



A construção do território cênico no processo criativo da dramaturgia aberta

Construction of scenic territory in the creative process of open dramaturgy

Jamila Silveira Gontijo PIFFER¹

RESUMO

O espaço público como dispositivo no processo criativo da dramaturgia aberta. Este artigo analisa como a escolha por locais de encenação não convencionais influenciou a montagem e a construção das cenas do Coletivo Tombado em sua busca para a criação de um território cênico na peça *Para Mahal*.

Palavras-chave: Dramaturgia aberta. Território cênico. Coletivo Tombado.

ABSTRACT

The public space as a device for the creative process on the open dramaturgy. This article analyses how the choice of unconventional theatrical performance locations influenced the scene construction and assembling for Tombados' play Para Mahal and its journey to create a scenic territory.

Keywords: Open dramaturgy. Scenic territory. Coletivo Tombado.

1. Mestranda na Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília (UnB). Bolsista da Capes.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6032-6841>
E-mail: jamilagontijo@gmail.com

Submetido em: 13/04/2016,
aceito em: 18/05/2016.

Introdução

As reflexões deste artigo baseiam-se na observação da montagem do espetáculo *Para Mahal*, do Coletivo Tombado², que utiliza a dramaturgia aberta para a livre adaptação do livro da escritora brasileira Hilda Hilst, *Tu não te Moves de Ti* (1980), composto por três novelas: *Tadeu* (da Razão), *Matamoros* (da Fantasia) e *Axelrod* (da Proporção). A obra de Hilda Hilst não é escrita em texto dramático. A adaptação feita pelos atores e musicistas baseou-se no jogo cênico e em experimentações coletivas, premissas da poética da dramaturgia aberta, a qual apresento brevemente no decorrer deste artigo. Ao invés de uma estrutura dramática fixa, o Coletivo Tombado trabalha com a fluidez do improvisado para que cada encenação tenha seu curso próprio, como um rio de águas correntes que nunca é o mesmo, a cada mergulho dado.

A observação do processo criativo do Tombado foi realizada por mim e outros três colegas³, como parte das atividades da disciplina Metodologia de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Durante dois meses⁴, foram realizadas entrevistas individuais com os integrantes do coletivo, além da observação presencial e eventual participação nas atividades dos ensaios, realizados três vezes por semana. Grande parte dos textos, fotos e vídeos produzidos nessa observação estão disponíveis no *blog* Processo Criativo Para Mahal (2015).

A montagem em andamento foi idealizada para ser encenada sem a definição de um espaço fixo, preferencialmente em ambientes externos e fora do palco convencional. A primeira temporada está marcada para acontecer em uma estação de metrô do Distrito Federal e, posteriormente, em um barco atracado no Lago Paranoá. Durante o período de observação, notei que a escolha por espaços não convencionais influenciou a composição das camadas estruturantes do processo criativo do Tombado, como a musicalidade, o uso de recursos audiovisuais e o repertório de ações físicas, aqui entendidas como a forma pela qual reagimos a contextos, estímulos e relações, o que difere da noção de “movimento” que é a simples movimentação corporal em resposta a estímulos externos ou comandos internos (REIS, 2009, p. 44- 45).

A encenação fora do teatro é propícia ao jogo cênico entre elenco e plateia – uma das bases da dramaturgia aberta – embora essa escolha não seja obrigatória para a linguagem. Já se sabe que o público se aproxima naturalmente da cena quando essa acontece na rua ou em qualquer lugar elegido como tal, mas ainda cabem investigações sobre o que se passa com o elenco, e com a obra em si, quando a encenação acontece

2 Elenco: Camila Guerra, Alexandra Medeiros, Tatiane Ramos, Mateus Ferrari, Lucas Ferrari, André Reis e André Araújo. A ficha técnica de *Para Mahal* está no Anexo A deste artigo.

