

“MÁQUINAS: Múltiplas invenções de si” – percursos de uma investigação do Panacéia Delirante

COUTO, Lara¹

FLICK, Milena²

Resumo:

MÁQUINAS: Múltiplas invenções de si é um projeto de intervenções urbanas do grupo Panacéia Delirante, que utiliza partituras repetitivas para discutir o pensamento mecanicista moderno e a coisificação do corpo em máquina. A criação é fruto de uma pesquisa colaborativa, ancorada na improvisação, na paródia de comportamentos e no diálogo com a plateia. O experimento já foi apresentado na Praça Campo Grande (Salvador), no Teatro Malayerba (Quito, Equador) e em San José, Costa Rica.

Palavras-chave:

Intervenção Urbana; Máquinas; Corpo.

Abstract:

MACHINES: Multiple inventions of itself is a project of urban intervention group Panacéia Delirante that uses repetitive scores to discuss the mechanistic modern way of thinking and objectification of the body into a machine. The creation is the result of a collaborative research, based in improvisation, in the parody of behaviors and in the dialogue with the audience. The experiment has been presented in the Campo Grande Square (Salvador), at the Theatre Malayerba (Quito, Ecuador), and San José, Costa Rica.

Keywords:

Urban Intervention; Machinery; Corps.

1.

Lara Couto é atriz, produtora e pesquisadora. Possui mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formada em Interpretação Teatral (bacharelado) pela Escola de Teatro da UFBA, integrante do Grupo Panacéia Delirante e do Colectivo Âmbar. Desenvolve pesquisa sobre o trabalho do ator, tendo como objeto a troca de personagens. E-mail: laracoutolc@gmail.com

2.

Milena Flick é atriz e pesquisadora. Possui mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Interpretação Teatral pela UFBA, integrante do Grupo Panacéia Delirante e do Colectivo Âmbar. Atualmente, desenvolve pesquisa acerca do grotesco enquanto um fenômeno da cena, tendo como objeto de estudo a poética dos esperpentos. E-mail: milenaeflick@gmail.com

O projeto *MÁQUINAS: Múltiplas invenções de si* é uma investigação cênica de caráter híbrido desenvolvida pelo grupo de teatro Panacéia Delirante (Salvador, Bahia), a partir de elaborações teórico-práticas destinadas à realização de intervenções urbanas inspiradas na construção de máquinas humanas. O desenvolvimento criativo do trabalho baseia-se na reprodução sistemática e compulsiva de gestos e movimentos ditos cotidianos, num contexto de reflexão de questões relativas à construção social e simbólica de comportamentos sociais.

A inquietação primária que desencadeou a construção dos experimentos refere-se à representação dos supostos “corpos femininos”, visto que a reflexão crítica das questões de gênero é uma recorrência temática dentro do trabalho do grupo. O Panacéia Delirante é um grupo de teatro composto por cinco atrizes e pesquisadoras diplomadas pelo bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia³. Desde sua fundação, em 2008, o grupo caracteriza-se por manter uma prática de investigação continuada e em constante diálogo com as comunidades, por meio de apresentações artísticas, debates, oficinas, publicações virtuais e organização de eventos. Além de questões de gênero, encontram-se, entre as principais áreas temáticas que impulsionam os seus trabalhos criativos: noções de pertencimento, hibridismos de fronteiras, processos colaborativos e intercâmbio cultural.

Sobre processos de composição de Máquinas

Baseado em nossas próprias experiências corporais, o processo de composição⁴ reflete a atual fase do grupo, que gira em torno da exploração de práticas de direção coletiva e da procura por procedimentos de criação para além da separação dos papéis de diretor, ator e dramaturgo. Este é um momento em que nos dedicamos, com maior profundidade, a questões como: a centralidade das investigações no corpo (enquanto uma organização complexa e contextualizada política e historicamente); a autonomia do artista, que elabora seu próprio discurso cênico e direciona o seu trabalho atuando de forma dramaturgicamente; a “apresentação” do ato cênico, que ocorre a partir do, no e pelo presente da cena, valorizando o instante material e a efemeridade como suportes para o estabelecimento da comunicação; e a ideia de um ator que privilegia o “fato performance” (ROMANO, 2008, p. 194).

