.

Palavras-chave: Memoriografias; Escritura dramática; Processo de criação.

ABSTRACT: This article presents a research about memographs as a proposal, experimenting how the process of creation for a text construction occurs through the reports of subjects, reflecting on their potentialities, considering that memories are the driving force for writing. The issue of this investigation questions how the reports of memories behave as objects of study and creation for dramatic writing. The methodology applied is the guided-by-practice research, reconfiguring fragmented memories in the raw material of the relation between reality and fiction, during the creative act of dramaturgy. The technique is the use of scene creation by free improvisations, always starting from the memories, which may serve as stimulus for the dramatic text "We do not accept abominable colors".

Keywords: Memories; Dramatic writing; Creation process.

¹ Acadêmica finalista do curso de teatro da Universidade do Estado do Amazonas, atriz e colaboradora da Cia Trilhares/AM. Email: grs.tea@uea.edu.br

² Professora Assistente do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas-UEA; pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e experimentações das teatralidades contemporâneas e suas interfaces pedagógicas TABIHUNI- CNPq. UEA –Brasil. Doutoranda em Tecnologias da Inteligência e Design Digital – PUC-SP, Mestra em Letras e Artes pela UEA, Especialista em Arte Multimídia pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo - FEBASP. Email: gpozzetti@uea.edu.br

A memória é o lugar onde guardamos sons, cheiros, sensações, histórias nossas ou de outras pessoas, é uma história baseada na forma como cada narrador a interpreta, por isso, possui lugar relevante na vida humana.

Tal é a importância da memória em nossas vidas que na antiguidade os gregos possuíam uma deusa, Mnemosyne³; considerada uma das deusas mais poderosas, ela carregava o bastão da sabedoria, pois presidia,

[...] a função poética, concedia aos poetas e adivinhos o poder de voltar às origens e à essência (geralmente identificadas com o passado) e lembrá-las para a coletividade e também conferia o dom da imortalidade, pois quem se torna memorável não morreria jamais. (CHAUÍ, 2001, p. 126)

Segundo o blog Direito à memória, a deusa Mnemosyne era tida como a orientação e desorientação, sua função era selecionar as informações que seriam passadas para terceiros. Era a fonte de respostas e explicações para os seres humanos com sede de curiosidade, cujos quais, queriam saber suas origens, culturas, histórias de vida e do mundo.

Depreendemos assim, que a memória atua como “uma possibilidade de recuperação e conservação de informações passadas” (PEINADO, 2015, p. 53), em que os historiadores têm cada vez mais interesse.

Na inquietude humana, nasce o desejo de poder explicar cientificamente os mecanismos de atuação da memória, sendo o cérebro o objeto mais complexo que existe, movendo cada indivíduo, ele está no controle de tudo na vida do ser humano. Estudos foram se aperfeiçoando ao longo do tempo na tentativa de entender seu funcionamento, e como o ser humano reage aos seus comandos. Apesar de muitas descobertas feitas acerca do lugar biológico da memória no cérebro humano, muito ainda não é claro, e assim, continua-se a busca por elucidar o significado evolutivo e temporal de funcionamento, de tal maneira a entendermos a nós mesmos e ao outro, explicando desse modo o comportamento humano.

Não nos interessa investigar o funcionamento biológico da memória, mas

³ Na mitologia grega, a Memória tem origem divina e é personificada através de Mnemosyne.

julgamos construtivo ao nosso processo de escritura dramática entender, ainda que superficialmente, como suas funções podem ser disparadoras para assim, ampliar as metodologias e práticas do ato criativo no teatro.

Nosso cérebro é lugar que aprendemos e criamos memórias através de ligações. Ele cria conexões entre as informações que você já tem, nesse momento dois neurônios estão criando uma nova conexão, a sinapse, essa ligação é temporária e forma a ligação da memória de curto prazo que se não for usado e reforçado de novo, será perdida, por isso você lembra com clareza de números depois de repeti-lo varias vezes, e minutos depois já esqueceu. Para transformar a memória de curto prazo em algo permanente, o que chamamos de consolidação, precisamos de uma porção do cérebro, o hipocampo, que liga as regiões das partes mais desenvolvida do nosso cérebro, o neocortex que precisam ser associadas naquela memória, e grande parte desse processo acontece durante o sono. (IAMARINO⁴)

Deste enunciado, depreendemos que as memórias precisam de exercícios cotidianos para que sejam fixadas e, desta forma, constituírem como aprendizados às tarefas cotidianas. Nosso cérebro tem uma capacidade infinita e a todo momento gera memórias. "Nossa capacidade de memória, é composto de aproximadamente 100 bilhões de neurônios. No entanto, apenas 1 bilhão deles têm uma função no armazenamento de recordações antigas" (HADHAZY, 2015, s/p); é nesta perspectiva de aproveitamento das memórias, daquilo que é lembrado e que pode ser evocado, que desejamos construir nosso estudo.

A memória é tanto individual como coletiva, não possuindo um caráter fixo, ou seja, pode ser alterada de acordo com a interpretação de seu narrador, podendo inclusive ser modificada pelo mesmo narrador de acordo com a sua necessidade de uso, bem como as ações do meio em que este narrador esta inserido, tal como Peinado explica:

Deste modo, como uma construção sempre alimentada pelas experiências individuais ou coletivas (ou por vestígios delas), e também pela própria intervenção humana, a memória lida com atualizações constantes. Assim, ela não tem um caráter fixo, podendo ser compartilhada e conservada tanto pela oralidade,

⁴ Biólogo e pesquisador Átila Iamarino, sofreu implante de memórias falsas.

quanto por registros escritos e imagéticos (2015, p. 54)

O quadro abaixo, nos mostra que a memória realiza 4 (quatro) processos até que possamos utilizá-la como matéria prima da memoriografia.

As quatro fases da memória



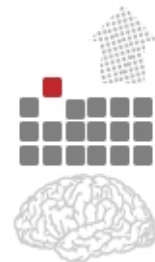
1ª atenção: é fundamental para iniciar o processo de memorização. O cérebro tenta se antecipar para adivinhar o que vai acontecer.



2ª compreensão: compreender a informação é entender a lógica, as conexões das informações. Você tende a memorizar com muito mais facilidade a informação que você entende e não que você decora.