3. O grupo de observação foi composto pelos alunos Jamila Gontijo Piffer, Julia Henning, Roberto Freitas e Rogério Oliveira.

4. De 29 de setembro de 2015 a 19 de novembro de 2015, além de um encontro em março de 2016 para que o grupo e o coletivo pudessem trocar impressões finais e “se despedir” do processo.

sem a proteção das estruturas tradicionais de palco, nas quais há um território quase mítico, apartado do público com um fosso – no caso do palco italiano esse abismo é real e tangível – entre a cena e o público. Elaborei as reflexões apresentadas neste artigo a partir da identificação das camadas criativas do Tombado que sofreram maior impacto pela impermanência do espaço cênico. Essa definição se baseou no trabalho do grupo de observação, quando elegemos os eixos criativos que nos chamaram a atenção no processo de montagem do Tombado.

As experimentações no jogo cênico e na abertura da cena levaram o coletivo a construir uma dramaturgia multimídia, que a todo instante incorpora novas camadas de criação. No período em que foi realizada essa observação, o coletivo estava introduzindo a interação em tempo real com uma plateia virtual, por meio da transmissão do espetáculo pela *internet*. Embora apresente elementos importantes para a dramaturgia do coletivo, a interação virtual ficou de fora deste artigo por estar em um estágio inicial de constituição.

A relação dos integrantes do Tombado com o conceito da dramaturgia aberta mostrou-se fundamental para a compreensão de suas dinâmicas criativas e, por isso, procurei entender essa poética compartilhada por eles.

Improviso, jogo e abertura da cena: cruzando as fronteiras entre plateia e palco

O Tombado adotou a dramaturgia aberta quando Márcio Menezes assumiu a direção do grupo, em 2011, trazendo na bagagem suas experiências de montagens teatrais e de pesquisa acadêmica sobre a linguagem que ele define como “poética teatral”, cujos elementos centrais incluem o improviso, a espontaneidade e o jogo cênico entre os participantes, que podem ser os atores, a equipe técnica ou qualquer estímulo que funcione como mecanismo de criação – como a música e as imagens em projeção. O jogo com a plateia é o caminho para a abertura da cena, pela qual as fronteiras entre palco e público se diluem.

Com foco na relação com o público, essa poética tem como principais características:

[...] uma estrutura escrita e pré-elaborada em forma de camadas dramáticas sobrepostas e simultâneas, concebida para ser flexível, dinâmica, fluida e complexa, com inúmeras possibilidades de interferência e de desdobramentos, gerando um campo de instabilidade e incertezas para atores e público (MENEZES, 2010, p 48).

Para o Centro de Estudo de Dramaturgia Aberta (CEDA), grupo parceiro do Tombado, criado por artistas de Brasília para

trocar experiências sobre essa abordagem dramática, a dramaturgia aberta “[...] se pauta na participação e na criatividade partilhada, num sistema dinâmico, circular, adaptativo e de alta complexidade que permite desenvolver um espírito aberto a correr riscos”. Na página que eles têm no Facebook, *Dramaberta*⁵, há uma citação de Bourriaud que resume essa proposta:

[...] o espectador oscila entre o papel do consumidor passivo e o de testemunha, associado, cliente, convidado, co-produtor, protagonista. [...] O artista leva o “observador” a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido. Não se trata de um artifício barato: esse tipo de obra (erroneamente chamada de “interativa”) tem sua origem na arte minimalista, cujo fundo fenomenológico especulava sobre a presença do observador como parte integrante da obra (BOURRIAUD, 2009, p. 82-83).