Nesse contexto, o trabalho se iniciou com a imersão em nossas próprias inquietações, desejos e experiências. Essas questões serviram de esteio para a retomada dos exercícios de treinamento e improvisação. Dentre eles, serviram-nos de

3. Atualmente, três das cinco integrantes possuem titulação de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

4. O termo “composição” é aqui utilizado em consonância com a noção discutida pelo pesquisador Matteo Bonfitto ao tratar do trabalho do ator. Para ele, o conceito de composição refere-se a “um percurso de criação, no âmbito do trabalho do ator (um ator analítico e não sintético), que não persegue uma ‘idéia’ [sic] genérica relacionada ao processo de constituição de um ser ficcional cênico, mas serve-se de vários elementos, procedimentos e matrizes. O ato de compor seria, então, o de inserir transições, arranjar, dispor, articular esses materiais em função da produção de um ‘sentido’, que só pode ser resultante de experimentações práticas” (BONFITTO, 2002).

inspiração os exercícios decorrentes do processo de criação de Máquinas, que teve sua metodologia original modificada pelo grupo.

O procedimento mais comum para a realização desse exercício parte da proposição de um nome, ou um título para a máquina (exemplos: 1- Máquina de fazer cabelo crescer, 2- Máquina de produzir um ator). A seguir, um dos jogadores/alunos propõe um movimento corporal realizado repetidamente, em um tempo-ritmo determinado e contínuo. Um a um, os demais entram na engrenagem, propondo novos movimentos, nos mesmos moldes do primeiro, sendo gradualmente incorporados à estrutura, em uma tentativa de determinar e seguir uma única logística de funcionamento para que o todo final possa ser reconhecido como pertencente a um mesmo sistema maquinário.

Habitualmente, esses movimentos surgem de associações imediatas ao estímulo dos conceitos e signos provocados pelo título anteriormente proposto, e encontram-se, dessa forma, bastante vinculados a respostas do senso comum. Dentro desse jogo, são experimentadas diferenças de velocidade, tempo, qualidades de movimento, entre outras possibilidades de articulação do improvisado. Uma das formas de finalizar o exercício é iniciar uma aceleração crescente nos movimentos, ao ponto de chegarem à simulação de um defeito no sistema, que culmina com a “quebra” da máquina.

Tradicionalmente, o exercício se desenvolve a partir da construção de máquinas representativas de um tema e/ou um título preestabelecido. O conceito da máquina a ser criada é, portanto, o primeiro elemento definido, a inquietação que orienta a improvisação. Na proposta do Panacéia, entretanto, o título surge como última atividade da experiência, de maneira que a conceituação se dá como resultado do jogo dramático, do acaso estabelecido entre as representações.

Em *MÁQUINAS: Múltiplas invenções de si*, o trabalho de criação é realizado de forma colaborativa e numa dramaturgia corporal construída de improvisos que se recriam a partir do espaço em que irão se inserir. Para efeito de composição, partimos primeiro do estudo e da sistematização de alguns gestos cotidianos e sociais. As primeiras máquinas criadas envolveram um processo de investigação de gestos pessoais repetitivos das próprias atrizes, gestos figurativos, gestos midiáticos e passos de dança – representativos de uma “performatividade feminina” modeladora. Assim, o processo de criação das máquinas pode ser dividido em quatro etapas: observação, partilha, improvisação e batismo.

Na fase inicial, de observação, cada atriz analisa e seleciona

um número predefinido de gestos (que geralmente variam de um a três). As movimentações podem ser livremente escolhidas ou se restringirem a um horizonte temático, como, por exemplo, gestos pessoais, de membros da família, observados em espaços urbanos etc. Na fase seguinte, de partilha, cada atriz, em círculo, reproduz (de forma metódica) os movimentos selecionados por ela. Após a primeira apresentação, ela repete o gesto e é imitada pelas demais, que reproduzem os movimentos com o tempo, ritmo e duração proposta pela primeira, a fim de experimentarem, construírem e reinventarem, conscientemente, esses marcos/modelos em seus corpos.

Após o processo de “aprendizagem sistemática” descrito, abre-se um momento para experimentações livres. Durante as improvisações, as atrizes (individualmente) rompem com os limites desses modelos, criando e recriando outras estratégias corporais, outros *modus operandi*, investigando novos sistemas, inventando cisões, rompimentos e quebras, jogando com a potência que pode ser explorada a partir dessas construções corporais. A investigação envolve a alternância de níveis, tempos, ritmos, qualidades corporais, repetições e intensidades. Nesse jogo, de vez em quando uma das atrizes se afasta do espaço de improvisação para observar as demais. Essa é uma maneira de sentir esse outro lugar do espectador e as alterações que a observação atenta provoca na pessoa observada e no ator que lhe serve de testemunha.