3ª armazenamento: internet, livros, jornais e novas ferramentas de comunicação trazem mais informações para o nosso cérebro, mas o homem sempre vai ter acesso a muito mais informações do que o cérebro consegue armazenar.



4ª recuperação: nosso cérebro hierarquiza as informações e a recuperação é a maior prova disso. Associações como cor, cheiro e som dão pistas à informação que precisamos lembrar e facilitam a recuperação.

Imagem 3. As quatro fases da memória, por G1, São Paulo.

Nota-se que a primeira fase – atenção – do processo de memorização está ligada aos nossos interesses particulares, ou seja, aqueles que são capazes de captar nossa atenção, transportando-as ao nível de processamento para a compreensão daquilo que nos captou, sendo assim, passível de ser armazenado no nosso cérebro. A quarta fase – recuperação – é a que nos interessa no processo de memoriografia, pois, é quando se torna possível às associações que vamos chamar de matéria prima da nossa dramaturgia.

A Revista Galileu oferece uma explicação bastante simples de como este processo se organiza:

Na verdade, há quem argumente que a cabeça é um dos piores lugares para se guardar uma memória – ao menos se você quiser ser uma versão mais próxima do que realmente aconteceu. Imagine que nosso armazenamento de informações é semelhante a uma trupe de atores (os neurônios) interpretando uma peça. Cada um sabe somente suas falas, que devem ser ditas após a deixa dos outros. Se um dos atores ficar doente, atrapalha a peça, forçando os

companheiros a improvisar. A metáfora serve para explicar por que, ao recuperarmos algumas de nossas memórias, nós as fortalecemos, mas enfraquecemos e esquecemos outras que não estão relacionadas. (2015, p. 01)

Assim, entendemos que as memórias coletivas registradas pela escrita tornam-se absolutas, entretanto, àquelas que transitam pela oralidade saem de formas diferentes do que de fato aconteceu, a explicação é que acrescentamos novas informações a elas, a memória antiga se mistura com a memória nova.

Outro fator que colabora na reelaboração das memórias tange às sensações que o olfato, o tato, a visão, o paladar e a audição acionam para a lembrança das memórias. Um exemplo citado pelo biólogo e pesquisador lamarino (2014) no vídeo⁵Memória, é a de que: algo que você fez em sua vida não está gravada, "ela é um conjunto de sensações que você desperta... de sons e imagens que você cria no cérebro toda vez que você pensa nela" (IAMARINO, 2014). Ou seja, a memória, ativa inúmeras sensações e emoções em nosso corpo, desperta lembranças, abre o leque de imaginações nos levando para lugares que muitas vezes nunca estivemos. Ainda, segundo lamarino (2014), podemos chamar de memórias falsas ou memórias induzidas, essas informações que estão guardadas e, que muitas vezes não são reais, mas recordamos como verdadeiras.

A proposta de trabalhar uma dramaturgia por meio das memórias funciona como uma caixa amplificadora, um antídoto contra o esquecimento das inquietações humanas, das questões que devem ser lembradas para que a sociedade possa ser transformada.

Se a memória tem grande influência em nossas vidas, "possivelmente terá influência sobre o ator-dramaturgo⁶ que 'escreve' com o 'corpo' uma dramaturgia, recolocando suas vivências na cadeia 'mito-história-escrita cênica'." (SÁNCHEZ, 2010, p. 84)

⁵ Vídeo Memória do Nerdologia 37. Vídeo disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=Bj-7axay48w>.

⁶ "O corpo escreve para além da própria escrita. O ator-dramaturgo recontará suas vivências através de movimentos, desencadeando memórias, que criarão histórias, personagens... Utilizando o corpo em sua totalidade expressiva. Desse modo, memória, escrita e corpo confluirão na criação artística." (SÁNCHEZ, 2010)

O que pretendemos neste estudo é explorar as potencialidades da memória como disparadores de escrituras dramáticas, assim, utilizaremos o termo “Memoriografias”, pois aceitamos que ele contempla nossa necessidade de pesquisa, ou seja, para falarmos da dramaturgia a partir de memórias. Termo esse usado poeticamente pela poetiza Ohana Laiana para interpretar a palavra memoriografia como a escrita das memórias, dos sentidos, dos vividos e inventados.

Nessa pesquisa sobre memoriografias, as memórias insinuam-se para o processo da escrita dramática como matéria prima. Desse modo, comparo os sujeitos, como uma máquina fotográfica, em que recupera-se e evoca-se um período da nossa história, que são carregados de momentos e imagens. Nossas memórias de vida, que são registradas a cada segundo. Cada respirar, piscar, viver... é um click, que com o passar do tempo esses momentos e imagens registrados vão se perdendo pelo caminho. Outros, quando olhados novamente nos relembram ou induzem sensações que sentimos naquela "foto" guardada. Essas sensações, percepções, experiências, tudo que fazemos em nosso cotidiano, estão em nosso inconsciente⁷.

Pensando nesse inconsciente que converge com a memória, Sánchez (2010) acentua a ideia quando fala que "os conteúdos da memória são peças fundamentais que se encontram no inconsciente; inconsciente que, para Jung, guarda vestígios vivos da vida vivida. Na arte de atuar, acredita-se que o inconsciente seja esfera psicológica mais verdadeira.

[...] a essência da arte e a fonte principal da criatividade se ocultam nas profundezas da alma do homem. Aí, no centro de nosso ser espiritual, no reino de nossa inacessível supraconsciência⁸, existem o nosso misterioso “Eu” e a própria inspiração. É esse o armazém

⁷ “O inconsciente refere-se a conteúdos mentais/emocionais não acessados pela razão, pela consciência. É composto de memórias esquecidas, experiências reprimidas, percepções subliminares, experiências afetivas, sensações e intuições. É como um "espaço" psíquico que funciona como um "baú" repleto de fantasias, desejos e emoções de difícil controle.” (PSICOPAUTA/ PSICOLOGIA JUNGUIANA, 2008, s/p)

⁸ “A Supraconsciência é um grau extraordinário de percepção da realidade que todo Ser Humano é capaz de desenvolver. Não é algo que se possa adquirir. É algo que brota no interior, quando permitimos expandir a consciência para compreender o Ser Inconsciente, parte intrínseca de nossa natureza humana, que cria a realidade ordinária e extraordinária que vivenciamos.” (SRAMANA, 2015)

do nosso material espiritual mais importante. É intangível, e não está sujeito ao nosso consciente. As palavras não podem defini-lo, e tampouco é possível ouvi-lo, vê-lo ou conhecê-lo por meio de qualquer dos sentidos (STANISLAVSKI, 2007, p.103 apud MAHFUZ, 2015, p.159).

