

## **Apropriações: a Cia. dos Atores na cena carioca contemporânea**

### ***Appropriations: Cia. dos Atores in the contemporary scene in Rio de Janeiro***

Carolina Montebelo Barcelos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

carolinambarcelos@hotmail.com

**Resumo:** Por meio do estudo crítico das peças *Conselho de classe*, *LaborAtorial* e *Como estou hoje*, que compunham o projeto Ethos Carioca, da Cia. dos Atores, estreado em 2013, procurou-se discutir como seus membros e artistas convidados se valem de uma gama de referências artísticas e de experiências pessoais na concepção de suas peças. A partir de um breve exame sobre o conceito de “apropriação”, propôs-se o entendimento do trabalho criativo da Cia. dos Atores e de sua experimentação com elementos do real através de um processo de hibridização com as artes plásticas, cinema, vídeo e dança, além de diversos gêneros teatrais. Para esse fim, o exame das peças foi fundamentado com estudos teóricos levados a cabo por Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, André Lepecki, Winnie Wong e Piotr Woycicki, assim como entrevistas realizadas com os membros da Cia. dos Atores no ano de 2016.

**Palavras-chave:** Cia. dos Atores; teatros do real; apropriação.

**Abstract:** By means of a critical study of the plays *Conselho de classe*, *LaborAtorial* e *Como estou hoje*, which comprised the 2013 project Ethos Carioca, by Cia. dos Atores, this investigation aimed at discussing how the company’s members and guest artists resort to an array of artistic

references and personal experiences when conceiving their plays. After a brief examination of the concept of “appropriation”, it was suggested that the creative work of Cia. dos Atores and its experimentation with elements of the real rely on a process of hybridization with fine arts, cinema, video and dance, besides several theatrical genres. To this effect, the examination of plays was substantiated with theoretical studies put forward by Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, André Lepecki, Winnie Wong e Piotr Woycicki, in addition to interviews with members of Cia. dos Atores carried out in 2016.

**Keywords:** Cia. dos Atores; theatres of the real; appropriation.

Recebido em: 13 de março de 2017.

Aprovado em: 14 de junho de 2017.

## 1 Cia. dos Atores e o projeto Ethos Carioca

“Só há duas opções nesta vida: se resignar ou se indignar. E eu não vou me resignar nunca”. Com essa citação de Darcy Ribeiro, a atriz Drica Moraes encerra sua narração em *off*, dando-se o início de *Conselho de classe*, uma das peças que a Cia. dos Atores estreou no Rio de Janeiro, em 2013, no Espaço SESC de Copacabana, e que vem sendo encenada, desde então, em diversas cidades brasileiras.

A frase de Darcy Ribeiro dá a tônica do espetáculo. Escrita por Jô Bilac, *Conselho de classe* trata, em linhas gerais, da crise da educação pública brasileira, assim como a de docentes que ainda lutam bravamente por ela, caso da professora de Artes Mabel, interpretada por Thierry Trémoroux. O não se resignar, entretanto, pode ser estendido ao próprio fazer teatral da Cia. dos Atores, que, a despeito de muitas mudanças internas e da carência de incentivos públicos e privados para o teatro, vem, em toda a sua trajetória, experimentado linguagens artísticas e processos criativos, contribuindo, portanto, com a cena contemporânea carioca.

A montagem de *Conselho de classe*, em 2013, foi concebida em comemoração aos 25 anos da companhia, como parte do projeto Ethos Carioca, juntamente com os monólogos *Como estou hoje* e *LaborAtorial*.

Além de trabalhar colaborativamente, visto que os atores vêm se revezando nas diversas funções de concepção e direção das peças, criação de cenário e figurino,<sup>1</sup> produção, entre outras, a companhia sempre contou com a participação de atores, diretores e dramaturgos convidados, o que também ocorreu com o Ethos Carioca. Algumas mudanças importantes se sucederam ao longo da trajetória da Cia. dos Atores, com a saída de alguns membros, como foi o caso de Enrique Diaz e Drica Moraes, em 2012, e o falecimento de Bel Garcia, no final de 2015. Hoje, a companhia é composta por alguns membros que nela vêm trabalhando desde sua fundação: César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.

Podemos verificar em alguns estudiosos das artes cênicas o entendimento do contemporâneo no teatro como uma prática heterogênea. Béatrice Picon-Vallin esclarece: “Considero que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente à procura” (PICON-VALLIN, 2011, p. 194). Essa multiplicidade de formas, de um teatro estilizado, para Picon-Vallin, definiria o teatro de hoje como um “teatro híbrido”, um “teatro múltiplo”.

Podemos falar dessa mesma heterogeneidade e multiplicidade de estilos, ou de um “teatro múltiplo”, conforme expressão de Picon-Vallin, na cena brasileira ou, mais especificamente, na cena carioca. Nesse sentido, a Cia. dos Atores se vale de uma gama de referências artísticas e de experiências pessoais dos seus membros, explicitadas nas concepções de seus espetáculos, conforme pode ser percebido por meio de uma análise das peças que integraram o projeto Ethos Carioca.

## 2 Apropriações e os teatros do real

Centro do Rio de Janeiro. Quadra da Escola Dias Gomes. Paredes pichadas. Uma professora tenta se refrescar no ventilador que não funciona bem e exclama: “Ventilador velho. Está aqui desde 87”. Um som forte de moscas invade o ambiente. Todos se abanam com folhas de papel.