Sobre Máquinas já elaboradas

Por meio dos exercícios em sala de ensaio e das apresentações do experimento o grupo vem compondo o seu repertório de máquinas, a partir do qual é possível fazer algumas ponderações sobre a trajetória das criações.

A máquina de sensualizar, assim como outras, é resultado da aglutinação de movimentos e gestualidades reproduzidas e encaixadas em sequências – contínuas ou descontínuas –, montadas em diferentes direções e organizadas num sistema. Para isso, usamos como material de criação passos de dança e pequenas ações cotidianas, como mexer nos cabelos e aplaudir, além de sonoridades e pequenas frases improvisadas. Foi dessa maneira que, passo a passo, definiu-se a partitura, finalizada e ressignificada com a definição de seu nome.

É importante destacar que o batizado da máquina interfere de maneira direta sobre a proposta, na medida em que sugere uma nova intencionalidade dos papéis. Durante o processo de construção, a composição se dá de maneira intuitiva, ou por via de um entendimento parcial dos rumos da criação. As atrizes

em cena possuem um palpite do que a máquina possa vir a ser, mas têm em conta a grande probabilidade de serem surpreendidas pela decisão do público, de cuja leitura não se tem controle, o que pode resultar em uma elaboração significativa muito diferente das suposições das atrizes sobre o tema em questão. Ao repetir a máquina, após saber seu título, é possível observar que, embora a movimentação seja a mesma, a qualidade da ação se modifica, os gestos tendem a se tornar mais precisos e direcionados.

Uma possível variação do exercício, que surgiu logo nas primeiras práticas, refere-se à inserção de adereços e objetos ao sistema maquinário. Para isso, espalhamos em volta da área de representação objetos relacionados a uma lógica comum e generalizante do dito “universo feminino”: roupas, utensílios domésticos, uniformes, seios e bunda de plástico, sutiãs, flores, bijuterias, máscaras... Essa inserção, entretanto, deu-se de duas maneiras. Na primeira, as atrizes, ao incorporar a máquina, traziam consigo um objeto específico que julgassem interessante para a construção em processo. Na segunda, os adereços eram incorporados durante o funcionamento da máquina – no momento em que as atrizes se distanciavam, uma a uma, para observar as engrenagens instaladas e, ao retornarem, traziam consigo uma proposta de inserção do objeto.

Seios e bunda de plástico ajudaram, por exemplo, a compor a máquina de recauchutagem (ou a repressão do funk), que joga com movimentos, cujas leituras, a princípio, relacionam-se com as – cada vez mais imperativas – modificações corporais às quais as mulheres se submetem em prol de um suposto “estar bem consigo mesmas e com o seu corpo”. Entretanto, “‘estar bem com o corpo’ não depende apenas de uma escolha pessoal. Ao contrário, trata-se também de uma construção social, historicamente específica, no que tange ao corpo ideal” (SARDENBERG, 2002, p. 9).

Já a máquina de fazer mulata (ou Brasil, um País Tropical), surgiu a partir de uma camisa de futebol e de movimentações e sonoridades que lembram o samba, numa referência direta à criação da mulata⁵ enquanto uma identidade representativa brasileira pertencente à quadra de identificação cultural exportada: mulher, samba, futebol e carnaval.

A máquina de fazer mulata ou a de recauchutagem não são as únicas composições que possuem uma segunda possibilidade de título. É comum o surgimento de mais de uma proposição de entendimento da temática das máquinas, o que resulta na sugestão de uma quantidade plural de nomes. Se os espectadores não chegam a um consenso sobre a escolha de um tema único, é da preferência do grupo considerar os dife-

5. Para uma interessante discussão acerca da criação da mulata profissional, ler “Aprendendo a ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional” (GIACOMINI, 1992, pp. 213-246).

rentes títulos apresentados e reconhecer que as máquinas oferecem significados múltiplos. Dessa maneira, possuímos, em nosso repertório, muitas nomenclaturas compostas: Álbum de Família ou Véspera do Carnaval; Sexy Machine ou Máquina de Monocórdia Hermosa; Rainha de Copas ou Máquina de fazer “Churria”; Espelho, espelho Meu ou Máquina de “Obrigada, meu Deus!”.