Entendo que, para Stanislavsk a supraconsciência é a fonte de inspiração, o dispositivo criador do artista que utiliza sua memória afetiva como peça fundamental na atuação, sendo ela de extrema importância, pois na arte de atuar, acredita-se que esse lugar seja a esfera psicológica mais verdadeira, onde o ator não se restringe a sentimentos superficiais. “Em sua sabedoria o diretor considera que tanto o misterioso EU quanto a própria inspiração existem no inconsciente, o centro espiritual do ser, que consideramos a base primordial da dramaturgia da memória”. (SÁNCHEZ, 2010, p.83. Grifo do autor).

Na dramaturgia da memória, pensamento e a ação do criador-executante⁹ dialogam, fazendo com que as ações internas sejam externalizadas pelo corpo, trazendo a tona as memórias, que serão sentidas, e a partir daí começará a surgir uma dramaturgia. Isso se dará através de estímulos, utilizando tanto as memórias do criador-executante, como as memórias de outros. Desse modo, o criador-executante terá um ponto inicial para partir.

Vários artistas buscam consolidar seus processos por meio das memórias, entre eles Vivi Tellas, diretora e performer que cunhou em 2002 na Argentina, o termo Biodrama, tendo como matéria prima a própria vida. Bio = vida, Drama = ação; ação da vida. Esse termo estudado viria a estimular à produção de biografias encenadas e, investigar as múltiplas relações nas camadas entre o teatro e a vida.

O Biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva. Trabalha-se a ideia de que cada pessoa é e tem em si própria um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens. Todas as situações biográficas quando colocadas em cena ganham um coeficiente de teatralidade, por que tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral.” (GIORDANO, 2013, s/p)

⁹ Aquele com memórias, emoções e sentimentos que serão sentidos, processados e depois externalizados.

Nesta perspectiva, Davi Giordano (2013) explica que Vivi Tellas tinha como objetivo extrair uma discussão social a partir das perspectivas de encenações dos sujeitos do cotidiano, fazendo com que a vida de pessoas comuns virasse objetos de estudo como forma de investigar os valores humanos na arte.

Não encontramos no Biodrama a separação entre a construção cênica e a experiência de vida do ator ou de alguém que emprestou sua história para o palco. O público consegue ver uma situação que está dentro do espetáculo, essa a qual foi vivida por aquela mesma pessoa que falou, ou pela pessoa que está ao lado dela, ou pelo próprio público que está sentado assistindo ao que acontece no palco. O real agora torna-se ficção, onde a partir de um material biográfico é possível utilizá-lo para o fazer teatral, esse o qual Tellas chamou de Umbral Mínimo de Ficção. “O artista deve sempre estar consciente para perceber onde é possível encontrar teatro, representação ou um campo de simulação totalmente ficcional que não somente no palco.” (GIORDANO, 2013, p. 01)

O artista estará voltado agora também para o que acontece ao seu redor, nas ruas, em casa, no trabalho, no ônibus... no mundo. Sua atenção estará focada em como as pessoas interagem umas com as outras, como elas reagem, suas histórias, ações... Ele estará buscando a teatralidade fora do teatro, e não somente no palco. Tudo lhe servirá de material e estímulo de criação para o fazer teatral.

Partindo da ideia de que a vida das pessoas pode servir como experiências, dramaturgias, cenas performáticas... o biodrama vem com o intuito de recolher o material real externo, para que na sala de ensaio o mesmo venha a virar ficção. Por vezes utilizamos desse material de forma a termos um teatro documental, um teatro de compartilhamento biográfico.

Nesta perspectiva desenvolvemos o texto “*Não aceitamos cores abomináveis*”, para a Montagem Cênica do Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro (Julho de 2017) da Universidade do Estado do Amazonas dos acadêmicos Giese Santos, Manuel Filho, Maik Mota, Matheus Sabbá e Diego Leonardo.

No caso da dramaturgia “*Não aceitamos cores abomináveis*”, a escrita dramática explora os processos em coautoria desenvolvidos (Caetano, 2011) na sala de ensaio, no qual optamos por histórias nossas e de pessoas que em algum

momento de suas vidas sofreram opressões homofóbicas, e que contribuíram de forma determinante para a escrita dramaturgica.

1 DRAMATURGIA DE MEMÓRIAS

Para o processo de criação dramaturgica muitas vezes utilizamos do método de captação de histórias. O lugar do real, onde as histórias reais nos são relevantes. Estando agora nesse lugar das Memoriografias procuramos ser bastantes cautelosos, pois a dramaturgia não partiu mais apenas do dramaturgo(a), o texto terá a voz/criação/memória de outras pessoas. Memórias essas, que serão nossas, dos outros, memórias de ensaios, das próprias construções artísticas de quem esta no processo, que pode ser entendida como uma tessitura de uma dramaturgia polifônica¹⁰¹¹ (PEREIRA, 2011). Bakhtin vem nos ajudar a entender essa dramaturgia polifônica, onde:

[...] pressupõe que, no interior do texto, ressoem vozes equipolentes que – não sujeitas a nenhuma espécie de hierarquização, seja em relação a um organizador externo ou a outra voz – relacionam-se em pé de igualdade. Na obra polifônica, o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo e matéria formal. (BAKHTIN apud CAETANO, 2006, p.1)

Para que o tema que queríamos abordar no espetáculo se desse de maneira que essas vozes ressoassem de forma equipolentes, nossas histórias junto com as histórias externas deveriam se tornar híbridas de modo a construir algo novo

¹⁰ PEREIRA, Elvina Caetano. Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira – São Paulo: E.M.C – 2011

¹¹ “Embora o conceito de polifonia – desenvolvido por Bakhtin acerca da obra de Dostoiévski – se debruce, especificamente, sobre a produção de um único autor, ele é bastante profícuo – em razão de suas características específicas – para se pensar não somente as relações criativas que ocorrem no âmbito dos processos compartilhados de criação, mas, principalmente, a tessitura resultante desses processos. Antônio Araújo também aborda, em sua tese de doutoramento, o conceito de polifonia, mas em uma perspectiva diversa, pois centrada na definição conceitual do processo colaborativo e das relações entre os criadores.” (Caetano, 2011)

que contemplasse esse recorte da comunidade que escolhemos abordar no espetáculo.