5. A página Dramaberta está disponível no endereço: <https://www.facebook.com/dramaberta>. Acesso em: 12 jan. 2016.

Como explica Menezes (2010), a dramaturgia aberta surgiu no contexto das linguagens contemporâneas do século XX, a partir da confluência dos conceitos do teatro da espontaneidade e do Psicodrama de J. L. Moreno, do teatro didático de Bertolt Brecht e do teatro do oprimido de Augusto Boal. Essa mistura resultou em um estilo baseado no jogo cênico entre atores e público, de modo que o espectador participe conduzido por dispositivos de abertura da cena. Foi a vontade de romper com a relação binária entre plateia passiva x elenco ativo que estimulou o aparecimento dessas poéticas, nas quais a criatividade e a espontaneidade são catalisadoras de experiências humanas estéticas e do campo do sensível.

O entendimento sobre a dramaturgia aberta e sua aplicação na construção da cena alcançam diferentes níveis entre os integrantes do coletivo. Cada ator ou musicista tem uma noção própria sobre a linguagem e a utiliza a sua maneira. Desse modo, em alguns momentos o diretor conduz o elenco em uma aprendizagem mais sistêmica sobre os Dispositivos de Abertura à Participação (DAP), elemento estruturante do processo de criação na dramaturgia aberta, para que o elenco se aproprie desses recursos na interação com o público. Os DAPs funcionam como mecanismos de articulação, que através de códigos ou gestos adotados pelo coletivo têm o potencial de iniciar ou interromper a participação da plateia (MENEZES, 2010). O repertório de DAPs do Tombado foi construído de forma coletiva, como acontece com grande parte das decisões do coletivo, dentro e fora das premissas da dramaturgia aberta.

A construção de um território cênico

Quando começamos a observação do processo criativo do Tombado, o coletivo já tinha avançado na diluição da centra-

lidade do texto escrito, entre outros recursos de incorporação da linguagem da dramaturgia aberta. A maioria das camadas criativas também tinha alcançado uma estrutura consistente, o que possibilitou observar como a adoção do espaço público e não convencional influenciou o processo criativo.

Um dos caminhos mais comuns para a aproximação entre público e elenco é romper com o espaço institucionalizado do teatro e ganhar a rua, onde “[...] há naturalmente uma predisposição para participar, visto que o espaço cênico clássico pode nos remeter a um ‘instinto de plateia’” (SOEIRO *apud* MENEZES, 2010). É sabido que a encenação fora do palco influencia a plateia, mas como essa influência se dá no ator e na montagem cênica?

Com esta pergunta em vista, percebi a construção do que chamei de territorialidade cênica nas camadas criativas da montagem de *Para Mahal*. A partir da perspectiva de ausência do palco, o Tombado lançou-se na construção de um território cênico mais perto do chão, mais perto do público, mais dependente da sintonia coletiva e sem fronteiras de separação entre a ação dramática e o observador, no qual o espaço público passa a ser um dispositivo macro-estruturante da interação com a platéia. Sem a redoma do palco, os recursos cênicos se tornam também recursos para construir um palco imaginário, um ambiente teatral cujas paredes podem ser a música, onde o cenário é o próprio corpo, e a interação e cumplicidade entre os atores é o tablado.

A indeterminação da plateia e das condições do ambiente (acústica, iluminação, piso adequado etc.) impactaram principalmente a musicalidade, a corporeidade e a composição audiovisual, como veremos a seguir. A escolha por deixar a segurança do palco para explorar um espaço com grande circulação de pessoas, onde há mais elementos de imprevisibilidade, configura-se não só como um DAP, mas também como um dispositivo de criação para o coletivo.

Em conversas com os atores e ao trocar informações com o diretor Márcio Menezes, tomei conhecimento que o Tombado havia desenvolvido um conceito para a não definição do local de realização de sua dramaturgia: o espaço fluido, uma “nova linha de investigação”, cujo objetivo é “provocar os atores, músicos, *videomakers*, iluminadora e todos os agentes do processo criativo para uma estrutura de encenação dinâmica, com referencial estético de multiplicidade e simultaneidade”. Segundo Menezes, o Tombado entende o espaço fluido como um grande DAP, “que alarga as fronteiras e linhas de demarcação da cena/espetáculo”⁶.