Algumas elaborações

Inicialmente, as experimentações em torno da construção das máquinas pertenciam ao cotidiano de investigação e treinamento do Panacéia Delirante. Assim, o objeto de investigação partiu de questionamentos a respeito de seus próprios corpos e como eles são construídos ou codificados social e culturalmente. Por ser uma inquietação latente entre as atrizes, as questões de gênero surgiram de maneira significativa no processo, sobretudo no que concerne à definição de nossa “identidade de gênero” socialmente compelida – pois, como lembra Cecilia Sardenberg, “a corporificação das identidades de gênero dá-se, em grande parte, através de práticas de auto-produção [sic]” (SARDENBERG, 2002, p. 7).

Dessa forma, as primeiras máquinas criadas instalaram-se profundamente contaminadas com as questões de gênero e corpo que envolvem os atos performativos que definem o que é uma mulher ou como ela deve se comportar para ser reconhecida como tal no contexto em que está inserida. Assim, as imagens e corpos criados por essas máquinas buscavam promover o debate acerca da existência de uma identidade feminina, enquanto essência, e de códigos corporais que a definem. Pretendia-se, ao mesmo tempo, denunciar essa identidade como uma invenção sociocultural:

De forma banal, através das maneiras à mesa e dos hábitos de higiene, de rotinas, normas e práticas aparentemente triviais, convertidas em atividades automáticas e habituais, a cultura “se faz corpo”, como coloca Bourdieu (BORDO, 1997, p. 19).

Para propor a subversão desses sistemas de engendramentos através do discurso da superfície dos corpos e da possibilidade de recriar e reinventar a si mesmas, criando novos arranjos e cisões, investimos nos estudos dessas práticas normativas, citadas por Susan Bordo, entre outras, para a composição de automatismos hiperbólicos configurados e organizados no que chamamos de Máquinas Humanas. Essas construções jogam com o “disciplinamento e a normatização do corpo feminino” (BORDO, 1997, p.20), não só numa tentativa de reconhecê-los,

como uma estratégia durável e flexível de controle social, assim como de questionar os próprios conceitos de corpo e de gênero moldados por essas práticas estruturantes.

Aos poucos, o trabalho nos assaltou com força de presença e pulsões criativas, tornando essas experimentações um dos centros que nos guiaram por semanas, invadindo os processos investigativos do grupo, nossos trabalhos e apresentando-se como matéria de grande potencial cênico. Por essas razões, o que a princípio era exercício de sala de ensaio, acabou por se consolidar num projeto de intervenções urbanas e construção compartilhada. Renunciando ao teatro, espaço tradicional de apresentações, o projeto Máquinas trafega por diferentes cenários, solicitando a participação do público no batizado das criações, convidando-o a pensar sobre a pesquisa em curso, com sugestões e críticas.

O experimento foi apresentado, inicialmente, na Praça do Campo Grande, em Salvador-BA, com um formato ainda embrionário e a apresentação de máquinas pré-ensaiadas. Esse trabalho foi realizado no primeiro semestre de 2012, durante uma das performances do grupo apresentadas no projeto Verão Cênico, da Fundação Cultural do Estado da Bahia⁶. A intervenção foi apresentada pelo título Máquina de Fazer Poesia e foi a primeira vez que nos arriscamos a investigar e a agregar desdobramentos e outras temáticas ao processo de criação das máquinas.

Percebemos, então, que as intervenções pretendem, em primeira instância, produzir uma crítica ao “modelo privilegiado da máquina” (BRETON, 2003, p. 41), a partir do qual foram produzidas noções e vivências de corpo desde a modernidade. Esse “corpo moderno” – entendido aqui como uma “construção simbólica e não uma realidade em si” (Idem, *Ibidem*, p. 18) – que, na história ocidental, está profundamente ligado ao individualismo enquanto estrutura social, é discutido a partir das construções simbólicas e físicas das máquinas: estruturas que denunciam o absurdo e as contradições de sua existência (construída).

Foi na segunda tentativa, em Quito, Equador, que se operou uma mudança na estrutura, envolvendo a interferência da plateia e o debate acerca das construções. A apresentação fez parte da programação do Proyecto Quito-Sucre 2012, desenvolvido pelo Colectivo Âmba⁷, e se realizou na sede do grupo de Teatro Malayerba⁸. Na oportunidade, o grupo optou por criar algumas máquinas diante da plateia, utilizando as movimentações realizadas pela audiência como material de criação. Dessa maneira, desenvolveu-se, em cena, toda a metodologia de construção do maquinário até a fase de seu batismo. Em seguida, apresentamos algumas máquinas de nosso repertório e iniciamos o debate.