A metodologia segue a exploração da memória como método e técnica para a dramaturgia de Memoriografias.

A dramaturgia da memória é também a cena da pulsação, a cena do devir, das intensidades que confluem na escrita cênica da nova cena contemporânea, é nessa dramaturgia da “grande cena mental” que conteúdos vividos e imaginados estão plenamente confundidos com o *Zeitgeist* (espírito da época) da cena contemporânea e que colocam o criador-executante em contato com suas alteridades memoriais, intuitivas e imaginárias. Eis aqui, numa encenação em palavras, a experiência de uma dramaturgia da memória, fruto da sensibilidade, do momento em que uma profusão de elementos interage numa “alquimia” de memórias. (SÁNCHEZ, 2010, p.89. Grifos do autor)

Pierre Bourdieu, teórico francês, vê isso como uma reflexividade reflexa, que está no ouvir, no olhar, no se relacionar com o outro. Pensar que o processo tem que estar articulado nas relações humanas, em que o sujeito não deve se adaptar ao nosso método, e sim, nós que devemos nos adaptar ao sujeito, pois ele é um ser que pensa e fala. É na relação com esse objeto de estudo que seus objetivos irão acontecer, dependendo de como você lidará com ele sendo o sujeito da sua história. Essa reflexividade que é a relação do elemento, ajudará em uma nova maneira de pensar sua investigação com um outro olhar, uma outra percepção sobre aquilo.

Engajamento total e esquecimento do perigo não tinham nada a ver com alguma forma de heroísmo e se enraizavam, acredito, na tristeza e ansiedade extremas em meio às quais eu vivia e, com vontade de decifrar um enigma do ritual, de observar um jogo, de ver este ou aquele objeto [...] levaram-me a lançar-me de corpo e alma no trabalho puxado que me permitiria estar à altura das experiências de que eu era a testemunha indigna e desarmada e das quais queria dar conta a qualquer preço. Não é fácil relatar sem mais, como os vivenciei, situações e acontecimentos – quiçá, aventuras – que mexeram comigo tão profundamente, a ponto de voltarem em sonhos...” (BOURDIEU, 2005, p. 77-78 apud Bronzatto p. 238).

A partir das palavras do autor, entendemos que ao escolhermos captar

histórias reais, devemos estar cientes do porque elas são relevantes para o trabalho textual e cênico, e a partir dessa relevância começar a pensar a construção dessa dramaturgia. Desta forma, percebemos que o engajamento no processo de construção da dramaturgia “*Não aceitamos cores abomináveis*”, era o primeiro passo para o sucesso do nosso trabalho, pois a dramaturgia em coautoria solicita a entrega do corpo e da alma daqueles que se propõem à uma construção coletiva.

Um dos fatores que contribuíram para o engajamento foi a situação homoafetiva predominante no grupo; por outro lado, a montagem cênica é um requisito obrigatório para os que desejam concluir o curso de bacharelado em teatro na UEA.

O relato do processo “*Não aceitamos cores abomináveis*”, mexeu profundamente comigo e com todo o elenco, pois, nossas histórias íntimas e extremas tornaram-se coletivas, o processo também se importou em não transformar-se em uma terapia, pois, nosso objetivo foi relatar as situações de opressões familiares e não tentar resolvê-las pela dramaturgia.

2 PROCESSO DE ESCRITA DRAMÁTICA: Não Aceitamos Cores Abomináveis.

O trabalho de criação se deu de forma coletiva¹² e colaborativa¹³. Nesse tempo de criação todos contribuíram da mesma forma durante boa parte do processo, seja na escolha da dramaturgia, cenário, figurino, sonoplastia, maquiagem entre outros.

¹² “A pesquisadora Adélia Nicolete, referindo-se ao processo coletivo no Brasil, afirma que este diz respeito mais ao teatro da época da ditadura militar. Segundo ela, este tipo de criação era um processo “onde a figura do diretor como condutor absoluto foi questionada ou abolida e o intérprete tomava o centro do processo e dele irradiava a obra” (2003). Neste sentido, era comum que se apagassem as assinaturas individuais para a criação, isto é, a criação do texto e a direção passavam a ser assinadas pelo grupo.” (Teatro Brasileiro 2009, s/p)

¹³ “No começo dos anos 90, começa a aparecer o uso do termo ‘processo colaborativo’, que segundo Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, seria “o compartilhamento da criação pelo dramaturgo, diretor, ator, os outros criadores, sem uma hierarquia nessa criação. O diretor não é mais importante que o dramaturgo, o dramaturgo não é mais importante que o ator e assim por diante” (Araújo apud Fischer 2005). O que o difere do processo coletivo, seria centralmente o fato de cada indivíduo assinar sua função, ainda que todos discutam os aspectos relativos ao trabalho dos outros. Portanto, no processo colaborativo, nos momentos de tomada de decisões polêmicas cada um responde por sua respectiva área, dando a ‘palavra final’. (Teatro Brasileiro 2009, s/p)

Num processo onde todos as funções são executadas por todos os integrantes do grupo, pode-se haver alguns desentendimentos e ideias contrárias. No nosso não foi diferente, sentimos muitas dificuldades de início em chegarmos a um consenso e resolvermos juntos, então acabamos separando algumas cenas, onde alguns ficavam de fora para dirigir enquanto outros atuavam.

A ideia era criar uma sala de ensaio democrática, onde segundo Nina Caetano (2011), “a criação coletiva é uma necessidade de descentralização das figuras do dramaturgo e do diretor, tidos como ditadores da cena”. O pensamento de Antonio Araujo (2006, p. 129) nos ajuda também a concluir esse ideia, na qual:

[...] um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público. Ainda a esse respeito, outro aspecto importante refere-se à própria dramaturgia.