Há uma força disruptiva do cotidiano quando o palco é o espaço público, que “[...] nunca é um puro espaço de raciona-

6. Declaração enviada pelo diretor Márcio Menezes nas trocas de e-mails com a autora para discutir aspectos da pesquisa do Coletivo Tombado, em fevereiro de 2016.

lidade, de confronto lógico de *logoi*, um comércio de discursos entre os quais os cidadãos escolheriam a partir da razão” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 110). Quando entendemos, seguindo a lógica dos Estudos Culturais, que o espaço público não é só um “lugar”, mas um campo de interação entre discursos e identidades, podemos enxergar a potência que a ação cênica assume ao penetrar nesse campo. Nesse sentido, o espaço público não é só espaço, é território, pois é nele que identidades se confrontam. E quando uma ação cênica acontece nesse território, o que se tem é um território cênico construído para a encenação, para que os personagens transitem nesse ambiente permeável, no qual agentes cênicos e plateia trocam vivências.

Para conhecer melhor as possibilidades cênicas do primeiro espaço escolhido para a encenação de *Para Mahal*, o elenco do coletivo foi até a estação Samambaia do metrô de Brasília para experimentar a acústica, a interação com o público e a ambientação. Avançaram pouco por causa do barulho da chuva torrencial que caiu. Sem possibilidades de prosseguir com os testes, optaram por discutir questões técnicas.

A experiência de “reconhecimento de campo” é elucidativa, pois demonstra o quanto a encenação é suscetível a fatores fora de controle. Eliminar o palco para se aproximar dos espectadores é criar laços com o desconhecido. Embora a dramaturgia aberta pressuponha que os atores saibam lidar com o jogo e a com as incertezas, apostando em uma estrutura fluida e não textual, a escolha pelo espaço público traz materialidade para essas incertezas, que adquirem outro peso no processo criativo. Outras linguagens cujo campo de ação é o espaço não institucionalizado também devem lidar com esse cenário imprevisível, como é o caso das intervenções urbanas e os *flash mobs*. Quando a encenação é concebida para acontecer em lugares públicos, tal imprevisibilidade se torna um componente criativo:

Em intervenções/performances realizadas em espaços urbanos, que se pretendem permeáveis à vida da cidade, as diferentes variações, interferências e composições momentâneas da rua e de seus habitantes são incorporadas como matéria de criação (ESPÍRITO SANTO; LOTUFO, 2013, p. 78).

A corporeidade no além palco

O corpo é o primeiro território do ator e onde se começa a construção da dramaticidade. A partir dele, inicia-se a exploração do espaço onde a cena se desenrola, e onde a interação com outros agentes dramáticos acontece. O Tombado investiu em uma vigorosa preparação corporal, com treinos semanais dentro e fora dos ensaios.

Em linhas gerais, a preparação acontece em sessões estruturadas em um circuito de exercícios para desenvolver o tônus muscular, a resistência física, a força, o alongamento, a flexibilidade e a agilidade. Os participantes se revezavam em sequências com levantamento de peso, abdominais e flexões de braços, os quais atuam na melhoria dos padrões fundamentais do movimento, tais como: empurrar, puxar, agachar, girar, lançar, dentre outros. Ao final da sessão, o preparador físico conduz o alongamento e o relaxamento e trabalha a lateralidade, o andamento e o ritmo dos movimentos, o controle muscular e os deslocamentos.

Embora os treinos não tenham como foco o desenvolvimento de uma gramática corporal ou linguagem coreográfica para o coletivo, percebi que cada ator se apropriava, de forma livre, das possibilidades de movimento experimentadas nessas sessões. Os colegas do grupo de observação que registraram e participaram da preparação física destacaram que os exercícios eram muitas vezes realizados em dupla, quando um participante auxiliava e complementava o esforço do outro, criando trocas corporais que contribuía para a conexão física entre os integrantes do coletivo.