6. O trabalho do grupo, no projeto Verão Cênico (2012), intitulou-se “Te Conto” e foi composto de duas performances que envolviam interpretações de poesias e trechos de contos: a primeira tratou-se de uma cena apresentada no foyer do Teatro XVIII; a segunda ocorreu na Praça Campo Grande e iniciou-se com a instalação da Máquina de Fazer Poesia, seguida de uma “pregação de poemas” aos transeuntes.

7. O Colectivo Âmba é uma rede de intercâmbio internacional de artistas fundada em 2010. Com mais de dois anos de existência, o Colectivo atualmente reúne artistas da Argentina, Costa Rica, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Peru, México e Porto Rico. Para mais informações, ver Colectivo Ambar, 2013.

8. O Grupo Malayerba nasceu em Quito, em 1979. No ano de 1981, constituiu-se legalmente como Asociación Cultural Taller de Teatro Malayerba, sem fins lucrativos, com caráter independente e, segundo seus integrantes, “destinado à produção de um Teatro Latino-Americano que expresse sua realidade em linguagem própria”. Para mais informações, acessar Teatro Malayerba Ecuador no Facebook, 2013.

Posteriormente, em 2013, o grupo reapresentou a intervenção, na Costa Rica, desta vez introduzindo a figura do maquinista, um mestre de cerimônia que promove o diálogo entre as máquinas e a plateia. A inserção do maquinista permitiu uma participação mais intensa por parte do público, que, além de batizar as construções, teve a oportunidade de substituir as artistas e integrar algumas das máquinas apresentadas.

As experimentações e modificações realizadas nos modelos de apresentação agregaram possibilidades e inquietações acerca dos universos de reflexão com os quais o projeto Máquinas pretende dialogar. Por meio da intensificação do diálogo com os espectadores, outras discussões foram inseridas no processo, fazendo com que nosso horizonte temático desse um salto, indo além do “universo feminino” do qual prioritariamente nos ocupávamos. Como resultado, ressaltaram-se outros aspectos de comportamentos sociais em nossas representações sistemáticas. Entretanto, os questionamentos acerca das construções de gênero mantiveram-se latentes e insistem em se fazer presentes nas construções desenvolvidas. Mesmo quando não damos prioridade à pesquisa e à representação de gestos diretamente relacionados ao cotidiano de mulheres, questões de gênero frequentemente surgem dentro da temática das máquinas construídas, o que, provavelmente, reflete sua influência sobre o desempenho do grupo.

Outro aspecto a ser considerado é a maneira como as máquinas podem se apresentar constantemente sob representações figurativas de situações dramáticas. Uma das composições, por exemplo, nomeada Dia do Casamento, aparentemente retrata uma noiva sendo arrumada para subir ao altar. Neste contexto, podemos identificar a noiva entediada; seu pai, que a tudo observa e tenta apressar a situação; a cabeleireira com o secador na mão; sua assistente e a mãe, que tentam lhe fazer comer ou beber algo. Como o título da máquina (e, conseqüentemente, a formalização de seu conceito geral estruturante) é a última coisa a ser definida, a formalização dos personagens surge a partir da leitura da plateia, que constrói significados para o que foi desenvolvido diante de seus olhos. Ao maquinário, muitas vezes o público apresenta uma proposta de interpretação que aproxima a construção de uma narrativa, como se a máquina fosse a repetição compulsiva do trecho de uma história. Em outros casos, ela se apresenta como caricatura de um comportamento cotidiano ou a sistematização de uma estrutura social, para citar alguns exemplos.

A realização de uma proposta criativa que deixa a conceitualização para o último minuto abre espaço para o surgimento acidental de temáticas mais abrangentes e subjetivas. Mesmo depois, quando o tema é definido, o significado permanece

em aberto, pois qualquer sentido impresso às máquinas é uma escolha intencional. Nesse jogo, não existe a busca de significado essencial, uma verdade inquestionável. É tudo construído.

Considerações Finais

Atualmente, o maior desafio do grupo é pensar estratégias na tentativa de envolver ainda mais o público durante as apresentações. Um de nossos objetivos é que a plateia possa interferir no processo de construção das máquinas. Essa questão é exposta em debates desenvolvidos acerca do projeto, a partir do qual já recebemos produtivas sugestões no que diz respeito a possíveis variações de Máquinas. Dentre elas, encontra-se a possibilidade de permitir que o público transite por dentro da máquina, havendo, portanto, espaço para o tráfego de pessoas. Algumas sugestões que surgiram foram referentes a novos espaços de apresentação, como praças de alimentação, praia, ou filas de banco; já outras propostas flexibilizam a dimensão espacial, a exemplo da ideia de criar uma máquina com movimentos mínimos.