Para todo esse processo, foi preciso que pensássemos em uma forma de criação onde teríamos a criação e a direção ligadas. Foi um processo árduo onde o grupo pensava num todo, mas cada integrante tinha sua autonomia criativa ficando responsável por executar uma função. Nesse método que seguimos, optei também por ficar na dramaturgia. Desse modo, conseguíamos um olhar mais preciso do nosso processo.

A dramaturgia memoriografica que surgiu a partir da proposta do projeto de montagem cênica, consistiu na investigação, reflexão e criação cênica que seguiu por uma caminhada performática, como uma forma de expressar os estímulos obtidos durante toda nossa vida.

Para chegar a dramaturgia “*Não aceitamos cores abonáveis*” passamos por 4 estágios: o 1º estágio: escolha do tema; o 2º estágio: coleta de relatos de memórias nossas (do grupo) e de outras pessoas homossexuais, como matéria prima para a escrita dramaturgica; o 3º estágio: produzir textos utilizando relatos de memórias/ fragmentos como disparadores do processo criativo na dramaturgia de texto e o 4º estágio: refletir sobre o processo de escrita partindo de memórias, de forma a lançar outros olhares ao ato criativo da dramaturgia memoriografica.

O grupo optou por trabalhar neste processo com o teatro performativo¹⁴ trazendo todas as referências que vivenciamos através de nossas performances nos processos de criação na matéria de interpretação 5.

A arte da performance [...] ganhou nova força, articulando-se às transformações das relações sociais. Essa linguagem valoriza o processo, que engloba a trajetória, os percursos, as escolhas, o abandono de um objeto por outro. [...] O próprio processo se torna a obra de arte no work in progress criativo de Cohen. (CARVALHAES, 2012, p. XXII)

Após a ascensão dessa nova linguagem pode-se dizer, segundo Carvalhaes (2012), que a performance é o lugar mais liminóide dentro da própria arte. É onde a maioria das expressões artísticas se encontram e se misturam nos levando a uma autorreflexão. Onde essa reflexão do eu irá reverberar no nós.

Seguimos uma linha tênue entre o ator/performance/personagem, transitando entre o fictício e o real. Ao longo do processo de criação, hora estávamos contando histórias das nossas vidas e hora criávamos histórias fictícias, tornando-as híbridas em muitos momentos. Desse modo ficava a curiosidade em quem assistia, pois a dicotomização entre o tema e a nossa vida era algo difícil de ser feito.

2.1 Primeiro Estágio: Escolha do tema

A dramaturgia começou a debruçar-se na investigação, reflexão da temática e de como a criação do texto pode se materializar por meio dos estímulos que foram obtidos durante nossas reuniões de grupo. Na primeira reunião do grupo vários temas se sobressaíram, sendo mais latentes as questões referentes ao universo homoafetivo.

Iniciamos o processo querendo falar de toda comunidade LGBT, mas era um assunto muito amplo e não iríamos dar conta de tanta coisa em tão pouco tempo, ou

¹⁴ No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place). (Josette Férral, 2009, p.209)

seja, a duração de 5 (cinco) meses, que refere-se ao semestre letivo da disciplina Montagem Cênica I, na qual o processo é avaliado.

Como iríamos trabalhar com o teatro performativo, enquanto personas cênicas¹⁵, resolvemos falar sobre o que nós somos (lésbicas e gays) levando também para cena situações de nossas vidas. Partindo desse ponto escolhemos os temas: Lesbofobia e Homofobia, mas, ainda tínhamos um impasse, pois, dentro desta temática vários subtemas poderiam ser explorados, tais como, opressões, conquistas, rótulos...

Assim, explorar a exaustão cada subtema fez parte do amadurecimento da equipe para que pudéssemos concentrar nossa energia em uma única vertente, de maneira que o período de cinco meses pudesse abraçar com profundidade. Depois de muitas conversas chegamos a um consenso, falar das opressões familiares e de como isso reverbera nas nossas relações externas. Como nos relacionamos com a sociedade e como a sociedade se relaciona conosco.

Inquietos com esses temas que ainda são tão velados, novos e latentes no mundo atual, queríamos mostrar como isso afeta nosso cotidiano e nossas relações externas, uma vez que, entendemos que as opressões sofridas no âmbito familiar reverberam no “eu” social, e na forma como nos portamos em relação ao que realmente entendemos que somos, fazendo da dramaturgia nossa voz.

2.2 Segundo Estágio: Coleta de memórias

Depois da definição do tema e do viés que iríamos percorrer ao longo do processo, começamos a pensar na dramaturgia textual de forma a dialogar com as propostas estudadas que foram vivenciadas na sala de ensaio, ou seja, a partir das leituras seguiam-se debates e reflexões de como a temática do texto, vídeo, reportagem, etc. atingia cada participante da equipe, e como isso poderia reverberar na cena.

A escrita dramática explorou os processos em coautoria desenvolvidos na

¹⁵ “A persona que estamos falando é a “pessoa cênica” da linguagem da performance, que traduz essa ambivalência pessoa/personagem/máscara como assunto, da forma ontológica, que revela a ilusão e produz estranhamento(CARVALHAES, Ana Goldenstein. Persona Performativa: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2012. P. XXVII)

sala de ensaio na perspectiva do que Nina Caetano chama de rede colaborativa: “A criação se deu numa rede colaborativa, em que as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador/colaborador.” (2011, p. 01).

Entendemos que em Arte um único método ou abordagem nem sempre são suficientes para se chegar onde se deseja, assim, para alavancar nosso processo dialogamos com o Drama-Processo¹⁶, na expectativa de descoberta e do reconhecimento, tal como Cecília O’Neill (1995, p. 152) apud Nilton Hitotuzi apresenta: “todo ato dramático é um ato de descoberta e o reconhecimento de nossa humanidade e comunidade, primeiro no mundo do drama e depois no mundo do real”. Tal metodologia nos coloca no campo da experimentação da vida, pois, “nos inserem em mundos temporários, e oportunizam uma criação nova ao nosso espírito” (POZZETTI, 2017, p. 17)

Desse modo, experimentamos o drama processo como método para nos aproximarmos das nossas referências e desta forma transformar o real em objeto de representação fictícia; foram trazidas pelo grupo memórias que quando externadas se transformaram em matéria prima processada para a composição das cenas.