Figura 1.
Experimentações corporais durante os ensaios. Fotografia de Roberto Freitas, outubro de 2015.

O primeiro efeito dessa afinidade não verbal fica evidente na fluidez da interação do elenco. A sintonia corporal parece

ter mais relevância do que a criação de movimentos coreográficos ou ações físicas que talvez não funcionem em um dado lugar, diferente do local de ensaio. Com os treinos, o coletivo desenvolveu agilidade e resiliência para o inesperado, ao invés de buscar partituras corporais, para as quais os atores podem recorrer como a uma estrutura coreográfica, sendo capaz de repeti-la do mesmo modo que um músico recorre a uma partitura musical.

Certa vez perguntei aos atores que relação havia entre a preparação física e a criação de uma corporeidade específica para encenações em espaços, talvez, impróprios para a cena. As respostas me passaram a impressão de que o foco do elenco era o fortalecimento da coletividade e o desenvolvimento de uma comunicação não verbal, e não as questões individuais que alguém possa ter ao se deparar com um desafio espacial (um terreno íngreme, um piso inadequado, ou um poste de luz) ou na interação com a plateia. Treinando e superando limites físicos juntos, os agentes cênicos se preparavam para a superação dos desafios dos ambientes desconhecidos das encenações, além de criar um vocabulário corporal comum, ao qual poderiam recorrer para adentrar seu território cênico, em qualquer lugar, bastando a presença de cada um. Nas conversas que tivemos, a sensação de confiança na potência cênica desenvolvida a partir do trabalho corporal foi amplamente ressaltada pelos atores, que destacaram a importância da construção do sentido de coletividade nascida da corporeidade compartilhada.

Musicalidade em movimento: mobilidade para construir um território cênico

A perspectiva de ter como palco o espaço fluido e público teve uma nítida influência na criação musical do Tombado. Para começar, os instrumentos musicais foram definidos de acordo com sua mobilidade. A clarineta, instrumentos de percussão, um *laptop* e um violão tiveram preferência por serem facilmente transportáveis e adaptáveis a qualquer local, como relatou Lucas Muniz, um dos músicos que integram o núcleo musical do coletivo.

Este núcleo musical também participa da preparação musical dos atores, realizada semanalmente. O diretor musical, Matheus Ferrari, conduz o aquecimento e os exercícios vocais com cada integrante do elenco e com o grupo, que ensaiam os temas usados em cena. Alguns personagens cantam músicas compostas pelos atores, com base no texto do livro de Hilda Hilst, e pelos musicistas. Segundo Muniz, as composições surgiram durante os ensaios, incluindo os cânones musicais usados pelos atores em cena.

Os musicistas participaram da montagem do Tombado desde o início do processo criativo, o que permitiu uma construção musical “mais orgânica”, como conta Muniz. A disposição dos músicos e dos instrumentos em cena é feita dentro de um círculo concêntrico ao dos atores, que também se colocam na cena, em círculo. Ou seja: no primeiro círculo, os atores se posicionam e interagem dentro do palco, enquanto os músicos e os instrumentos musicais são colocados ao redor dos atores, em um círculo maior. Essa estrutura é apenas o ponto de partida para a organização dos participantes em cena, e se modifica de acordo com o desenrolar da encenação.

A presença dos músicos amplia as possibilidades dramáticas das cenas e colabora para a construção dos personagens por meio do jogo entre a música e os atores. Por outro lado, Muniz conta que sempre há um cuidado para a inserção da música na cena, para que essa relação não seja abrupta. Parece haver a preocupação em se manter o fluxo criativo, sendo a música um elemento que contribui para a teatralidade ao seguir a direção dramática que os atores trazem.



Figura 2.
Preparação vocal
e passagem dos
temas musicais.
Fotografia de
Jamila Piffer,
outubro de 2015.

