

COMPOSIÇÃO E AÇÃO COMO *PROCESSOS DE INVENÇÃO DE SI*: UMA ANÁLISE DA PRÁTICA DO GRUPO LUME TEATRO

Elisa Belém

Pós-Doutora em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, bolsa FAPEMIG/CAPES.

Pós-Doutora em Artes da Cena, Instituto de Artes da UNICAMP, bolsa PNPd/CAPES.

belem.elisa@gmail.com

Resumo

O artigo aborda mudanças no entendimento sobre o treinamento do ator pelo grupo LUME Teatro (Campinas, SP). A partir de considerações sobre o treinamento como uma composição de afetos, discutem-se possíveis aproximações entre o ato de criar, a atividade artística e processos de invenção de si. O debate baseia-se na hipótese de que a arte participa na formação da subjetividade e é ancorado nos escritos de autores como Kastrup; Oneto; Sontag; Quilici, sobre temáticas como percepção, sensibilidade e resistência.

Palavras-chave

Treinamento. Criação. Autoria. Percepção.

Abstract

The article discusses changes in the understanding of actor training by LUME Teatro (Campinas, SP). From considerations on training as a composition of affects, we discuss possible approaches between the act of creating, the artistic activity and processes of self-invention. The debate is based on the hypothesis that art participates in the formation of subjectivity and is anchored in the writings of authors such as Kastrup; Oneto; Sontag; Quilici, on subjects such as perception, sensitivity and resistance.

Keywords

Training. Creation. Authorship. Perception.

“Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural”. (Guattari; Rolnik, 2010, p. 46)

Luís Otávio Burnier, ao formar o grupo de teatro LUME, buscava realizar uma investigação sobre métodos que permitissem a elaboração e codificação de uma técnica pessoal para o ator. Os atores do LUME descreveram a pesquisa que resultou em diferentes procedimentos: treinamento energético; dança pessoal; treinamento técnico; mimesis corpórea; *clown*. Tais práticas visam preparar o ator para compor a cena partindo de **matrizes** – ou seja, de materiais criados a partir desses procedimentos, que podem levar a diversas composições de ações físicas e vocais. Esse modo de trabalho torna o ator passível de criar a cena a partir do movimento e das ações, de forma independente do texto dramático.

Dito de forma simplificada, já que há a descrição detalhada feita pelos próprios atores do grupo em diferentes publicações, o treinamento energético designa a “dinamização das energias potenciais do ator”. (Ferracini, 2001, p. 143) O treinamento técnico visa modelar o corpo e tais energias a partir do que Barba chamou de **princípios que retornam** – “dilatação corpórea; manipulação de energia; desequilíbrio ou equilíbrio precário; oposição; base; olhos e olhar; equivalência; variação de fisicidade; precisão; impulsos” – a fim de buscar uma “dilatação da presença cênica e uma relação extracotidiana com o tempo/espço”. (Ferracini, 2001, p. 150) Já a mimesis corpórea é uma sistemática de trabalho a partir da observação e imitação de ações físicas e vocais de pessoas, imagens e coisas, com o objetivo de encontrar no corpo, equivalências entre o visto e sua reprodução. O trabalho com o *clown* busca outros aspectos possíveis de pre-

sença e relação em cena, a partir do ridículo e da ingenuidade determinando um estado e ações com lógicas próprias. (Ferracini, 2001, p. 218)

Os atores do grupo LUME Teatro conduzem cursos e oficinas visando trabalhar sobre a presença ou a técnica de atuação a partir do desenvolvimento de uma relação de sutilidade com o próprio corpo, por meio do contato com o outro e o ambiente. Nos últimos anos, o grupo encontrou outras formas de entender o que pode constituir um treinamento.

De acordo com Ferracini (2013), o que se considera agora como um treinamento, corresponde à uma composição de afetos. Esta pode existir em diversos modos de treinar, como na ação de sair às ruas e vivenciar experiências, ao observar os fluxos cotidianos ou as relações sociais. O treinamento é visto como um ato para a geração de afetos e intensificação da experiência de vida. Questiona-se, por exemplo, a tripartição entre treinamento, ensaio e apresentação. Pergunta-se: onde se cria? O que é a criação dessa ação física? Onde se cria treinando, ensaiando, apresentando?