Na investigação em curso, temos, ainda, muitas perguntas a serem feitas: de que maneira a incorporação de transeuntes, como atores, na instalação das máquinas, poderia promover uma reflexão sobre a naturalização e a normatização das associações entre corpo e máquina ainda presentes em nosso imaginário e em nossas práticas sociais? Que procedimentos utilizar para denunciar os processos de legitimação dos corpos dentro de determinada categoria social, sobretudo a de gênero?

Neste sentido, uma das provocações que nos intrigaram foi em relação à percepção daquelas instalações entendidas como “reproduções de mecanismos e condutas” para sugerir ao público que proponha, a partir dessa percepção, uma máquina (ou maquinários, peças, movimentos que nos ofereçam novas possibilidades de criação) como uma forma de reavaliar as construções, forma esta que o tornou o sujeito que considera ser.

Essa possibilidade nos faz pensar se o mecanismo de repetição compulsiva, realizado hiperbolicamente como paródia de nossos ritos sociais normativos (displacientemente reiterados), poderia conduzir a uma reflexão sobre o que sugere o antropólogo David Le Bretton em suas discussões sobre o corpo na modernidade, quando afirma que “A repetição das ações leva a uma erosão do sentimento da espessura e da singularidade das coisas” (2011, p. 144).

Avançando um pouco nessa discussão, no intuito de pensar o corpo na contemporaneidade – na qual ele se apresenta como matéria a ser aperfeiçoada, objeto passível de constante

transformação, habitação a ser feita e refeita; na qual as associações corpo/máquina materializam-se em hibridizações entre o orgânico e o tecnológico, nos remetendo à noção de corpo/cyborg –, agregamos outra inquietação ao nosso projeto de intervenção: o papel da medicina, enquanto voz oficial sobre o corpo, questão até então não problematizada em nossos estudos.

Surgem, portanto, novas perguntas para as quais ainda não temos respostas, mas que trazem consigo rastros para diferentes caminhos, apontando outras direções igualmente interessantes. De que maneira essas novas inquietações – como a abordagem sobre o discurso médico e sua influência nos corpos contemporâneos – serão incorporadas no processo de investigação e composição das máquinas, é, atualmente, um enigma e uma provocação que nos serve de pulsão para o processo investigativo. Nesse caminho, a única certeza que temos é a de que, somente na efetivação e na experimentação das instalações, e na abertura de ambientes para o diálogo, encontraremos algumas respostas possíveis.

Afinal, foi dessa maneira que as experiências até agora vividas na investigação em curso do projeto Máquinas agregaram inquietações e diálogos ao nosso processo de criação: os encontros, apresentações e debates já realizados trouxeram grandes contribuições para nossos trabalhos, tanto no âmbito de seus estudos teóricos, quanto na proposição e proliferação de ideias para novas experimentações de nossas práticas.

Assim, ainda no processo de diálogo com essas recentes experiências e contribuições, advindas de três momentos vividos em contextos tão distintos, prosseguimos o processo criativo das máquinas (que se encontra em movimento de exploração e elaboração criativa), programando novas intervenções urbanas em Salvador e região metropolitana, no intuito de viabilizar a expansão dos questionamentos e a proliferação de possibilidades no tão desejado contato com a urbe.

REFERÊNCIAS

- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORDO, Susan. *O Corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault*. IN: Alison M. Jaggar e Susan R. Bordo (Orgs.). *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, pp.19-39.
- BRETON, David Le. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2003.
- COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COLECTIVO AMBAR. *Artistas Escénicos y Promotores Latinoamericanos*. Disponível em: <http://colectivo-ambar.blogspot.com.br> Acesso em 2013.
- GIACOMINI, Sonia M. “*Aprendendo a ser Mulata: um estudo sobre a identidade da mulata profissional*.” In: A. O. Costa & C. Bruschini (orgs.). *Entre a Virtude e o Pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: São Paulo: F. Carlos Chagas, 1992, pp. 213-246.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARDENBERG, Cecília M. B. *A Mulher e a Cultura da Eterna Juventude: Reflexões Teóricas e Pessoais de uma Feminista Cinqüentona*. In: Enilda Rosendo e Silvia L. Ferreira (Orgs.). *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM-UFBA, 2002.
- TEATRO MALAYERBA ECUADOR / FACEBOOK. Disponível em: <http://www.facebook.com/teatromalayerba.ecuador> Acesso em: 13/06/2013.