A musicalidade do coletivo é usada no improviso, na construção dos personagens e para conectar quem está em cena cantando e tocando juntos as melodias e temas já conhecidos, criando um ambiente dramático que ganha relevância nas apresentações em espaços públicos, quando é preciso fazer nascer o local de encenação com recursos que atraiam a plateia e, ao mesmo tempo, delimitem o território cênico. De posse de seu repertório musical, o coletivo é capaz de ocupar o espaço sonoro e transformá-lo em palco.

Projeção de imagens: o jogo audiovisual no espaço cênico

A camada criativa audiovisual estava em fase de estruturação no período em que observamos o trabalho do coletivo. Uma equipe de “interatividades visuais”⁷ atuou na captação de imagens do elenco, que eram projetadas em tempo real no espaço

7. Me Ver é o nome da equipe audiovisual parceira do Coletivo Tombado, que define seu trabalho por “interatividades visuais”.

cênico. As imagens partem de três fontes diferentes: imagens externas trazidas pelo VJ para compor o universo imagético do espetáculo; imagens dos atores captadas por uma lente “olho de peixe” posicionada no espaço cênico e imagens captadas por *videomakers* ou pelo atores.



Figura 3. Imagem do rosto de um dos atores captada e projetada em tempo real sobre tecido manipulado por outro integrante do elenco. Fotografia de Roberto Freitas, novembro de 2015.

As imagens são projetadas por um projetor móvel, manipulado em cena, e um fixo. Qualquer superfície que funcione como tela pode ganhar uma imagem – desde as cortinas aos figurinos, o chão, as paredes, o teto ou o corpo de quem está em cena. As captações são editadas pelo VJ para criação, em tempo real, de uma narrativa imagética que dialoga com a construção das cenas, expandindo seu campo imagético ou provocando o elenco em seus jogos cênicos e servindo de impulso para improvisos.

Tais projeções criam a ambientação propícia à imersão do elenco em seu território cênico. Durante o período de observação, atores e musicistas não falaram sobre o impacto da camada audiovisual em seu processo criativo, mas entendemos que o jogo com as projeções se apresentou como um dispositivo de criação e de territorialidade. As projeções penetraram no espaço ao redor e nos agentes cênicos. Esta camada criativa expande a montagem para um diálogo com a arquitetura do espaço de encenação. A partir de nossas próprias sensações e observações, percebemos que as projeções despertam mais um eixo de emanção da dramaturgia do Tombado em seu território cênico e para além dele.

Conclusão

Além de impactar o processo criativo, as experimentações no espaço cênico fluido e não convencional aproximam a teatralidade do Tombado de outras linguagens contemporâneas, como a *performance*, entendida aqui sob a definição de Gilberto Icle:

Uma performance é, por sua razão de existir, uma experiência coletiva. Nessa acepção uma dimensão política fica à mostra quando se experimenta uma ruptura com os saberes já institucionalizados e, sobretudo, com conhecimentos pensados como pro-

cessos individuais. A performance é pura experiência, é ação no mundo, é intervenção na vida das pessoas. Intervir assim é um ato político na medida em que deixa de reproduzir comportamentos esperados para produzir e inventar o inusitado (ICLE, 2013, p. 19 *apud* ESPÍRITO SANTO; LOTUFO, 2014).

Embora a montagem não tenha sido estabelecida com o propósito de instigar a plateia a refletir sobre questões políticas ou sociais, a estrutura dramática adotada – a abertura da cena, a temática que aborda conflitos das relações humanas – e a opção por encenar em lugares públicos oferecem naturalmente aos que assistem ao espetáculo a possibilidade de reflexão sobre seus próprios dramas e dilemas sociais. Ao se propor a encenar em locais da cidade com grande circulação de pessoas, o Tombado também se aproxima do terreno das intervenções urbanas:

[...] que se dão no dia-a-dia, em uma politização do cotidiano, do espaço público, que marca um distanciamento da política institucional para enfatizar a cultura e a reprodução social como terreno de combate. Além disso, as intervenções urbanas destacam a ação direta em contraposição à fomentação de visões utópicas, na busca por produzir novas maneiras de ver, sentir, perceber, ser e estar no mundo (MAZETTI, 2006, p. 3).