O processo de treinamento, ensaio e apresentação pode ser entendido como um poder do corpo de compor com as forças externas a si mesmo, conforme nota Ferracini (2013). Para esse ator do grupo LUME, haveria um ponto comum entre o corpo e a matriz poética revelado nessa capacidade de composição e de ação a partir do afeto. Daí posso inferir que a composição da cena é uma espécie de resposta do corpo a algo que lhe afeta. Compor ações, movimentos, cenas é um saber de alta complexidade, se entendido desta forma, pois envolve uma preparação para aprender a trabalhar com a própria percepção e implica

na elaboração do vivido, além da disposição e desenvolvimento da capacidade técnica de movimentação corporal e uso da voz.

Presença e vida

Esse saber relativo à composição e ação a partir do afeto, talvez possa indicar também outras nuances para o ato da criação. Um dos temas que estão sendo discutidos hoje no âmbito da pesquisa do grupo LUME, é guiado pelos termos presença e vida. Muitas questões podem ser desdobradas a partir dessas duas palavras, principalmente se considerarmos a ideia de vida em conjunto a uma certa noção de saúde. Isto posto, levanto a questão do que poderia instaurar, a partir dos processos criativos e da composição da cena, aquilo que Rolnik (2005, p. 6) nomeou como “uma espécie de ‘saúde poética’¹”, ou seja, uma “capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa.”

A minha hipótese é que a experiência em arte, ao atuar sobre a sensibilidade, participa na formação da subjetividade, e que isso se torna possível a partir de um trabalho com a

1 “Lygia (Clark) não é a única a entender a saúde como a capacidade de criar. Entre os psicanalistas, por exemplo, ela tem ao seu lado figuras como Winnicott, que aliás ela apreciava particularmente. Para o psicanalista inglês, um desenvolvimento humano favorável tem a ver justamente com esta capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa: é isto o que daria sentido à existência, ancorando o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. Uma espécie de “saúde poética”, que nada tem a ver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada. Esta última se avalia efetivamente segundo o critério da fidelidade a um código, resultante de um processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial do meio em que se vive (processo que se completaria pela construção de defesas mais eficazes e menos rígidas). Ora, o psicanalista vê aí uma relação com o mundo de complacência submissa e de não participação de sua construção, que provoca um sentimento de futilidade, associado à idéia de que nada tem importância.” (Rolnik, 2005, p. 6-7)

percepção. Tal formação da subjetividade implicaria, por sua vez, no estabelecimento de processos de invenção de si:

A arte propicia experiências momentâneas de saída de si e estratégias de alterização que, ao ativar outras potências, faz percebermo-nos outros, às vezes mais vulneráveis, às vezes dotados de uma espessura cognitiva inusitada, desconhecida e inexplorada. A arte pode, enfim, constituir a consciência de uma minoria. Ela pode, em certos momentos, produzir a tomada de consciência a que Deleuze se refere ao comentar o trabalho de Carmelo Bene. Trata-se de uma tomada de consciência que não é orientada para a solução de problemas nem para a interpretação do que eventualmente não se compreendia. É uma tomada de consciência no nível da percepção, distinta da consciência refletida. Como uma espécie de *awareness*, notamos que algo aconteceu. (Kastrup, 2010, p. 111-112)

Esse “algo” que acontece, notado como uma consciência no nível da percepção, corresponde a um momento importante no trabalho do *performer*, antecedendo e propiciando um processo de composição pelo movimento e pela ação física no espaço.

Conforme Quilici (2015, p.118):

Mesmo antes de assumir uma personagem, o ator, através de seu treinamento, trabalha com a conquista de uma consciência não reflexiva (*awareness*) dos estados de corpo-mente, podendo assim atingir modos de percepção e de ação distintos do habitual (em que predominariam estados desvitalizados, marcados pela cisão entre corpo e mente).