Os atores alimentavam o processo com suas próprias memórias e também das emprestadas de outros, e assim, foi-se dando a dramaturgia do espetáculo “*Não aceitamos cores abomináveis*”. A dramaturgia surgiu composta de 11 quadros como uma dramaturgia de fragmentos conforme vemos em Araújo (2008),

[...] depoimento pessoal é um testemunho, uma confissão, uma opinião ou um posicionamento crítico realizado de forma cênica. [...] Ele se configura, portanto, da seguinte maneira:

- é desenvolvido a partir da relação e do confronto dos atores com os conteúdos e temas do projeto (aspecto opinativo);
- resgata a memória pessoal, com a retomada frequente de histórias passadas e de registros subjetivos remotos (aspecto autobiográfico e confessional);

¹⁶ Segundo Beatriz Cabral, o drama-processo surge com Harriet Finlay-Johnson, depois por Caldwell Cook na Inglaterra no final do séc. XIX e começo do séc. XX, mas foi Cecily O’neill, a responsável pela introdução da expressão “Drama processo” no vocabulário dos especialistas ingleses em Drama educação.

- exercita a reflexão crítica e conceitual com respeito aos temas, por meio de uma tomada de posição (aspecto crítico).” (p.156)

Começamos a levar para a roda de conversa os casos de preconceitos que presenciávamos ou que víamos em notícias. Um dos atores¹⁷ do grupo buscou em suas memórias sobre sua época de escola, onde em uma brincadeira de criança o puseram como uma figura feminina pelo fato de ser “afeminado”, ou quando pelo mesmo fato, seu pai o obrigou a trabalhar no açougue para que aprendesse a virar homem e se portar como tal.

Outro ator integrante do grupo relatou também a difícil caminhada depois que sua família descobriu que o mesmo era gay. Falou sobre a não aceitação, de como falavam mal dele pelo simples fato de ser quem era. Logo me identifiquei também com essa não aceitação, tanto familiar como social, na qual já havia sofrido preconceito por estar andando de mãos dadas com minha namorada. Além disso, algo inesperado aconteceu em paralelo durante o processo, a conversa com minha família sobre minha sexualidade, a minha saída de casa.

Todos esses fatores foram fundamentais para o desenvolvimento da dramaturgia em processo, pois, com essa mistura de memórias antigas e memórias novas que eram trazidas todos os dias para a sala de ensaio, foi como conseguimos ir estruturando nosso texto dramático e descobrindo a melhor forma de falar sobre esse assunto.

Uma grande dificuldade no processo foi o fato de serem quatro homens e eu ser a única mulher, pois acabava que assim, falava-se mais do gay do que da lésbica. Para resolvermos isso, tentamos costurar as cenas a partir da mulher lésbica, resgatando essa mulher invisibilizada, cuja qual dificilmente encontram-se dados, estatísticas sobre a mesma. Fazendo isso, conseguimos caminhar cada cena de modo que a mulher lésbica tivesse essa voz.

A ideia não era que a dramaturgia girasse em torno apenas de nossas vidas fazendo um grande espetáculo sobre nós, mas que nossas histórias junto com as

¹⁷ Neste artigo optamos por não identificar os relatos aos sujeitos, de forma a preservar a privacidade dos componentes do grupo.

histórias externas se tornassem híbridas construindo algo novo que contemplasse esse recorte da comunidade que escolhemos abordar no espetáculo.

Trabalhamos então, em cima de personas performativas, que segundo Carvalhaes (2012)

é a “pessoa cênica” da linguagem da performance, que traduz essa ambivalência pessoa/personagem/máscara como assunto, de forma ontológica, que revela a ilusão e produz estranhamento. (p. 24)

Essas personas performativas pretendiam trazer o eu para representar e dar voz a parte da comunidade homossexual, mais precisamente os gays e as lésbicas, lutando e refletindo sobre questões que assolam nossas vidas.

2.3 Terceiro estágio – Produzir textos utilizando relatos de memórias/fragmentos como disparadores do processo criativo na dramaturgia de texto.

Para iniciarmos a produção da escrita sistematizamos nosso processo à partir de ordens de criação de trabalho, ideia trazida pelo Professor Francis Madson¹⁸ como ajuda no processo de criação de escrita. *A priori* cada ordem teve por objetivo organizar a dramaturgia textual, desse modo, seguimos uma estrutura básica, que nos ajudaria a partir de um ponto inicial para o nosso processo de criação.

- PÓS – FIM: imaginar o que acontece depois do fim da cena;
- PRÉ – COMEÇO: imaginar o que acontece antes do começo da cena;
- COMEÇO: imaginar qual será o começo da cena;
- PÓS – COMEÇO: imaginar qual será a sequência da cena;
- MEIO: imaginar qual será o ápice da cena;
- PRÉ – FIM: imaginar quais elementos antecederão o fim;

¹⁸ Mardison Francisco Souza, professor de direção III, do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas-UEA.

- FIM: imaginar quando podemos determinar como término do processo da cena.

Nas reuniões do grupo surgiam muitas ideias e provocações textuais. conforme íamos dialogando e trazendo para roda nossas vivencias e sentimentos sobre o assunto, eu transcrevia para o papel tudo aquilo que conseguia captar. A ideia era anotar tudo para que depois levássemos para cena, por meio de improvisos, e assim, auxiliados pelas ordens de criação, os discursos mais relevantes apresentados naquele momento pelos atores eram elencados considerando três questões problematizadoras:

- O que queremos Falar?
- Pra quem queremos falar?
- Por que estamos falando?

À partir dos improvisos na sala de ensaio algumas palavras foram recortadas e utilizadas como disparadores para a escrita:

- CONTATO IMPROVISO
- CORPOS JUNTOS/SEPARADOS
- SEXO
- DESEJO
- REVOLTA
- CORPOS COM OBSTÁCULOS
- CORRERIA
- IMPACTO

Tais palavras foram apropriadas pelo elenco e, então, construímos textos que nos provocasse à interpretação que posteriormente auxiliariam no processo de elaboração das cenas; estes textos eram fragmentos construídos considerando a palavra mais o sentimento que ela provocava em nós. Foram construídos 5 (cinco) textos de provocações que antecederam as 11 (onze) cenas.