A construção das cenas através do improviso baseado na diluição de um texto literário e a encenação em um ambiente público permitem aos agentes cênicos envolvidos nesse processo – elenco e plateia – mergulhar em suas experiências pessoais. A dramaturgia então é composta por um mosaico de impressões individuais que dão origem a uma obra coletiva, para além dos fragmentos criativos de cada integrante do Coletivo Tombado.

Ao adotar como palco uma estação de metrô (e com a perspectiva de promover temporadas prioritariamente em locais fora do palco), o Tombado expande seu campo criativo. Quando a encenação já criada para aproximar a plateia, com base na abertura da cena, se lança no espaço urbano, aumenta o potencial de trocas com o espectador e possibilita

[...] o que Rancière (2010) mencionou como uma terceira via de sentido. [...] A opção de investigar e abrir para essa terceira coisa que se dá no encontro específico de cada um com o acontecimento possibilita que associações entre outras referências, imaginários, imagens dos espectadores atuem de modo a fazer parte importante na significação e ressignificação do vivido pelo espectador (ESPIRITO SANTO; LOTUFO, 2014, p. 79).

Sendo assim, a construção da territorialidade cênica do Coletivo Tombado é, ao mesmo tempo, um componente que permeia as diversas camadas criativas, um resultante da

escolha pelo espaço fluido e também o catalisador da expansão da linguagem da dramaturgia aberta em direção às poéticas contemporâneas que amplificam a relação com a cidade e com o espectador.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. p. 82-83.
- ESPÍRITO SANTO, Denise; LOTUFO, Júlia. Corpografias Urbanas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 70-82, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em : 10 mar. 2016.
- ICLE, Gilberto. Da performance na educação: Perspectivas para pesquisa e a prática. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Performance e Educação: (des)territorializações pedagógicas**. Santa Maria: UFSM, 2013. p. 9-22.
- MAZETTI, Henrique Moreira. Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade. **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, v. 29, Brasília, 2006.. NP 21 - Comunicação e Culturas Urbanas, Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 6.
- MENEZES, Márcio Nascimento. **Dramaturgia aberta: dispositivo, abertura e participação**. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de Brasília. Brasília 2010.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- PROCESSO Criativo Para Mahal. Observações sobre a montagem da peça teatral do Coletivo Tombado. **Blog**. 2015. Disponível em: <<http://www.observaparamahal.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 1 jun. 2016.
- REIS, Demian Moreira. A Ação física e a composição do ator em Grotowski. **Mimus -Revista on-line de mímica e teatro físico**, Bahia, ano 1, n. 1, p. 31-52, 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/demian2.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **El Espectador Emancipado**. Buenos Aires: Manatíal, 2010.
- SOEIRO, Alberto Correa. **O instinto da plateia: na sociedade do espetáculo**. Brasília: Círculo de Giz, 2003.

ANEXO A – Ficha técnica de *PARA MAHAL*,
do Coletivo Tombado

Texto: Tu Não Te Moves de Ti

Autora: Hilda Hilst

Direção: Márcio Menezes

Direção musical: Mateus Ferrari

Elenco: Alexandra Medeiros, Camila Guerra, Tati Ramos,
André Araújo, André Reis e Mateus Ferrari

Músicos: Hélio Miranda, Lucas Muniz e Mateus Ferrari

Interatividades Virtuais: Grupo Me Ver – Guilherme Carvalho,
Hierônimus do Vale e Nina Orthof

Iluminação: Raquel Rosildete

Preparação Corporal: Cristiano Sangeon e Priscila Teodósio

Preparação vocal: Wilsy Carioca

Produção: Ana Wadovski

Realização: Coletivo Tombado