Dessa forma, parece haver aproximações possíveis entre o ato de criar, a atividade artística e processos de invenção de si, que parecem iniciar com uma tomada de consciência

no nível da percepção. Uma provável aproximação está na ideia de **vontade de arte**. Oneto (2007) discorre sobre o “querer criar ou *kunstwollen*” e nos introduz à ideia de vontade de arte, na qual está implícita a vontade de resistir ou, conforme termo de Oneto (2007), **re-existir**. Mas resistir e re-existir a quê ou a partir de quê? Parece haver duas dimensões dessa resistência e re-existência, que afetaria o âmbito social e o individual: “A sensação que a arte evoca implica, assim, outras possibilidades de vida individual e coletiva, possibilidades que não estão dadas de antemão e que, por isso mesmo, não estão incluídas em nenhum panfleto ou manifesto”. (Oneto, 2007, p. 209-10) O entendimento da arte como uma “política do impossível”, cuja causa seria “(...) manter-nos ativos em nosso enfrentamento do que parece não querer mudar, ou do que muda muito rapidamente para nós (o caos)”, (Oneto, 2007, p. 210) é também bastante instigante.

A referida “política do impossível” parece remeter ao fato de que a arte discute por si mesma aquilo que é cerceado em nós, nas relações e na sociedade, propondo outros modos de existência possíveis. Ao lidar com o ficcional, trabalha com a imaginação e a subjetividade. Parte, desta forma, de uma virtualidade, de algo que ainda se encontra no plano daquilo que parece ser impossível, chegando a algo que já está dado no plano do real e que é parte da vida. Já que em **uma vida** está implícita a ideia de transformação, a efetividade de uma **re-existência**, talvez possa ocorrer apenas pela via da criação: “a arte, portanto, nada mais faz do que aguçar nossa sensibilidade para alguma coisa que já é a vida”. (Oneto, 2007, p. 208)

Tal desejo de criar, expresso na vontade de arte, pode levar à uma construção poética.

Quilici (2015, p. 47-48) nota uma especificidade no trabalho de alguns artistas e sugere a ideia de uma terapêutica da percepção² ao notar: “(...) o interesse dos artistas para tipos de treinamento e de exercício que não estão associados a uma construção cênica, mas a dispositivos que procuram instaurar estados intensificados de atenção e percepção, capazes de desencadear certa qualidade de comunicação e afeto”. Mesmo que Quilici (2015) se refira à aproximação de artistas a práticas de meditação e contemplação sobretudo asiáticas, a proposta de uma terapêutica da percepção pode ser ampliada.

Uma possível relação entre a ideia de uma terapêutica da percepção e as diversas práticas corporais no campo das artes da cena, pode ser dada considerando-se os processos voltados para despertar a visão, a audição, o tato, o paladar, o olfato e a expressão no corpo das impressões de mundo, dos afetos e das emoções profundas. Esse processo é anterior à cena, mas leva até a composição. Tais composições emergentes do estímulo aos sentidos e a outros fatores como atenção ao espaço, aos objetos, ao outro e a si (tão familiares às artes da cena), podem mostrar processos de

² Quilici (2015, p. 47) nota a recorrência de “(...) procedimentos, como o uso do silêncio e da ralentação do tempo, que se configuram como uma espécie de ‘terapêutica da percepção’, exploradas na obra de diversos artistas”. Nesse sentido, muitos artistas se voltam, por exemplo, para as tradições asiáticas, assim como para tradições meditativas e contemplativas. Sendo assim: “O interesse de *performers* por essas práticas pode ser compreendido, em primeiro lugar, a partir de certo entendimento contemporâneo da arte, como evento em que se desencadeiam e se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação. Toda a proposição do encontro com o público se articula em torno dessa questão. Para tanto, não são necessárias formas espetaculares, mas situações concebidas a partir de uma grande liberdade em relação às convenções da cena”. (Quilici, 2015, p. 48)

subjetivação³ específicos e de apreensão das realidades do mundo.

Mímesis corpórea

Nesse sentido, podemos analisar a prática da Mímesis Corporea, proposta pelo grupo LUME. A prática parte de um trabalho sobre o corpo que é despertado para a ação. São realizados exercícios que levam a um desbloqueio do corpo, por meio do deslocamento no espaço, do salto, do se enraizar no chão, do jogo e da interação física entre *performers*. É desenvolvida uma relação não cotidiana com o espaço ativando a atenção para o que se passa em si, no outro e no ambiente.