1ª Provocação

Ele corria, corria enquanto seu corpo caia em meio a corpos que criavam barreiras no chão. Ele corria na tentativa vazia de esconder-se num espaço sombrio que habitava seu ser. Fugia do desejo, do apego, do desprezo. Sentia que não tinha volta... a revolta que volta, que volta...

As pessoas vão tentar me calar, mas eu vou sem medo. É difícil mas eu vou
consequir.
O que está acontecendo? Que luzes são essas que não param de piscar?
Um tom avermelhado que me faz lembrar os corpos no chão.
Eu vou voltar.
PARA!
Eu vou voltar forte.
PARA!
Eu vou caindo.
PARA!
Eu vou sangrando.
PARA!
Eu vou sorrindo diante a tudo que vou enfrentar.
Sou dono do meu corpo, alma... Calma isso passa.
Sou gay, sou puta, sou viadinho, sou lésbica, sou tudo isso e mais um
pouco. Amo como você!
Seu preconceito não me causa medo, me da força, sou essa moça, e você
me bate por não saber lidar com isso.
As feridas vão cicatrizar... eu sou gay! As lágrimas vão cair... eu sou gay!
Isso não vai fazer eu desistir... eu sou gay! Não vai fazer eu desistir de ser gay!

(escrita de Giese Santos)

2° Provocação

De olhos fechados e de costas um para o outro, se aproximam aos poucos,
se tocam e se reconhecem. Eles dançam.
Ela chega, separa os dois, não deixa que cheguem perto. Eles tentam.
Tornam-se agressivos.
(Barulho de ambulância)
Mãe eu preciso te contar uma coisa.
PSCHUU!
Eu não escolhi ser assim.
PSCHUU!
(Barulho de ambulância)
Ele anda. Ele anda. Ele anda. Ele anda com movimentos.
Onde você ta viadinho?
Quando eu te pegar você vai ver.
TA ESCONDIDO NO ARMÁRIO!
(Barulho de ambulância)
(volta a menina)
Seu caso é grave. Deve ser psicológico. Me fale mais sobre isso. Vou ajudar
a tratar.
Meu nome é Bianca sinto atração por uma menina.
PSCHUU!
Meu nome é Laura e sinto vontade de beijar meninas.

PSCHUU!
Meu nome é Carla e me apaixonei por uma menina.
PSCHUU!
Eu sou lésbica!
PSCHUU!
(Barulho de ambulância)
(em cada ponta, eles se arrumam para ir a uma festa)
Eu to saindo.
Vou para uma festa.
Volto cedo pra casa.
(festa – música)
... Depois que o alarme tocar não adianta fugir, vai ter que se misturar ou se
bater de frente o perigo é cair.
Explosão dos confetes. Eles olham os confetes.
Se é pra tombar, tombei!
(Luz apaga. Quando ascende os corpos estão no chão)

(escrita de Giese Santos)

3° Provocação

Com a problemática da invisibilidade da lésbica, eu como a única mulher do grupo tinha que dar voz a essas mulheres. Minha função agora era por fora tudo que eu sentia, tudo aquilo que me inquietava...

(VOZ MULHER)

Eu estou aqui, frente a frente com eles,
mas não conseguem enxergar.
Passam esbarrando seus ombros sobre
os meus. DOI. Nesse momento quebro em vários pedaços como cacos de vidros
que estalam a tocar o chão ao pisar de cãis passo. Em uma multidão de cegos,
enquanto me movo tentando ser observada, vocês absorvem tudo que resta de
bom.
Fica só o silêncio, meu lamento. Talvez
nem fizesse diferença eu estar lá. Olhei para cada um e imaginei a minha ausência.
Continuava tudo “normal”, a multidão ainda estilhaçava o vidro no chão, enquanto
eu sumia sem nunca ter deixado minha presença.

(escrita de Giese Santos)



Figura 1: os atores Giese Santos e Maik Mota, exercício de improviso tendo como referência os disparadores: Contato improviso

4° Provocação

E se eu falasse vocês escutariam? Vocês entenderiam?
E se eu contasse como me sinto vocês se importariam? Vocês se colocariam no meu lugar?
E se eu tentasse mudar vocês gostariam? Vocês aprovariam?
E se eu não conseguisse vocês me julgariam? Vocês me bateriam?
E se eu chorasse vocês me ajudariam? Vocês me deixariam?
E se eu dormisse vocês me acordariam?
NÃO, por favor não me acorde. Dormindo sinto-me segura. Então deixe-me dormir, talvez eu não queira acordar essa manhã.

(escrita de Giese Santos)

5° Provocação

(Grito de guerra!)
A tua revolta que volta me revolta.
Aflorando minha vontade de lutar.
Você me bate por não saber, não saber lidar com seu preconceito.
Isso me causa medo por não me da o devido respeito.

Aquele a qual mereço.
Eu sou gay, sou fancha, viadinho.
E essa é uma revolta, que volta e volta...

(escrita de Giese Santos)



Figura 2: Os atores Giese Santos, Matheus Sabbá, Manuel Filho, Maik Motta, exercício de improviso tendo como referência os disparadores: Revolta

Partindo desses ensaios, desenvolvimentos e processos textuais chegamos na dramaturgia das 11 (onze) cenas com as seguintes temáticas:

Cena I e II: tratou do momento da desconfiança seguido da descoberta e rejeição da homossexualidade.

Cena III e IV: mostra o medo de contar para sua família sua orientação sexual.

Cena V e VI: trata da tentativa da família em fingir que o filho não é homossexual só para não ter que lidar com a situação.

Cena VII e VIII: fala da intolerância e disseminação do ódio gratuito contra o homossexual.

Cena IX e X: tratou das relações familiares, situação de desamparo e resistência em aceitar a condição homossexual.

Cena XI: trata da persistência, da esperança de que ainda seremos livres para amar quem quisermos.

2.4 Quarto estágio – Considerações à guisa de finalização da dramaturgia

Quando entendemos que a memória é tudo aquilo que está à nossa volta, como o cheiro, o som, o toque, um olhar, o caminhar... conseguimos pensar a memória como um lugar de criação, um lugar de resignificação, e a partir disso entender a sua importância para criação artística.