Após esse primeiro momento, dá-se um trabalho voltado para a construção de movimentos e ações no corpo, a partir de fotografias ou outro tipo de imagens impressas em papel, previamente selecionadas pelo *performer* de revistas, livros e outras mídias. Conforme anotações ao observar a condução de uma aula prática do grupo LUME:

Cada um vai trabalhar com as suas próprias fotos. Deslocando mais rápido – quando passar perto das suas imagens, fisga uma delas (coloca no corpo), solta e se move. Quando passar de novo, fisga outra. Sem perder a relação. Quando passar, fisga outra – sem deixar de se olhar e de compartilhar. Soltou. Passando entre. (...) Quando fisgo uma imagem, fisgo com a intenção que ela me dá. O que fisgo

3 “Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder”. (Deleuze, 1990, p. 123-4)

dela? Uma ponte? Muitos braços? Um diálogo? Uma máscara? Um ritmo? O que estou observando? Um traço? Madeira? É redondo? É dura a realidade daquela foto?⁴

Os comandos dados pela atriz que conduz a prática visam acionar o trabalho com o imaginário e a simbolização buscando uma resposta corporal dos *performers*.

Em seguida, o *performer* inicia um trabalho de campo, saindo às ruas ou se deslocando para algum local determinado a fim de observar, conversar, fotografar e gravar a voz de uma pessoa que encontra. Vejamos anotações de uma condução desta prática:

Primeira experimentação de trabalho de campo. Cada um pode pegar seu caderno, equipamentos para fotografar e gravar. O objetivo hoje é um encontro; o contato efetivo com uma pessoa. Não só observar, mas conversar com ela. Estar aberto para o outro. Estado de porosidade. Individualmente, escolher pessoas específicas. A relação como foco. O outro não é objeto de pesquisa. Contato real, sendo você mesmo, sem criar uma ficção de você mesmo. Pelo menos uma imagem da pessoa. Pelo menos gravar uma frase para ter a sonoridade da pessoa (com o consentimento ou oculto – não será usado para nada ofensivo). Gravar o áudio e não a imagem. O primeiro foco é o encontro. Mapear o macro: aonde a pessoa se apoia, pontos de tensão e, depois, o pequeno – pequenos tiques, uma máscara, uma mão. Duas horas para esse trabalho. Seguir as intuições. Se exponha também e fale de si para a outra pessoa se abrir.⁵

A ativação da percepção continua a ocorrer,

4 Anotações durante o curso de Raquel Scotti Hirson, para a Pós-graduação em Artes da Cena, em setembro de 2015, na sede do LUME.

5 Anotações feitas ao longo do curso de Ana Cristina Colla, para a Pós-graduação em Artes da Cena, em março de 2015, na sede do LUME.

já que o deslocamento é feito caminhando pelas ruas sendo guiado pelo olhar e pelos outros sentidos. As atrizes⁶ do LUME, ao conduzirem a prática, enfatizam que não é necessário procurar pela pessoa a ser observada, que ela já estará lá, em algum lugar, e se dará um encontro. Sendo assim, é a disponibilidade do próprio *performer* com a percepção e a atenção ativas que o levará a tal encontro. Feito isso, retorna à sala de ensaio e busca uma equivalência em seu corpo e em sua voz, ao visto e ao ouvido.

O primeiro encontro então, é corpo a corpo – o *performer* e o observado; o segundo é no corpo – o *performer* e seu trabalho de criação; o terceiro é entre corpos – o *performer* e o espectador. A mimesis corpórea pode também ser de uma coisa vista, um monumento estático - como um muro, uma árvore, um prédio, um carro. Na sala de ensaio, o corpo se torna monumento, mas um monumento cuja estaticidade é transformada em dinamicidade ao ser preenchido por uma vida imaginada pelo *performer*, como algo que corre ou que se passa dentro da coisa vista – ferrugem, água, formigas:

Trazer para o presente a imagem do monumento que vocês observaram. Tragam diante de vocês a imagem desse monumento. Observem o monumento por dentro – que vida corre dentro desse monumento? Seiva? Micro-organismos? Que tipo de vida pode existir dentro desse material (dentro do ferro, da madeira, da borracha, da fibra, do tronco vivo, do cimento)? (...) Como essa vida corre dentro da musculatura, do sangue de vocês? Ossos porosos e permeados por essa outra vida.⁷

6 O comentário parte de anotações pessoais durante a observação de oficinas conduzidas pelas atrizes do LUME Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson.

7 Anotações feitas em uma aula prática ministrada por Ra-

Nos dois casos, o olho e a presença do espectador é que parecem tornar possível a materialidade da mimesis corpórea. Sem o espectador, a mimesis corpórea parece perder o sentido pois é, por si, uma prática de observação e de recriação para ser vista. Ou seja, o olhar do Outro é parte essencial no processo de criação. Um processo de re-existir e de inventar a si, criando e chegar a um jogo de ver, de reconhecer e de ser visto, reconhecido.

Recuperando outras anotações durante um dos cursos assistidos na sede do LUME, sobre a mimesis corpórea, encontro essas instruções para os alunos-atores durante a condução de uma aula prática:

Todo o corpo dança junto com um passarinho imaginário. Parou. Todo o corpo dança lento com o passarinho. E rápido. Será que vem algum som? Menor para poder se olhar: passarinho na cabeça. Voz (passarinho). Caminhar com passarinho. A mesma coisa sem voz. O que muda se você caminhar rápido? Fica a intensão. Parou. Articular peito e raiz. Projetar e retrainir o peito para todos os lados; círculo. O corpo todo acompanha. Elefante no peito. Elefante de zoológico. Olhar a imagem na parede: elefante no mar, no peito. Deixa a onda bater.⁸

As imagens ditadas pretendem sugerir movimentos, ações e estados aos atores. Recor

que! Scotti Hirson, durante o curso conduzido por Ana Cristina Colla para a Pós-graduação em Artes da Cena, em março de 2015, na sede do LUME.

8 Anotações feitas ao assistir ao curso de Raquel Scotti Hirson, para a Pós-graduação em Artes da Cena, em setembro de 2015, na sede do LUME.

re-se à uma espécie de **metáfora de trabalho**⁹ para acionar no corpo modos de criação. E, porque não dizer, processos de subjetivação e singularização. Aos poucos, a sala de ensaio vai sendo preenchida por uma série de estados corporais novos, comportamentos, vozes, pequenos textos, máscaras moldadas nos rostos. São reveladas as transmutações do que foi observado e que passou a constituir, temporariamente, uma persona.

Num espetáculo baseado na prática da mimesis corpórea, como *Café com Queijo*, vozes tantas vezes silenciadas ganham espaço – como aquelas da população da Amazônia ribeirinha. Mas isso parece se tornar um acontecimento somente na medida em que se instala, por meio de um espírito da brincadeira e da festa, com cantoria e cachaça, essa materialidade de pessoas vistas e guardadas na memória dos *performers* e que, ao mesmo tempo, parecem estar tão próximas dos antepassados ou de conhecidos dos espectadores. Essas pessoas não existem mais no tempo, mas se materializam no espaço durante a duração do espetáculo porque são virtuais, encontram-se entre espectador e *performer* – entre a memória de um e a do outro. Possibilitam, tanto ao espectador quanto ao *performer*, um momento de re-existir criando. Naquele espaço e tempo determinados eu e o outro podemos não ter tido nenhum dia de vida triste, ou ser sozinhos, desamparados, índios, caboclos, professores, ter sofrido várias doenças e sobrevivido; podemos ser fragmentos, podemos ser relatos,

9 Lewinsohn utiliza o termo “metáforas de trabalho”, em sua tese de Doutorado para referir-se à linguagem utilizada pelo condutor de práticas no interior de uma sala de ensaio ou durante cursos de atuação. Para mais informações, ver o artigo: Lewinsohn, Ana Caldas. As metáforas de trabalho e o corpo vivo do ator. *Ilinx Revista do LUME*. p. 1-12, n. 1, set. 2012. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/index>. Acesso em 19 jan. 2013.

palavra, som, canto, fotografia, podemos ser antigos (e que alívio poder ser antigo). *Café com Queijo* me faz lembrar de uma frase do escritor João Silvério Trevisan, citada por Denise Stoklos em um de seus espetáculos: “O tempo é o senhor do riso, das lágrimas e da morte”.¹⁰

O propósito de tantos exercícios e práticas desenvolvidos e feitos com atores e estudantes de artes da cena, que pude observar em cursos ministrados pelo grupo LUME, parecem ser, em sua maioria, um trabalho voltado para os sentidos, as sensações, os afetos e a percepção. Algo precisa ser despertado para então se adquirir uma técnica ou desenvolver procedimentos de criação. No conjunto das variadas práticas de preparação, treinamento e de criação para o *performer*, subjaz um desejo de se colocar no mundo de maneira que a sensibilidade seja aquilo que move. Tornar visível e audível para o Outro, o que ele não viu, não ouviu, mas pode ver e ouvir. Nesse sentido, as práticas do LUME se aproximam de uma “política do impossível”, (Oneto, 2007, p. 210) agindo sobre uma vontade de arte.