Sabendo que todas nossas memórias são atualizadas diante do que fazemos, de um resgate do passado que associamos com o presente, por isso que conseguimos andar, escrever um texto, falar, entre outras coisas que aprendemos e desenvolvemos ao longo de nossas vidas, trabalhamos a ideia de memória como construção, algo que não é fixo, está em fluxo de recategorização infinita, se modificando, podendo ser o que interpretamos dela, daquilo que fica guardado ou até mesmo dos esquecimentos.

Uma investigação que vai para além do que você vê, agrega também o que você sentiu e o que está sentindo. Uma investigação que inclui várias vozes e não mais só a sua. Então, pensar em como essas memórias do acontecimento acionam sensações no corpo, enquanto atores, enquanto dramaturga, e como isso potencializa na escrita de uma dramaturgia, que sempre será criada a partir das memórias.

Muitas dessas memórias foram marcantes para nós integrantes do grupo, pois eram memórias verídicas que desabafadas em roda de conversa viraram materiais de processo. Alguns estavam lidando com a não aceitação familiar, outros até saindo de casa por causa de sua orientação sexual, esses momentos difíceis em nossas vidas pessoais que aconteceram em paralelo com o processo

estimularam e contribuíram para continuarmos essa caminhada com mais veemência.

Esses arquivos meus e de outras pessoas que foram encontrados, me fizeram refletir sobre a importância da memória pessoal e coletiva, em que passado e presente andam lado a lado e onde o real e o fictício estão intricados. Percebendo que tudo que você vivenciou torna-se caminhos criativos, que foram esses fragmentos de memórias individuais e coletivas, que me ajudaram a chegar nos fragmentos de uma dramaturgia. Um processo de escolhas, onde se teve uma categorização de memórias que seriam ou não incluídas.

Olhando o processo criativo de uma forma diferenciada, resignificando, trazendo outros valores pra essa memória no presente. Fazendo arranjos a partir das nossas escolhas para trazer essas ações potentes que estruturam a dramaturgia, para que chegue no espectador, tocando-o de um modo parecido como nos afetou para que levássemos para cena. Um discurso de muitas vozes, um registro onde construímos um movimento, trazendo essas vozes a problematizar um diálogo junto com o público.

Essa investigação do eu interior e do outro trouxeram amadurecimento e crescimentos, creio que não só para mim, mas como para o grupo que acreditou que esse processo de relatos de experiências ajudaria a fazer refletir, como uma caixa de ressonância da sociedade, de forma que começassem a ver com naturalidade a homossexualidade. Assim como as memórias que são intrínsecas ao ser humano, a nossa orientação sexual também está intrínseca em nós, e não a nada que possamos fazer pra tirar isso da gente, e que o mesmo não influenciará nosso caráter, ou nas relações familiares e sociais.

Foi um processo difícil, pois estávamos falando de um assunto velado que ainda é muito latente, além de relatar memórias de nossas vidas. Com tudo houveram falhas, obstáculos, recomeços como acontece em qualquer pesquisa, qualquer investigação, mas acredito que poderei debruçar, futuramente, em estudos mais profundos por meio de um mestrado.

REFERÊNCIAS

- Araújo, A. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. 2006
- Araújo, A. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo: A.C. A Silva, 2008
- Bronzatto, M. Considerações sobre a relação sujeito-objeto em Pierre Bourdieu. Revista Educação e Cultura Contemporânea. Vol 11, n. 23.
- Caetano, N. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. UFOP, 2006.
- Caetano, N. Uma escrita performada. 2011. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/artigos/uma-escrita-performada>>. Acesso em: 07 de Agosto de 2017.
- Carvalhaes, A. KA: a sombra da alma. V.1, n.1, 2012.
- Chauí, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2001.
- Féral, J. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. 2009.
- Giordano, D. O BIODRAMA COMO A BUSCA PELA TEATRALIDADE DO COMUM. *Lindes*, 3, 2013.
- Giordano, D. (s.d.). *teatrodocumentario | O que é Biodrama?*. Disponível em Teatro documentário: <<http://rioteatro.wixsite.com/teatrodocumentario/o-que--biodrama>>. Acesso em 08 de Junho de 2017.
- Hadhazy, A. Até onde vai nossa capacidade de memória?. BBC Future, 2015. Disponível em BBC Future: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150408_vert_fut_capacidade_cerebro_ml>. Acesso em 07 de Agosto de 2017.
- Hitotuzi, N. Um modelo pedagógico teatral chamado Drama Processo. 2014.
- Iamarino, Á. *Nerdologia*. (2014). disponível em Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bj-7axay48w>>. Acesso em 21 de Agosto de 2017.
- Mahfuz, V. STANISLAVSKI E O SUPERCONSCIENTE CRIATIVO: CONSCIÊNCIA EXPANDIDA DO YOGA PARA O ATOR. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 6 n. 2, jul/dez 2015, p. 157 a 171.

PEINADO, Daniely. MALU – fragmentos para preencher lacunas: o processo criativo documental e a prática de si nas artes da cena. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA-AM, 2015. Disponível em; <<http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/23-5.pdf>>. Acesso em: 02 Novembro 2017.

Pereira, E. Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. 267 p.: il, 2011.

Pontes, F. Memória Turbinada. *Revista Galileu*, 01, 2011.

POZZETTI, Gislaine Regina. Inferência das tecnologias nas narrativas teatrais. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e do Design Digital. PUC-SP. Setembro de 2017. Disponível em: <http://www.academia.edu/27928453/INFER%C3%8ANCIA_DAS_TECNOLOGIAS_NAS_NARRATIVAS_TEATRAIS>. Acesso em 31 out 2017.

Rodrigues, C. O que é o inconsciente?. Psicopauta, 2010. Disponível em: <https://psicopauta.wordpress.com/2010/03/02/o-que-e-o-inconsciente>. Acesso em 07 de Agosto de 2017.

Sánchez, L. M. *A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança*. São Paulo: PERSPECTIVA S.A, 2010.

Sramana, A. A mente supraconsciente. 2015. Disponível em: <http://akaiesramana.com/artigos/blog/2015/07/06/a-mente-supraconsciente/>. Acesso em 07 de Agosto de 2017.

Teatro Brasileiro. (24 de Novembro de 2009). PROCESSO COLETIVO E PROCESSO COLABORATIVO. Disponível em: <<http://panoramateatralcontemporaneo.blogspot.com.br/2009/11/processo-coletivo-e-processo.html>>. Acesso em 4 de Novembro de 2017>.