Sendo assim, pode-se inferir que as sensibilidades são construídas e reconstruídas parecendo haver uma formação da subjetividade, talvez por meio da educação dos sentidos, conforme indicam os escritos de Sontag (1987), que defendeu que a arte, a partir dos anos de 1960, passou a ser um novo tipo de instrumento - um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. Pode-se, portanto, considerar essa proposição de Sontag para pensar a arte na contemporaneidade notando seu papel funda-

10 O comentário parte de lembrança de uma apresentação do espetáculo de Denise Stoklos *Mais pesado que o ar - Santos-Dumont*.

mental, inclusive em termos sociais. Contribuir, assim, para a reflexão proposta sobre o que podem ser as relações entre os processos criativos, uma vida e uma “saúde poética” (Rolnik, 2005, p. 6) ou seja, uma “capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa”. (*ibidem*)

A aceitação dos sentimentos e da própria memória na formação do olhar sobre o mundo, que parte da cultura, e não a sua supressão, repressão ou mesmo substituição, pode conduzir à valorização de si e do outro, bem como, à emergência e aceitação da diferença. Se as artes da cena atuam diretamente sobre camadas sensíveis, a partir daquilo que afeta o ser, suas práticas de criação trazem à tona sensações, sentimentos e memórias inscritas no corpo. Talvez, por isso, seja interessante trabalhar com a prática de movimento e da elaboração de linhas de ações psicofísicas com a intenção clara de despertar esse discurso do corpo particular, que se apresenta por meio de sensações, sentimentos e das memórias. Em outras palavras, é preciso atenção para o que só aquele determinado corpo pode expressar, falar a respeito da cultura local e do mundo. Questionar, então, por que haveria uma “existência humana dispensável” (Mignolo, 2005, p. 48). Que critérios privilegiariam uma existência ou outra, um ser ou outro ser; um determinado modo de vida ou outro modo de vida?

Nesse encontro de corpos e de experiências, algo certamente é gerado entre o espectador e o performer e produz uma transformação, ainda que sutil, na sensibilidade. Sendo assim, por que não pensar sobre a prática artística como geradora de processos de **re-existência** e **invenção de si**? Ao admitir vozes estrangeiras ou marginais, há um direcionamento para algo que pode atuar como uma transformação

ou uma reparação, contribuindo para um “melhor contato afetivo com a realidade” ou um “desbloqueio de nossa relação com o mundo”. (Brett. In: Wanderley, 2002, p. 9) Por outro lado, a aparição daquilo que é estrangeiro ou diverso, diferente, dá-se também no corpo do *performer* e, nos dois casos, provavelmente, implica uma construção entre o *performer* e o espectador. Logo, um trabalho, ainda que sutil, sobre a subjetividade. A quem, fundamentalmente, servem esses possíveis processos de invenção de si? Talvez àquele que momentaneamente cria e para quem o ator presta seu serviço – ao espectador-autor.

Referências

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

COTT, Jonathan. *Susan Sontag – entrevista completa para a revista Rolling Stones*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

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

_____. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

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

KASTRUP, Virgínia. Quando a visão não é o sentido maior: algumas questões políticas envolvendo cegos e videntes. In: LIMA, Elizabeth Araújo et al. (orgs.). *Subjetividade contemporânea – desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Editora CRV, 2010.

MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell, 2005.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência* (Simpósio Internacional de Filosofia, 2004). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia* (2005). Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 01 set. 2015.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Picador, 1966.

_____. *Contra a Interpretação* (trad. Ana Maria Capovilla). Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Nova York: Picador, 1989.

SPERBER, Suzi. *Ficção e Razão – uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2009.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. *Práticas para a plenitude do corpo – aproximações entre performance, autoria e cura*. 2014. 283f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço – arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Recebido: 30/08/2016

Aprovado: 17/12/2016