Essas observações dizem respeito a *Conselho de classe*. A peça gira em torno da reunião de alguns professores – ou melhor, professoras – no final de um ano letivo. Há o personagem que está prestes a deixar a

---

<sup>1</sup> Importante ressaltar que Marcelo Olinto foi responsável pelo figurino da maior parte das peças da companhia desde a sua criação, em 1998.

escola, outro que trabalha lá há muitos anos e deixou a sala de aula para se dedicar à biblioteca, a professora de Educação Física disciplinadora e controladora e a de Artes que inspira os alunos, mas é tida pelos colegas, pejorativamente, como provocadora. Há, também, um novo diretor, alheio à realidade daquele lugar.

Em um movimento oposto a muitos espetáculos da Cia. dos Atores que foram criados por meio de um processo de desconstrução de textos, como o de Shakespeare, em *Ensaio. Hamlet*, e de Frank Wedekind, em *Devassa, Conselho de classe* foi concebida pela companhia e escrita por Jô Bilac, dramaturgo convidado, com o intuito de aproximação a um universo mais realista. Quando os membros da Cia. dos Atores se reuniram, em 2012, para discutirem o projeto de comemoração pelos seus 25 anos,<sup>2</sup> concordaram que queriam tratar, segundo palavras de Susana Ribeiro, uma de suas diretoras, “muito sobre o comportamento específico da cidade, de um lugar nosso, aqui, que falasse um pouco também da gente, e que fosse comum para todo mundo” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). De acordo com Susana Ribeiro, como Jô Bilac vinha de escritas teatrais baseadas em processos de desconstrução, como *Savana glacial*,<sup>3</sup> havia uma intenção de escrita de um texto mais realista sobre determinadas questões referentes à cidade do Rio de Janeiro. Como a diretora assinala:

Jô queria falar sobre o pequeno poder, ele estava com alguns assuntos na cabeça. Era o pequeno poder, a questão da educação que, para ele, era muito forte, estava mobilizando muito ele, e ele queria fazer um texto realista, muito entre aspas. [...] ele queria fazer um texto com uma certa fluência, com psicologia (RIBEIRO, 2016, [s.p.]).

O texto de Jô Bilac foi escrito durante o processo de ensaios<sup>4</sup> e contava com uma consultoria de Clea Ferreira,<sup>5</sup> especialista em educação, sobretudo ensino público. Inicialmente o dramaturgo esboçou uns perfis

---

<sup>2</sup> A companhia ainda contava com o patrocínio da Petrobras, atualmente extinto, e deveria apresentar um espetáculo inédito.

<sup>3</sup> Essa peça foi escrita para o Grupo Físico de Teatro, em 2010, através de trabalho colaborativo com os atores e o diretor Renato Carrera.

<sup>4</sup> O texto era elaborado a partir dos trabalhos de personagens desenvolvidos na sala de ensaio, e a cada semana uma cena era entregue.

<sup>5</sup> Foi ela, inclusive, que escreveu o relatório que o professor de Artes teria enviado ao MEC reclamando de questões da escola, em uma cena da peça.

de professores, “arquétipos”, segundo palavras de Susana Ribeiro e Marcelo Olinto, para os atores. Eram eles os professores de Educação Física, Matemática, Ciências, Artes e Literatura, além de um novo diretor da escola. Entretanto, houve um questionamento da consultora sobre esses perfis masculinos, visto que, no Ensino Fundamental, o corpo docente é majoritariamente feminino.

A orientação da direção foi, portanto, que o elemento feminino se manifestasse apenas em detalhes, e não na atuação. Desse modo, além de se chamarem pelos nomes femininos, percebemos esses detalhes no creme para as mãos que um personagem vende e do qual faz uma demonstração, ou nas bolsas que carregam. Embora a escolha da direção por homens fazendo papéis femininos não tivesse se dado *a priori*, o efeito obtido foi de um distanciamento na acepção brechtiana do termo, pois, na perspectiva da plateia, não víamos “mulheres” no palco, mas pontos de vista masculinos, aqueles dos atores, acerca do universo feminino.<sup>6</sup>

Durante o processo de escrita da peça, Jô Bilac, com colaboração dos atores e das diretoras Bel Garcia e Susana Ribeiro, absorveu diversos elementos do contexto em que se encontravam. Como lembrou o ator Marcelo Olinto, foram absorvidos, inclusive, elementos do universo privado dos atores, como uma tartaruga que pertencia à família de outro ator, César Augusto, usada na montagem como objeto de cena.

Como os protestos de junho daquele ano de 2013 reverberavam na sala da Sede das Companhias, na Lapa – os ensaios aconteciam sob o barulho de helicópteros sobrevoando a área e de tiros de bala de borracha –, a companhia e o dramaturgo fizeram uma relação desses ruídos que ouviam com o filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho. Assim, a direção optou por não fazer uso de uma trilha sonora no espetáculo. O único som utilizado, portanto, é o da invasão das moscas, além da voz em *off* de Drica Moraes, que abre a peça. Outra apropriação de elementos cinematográficos na direção da peça, além do uso da voz em *off*, é o uso do espaço como uma peça-filme, que remete a *Dogville*, de Lars von Trier.

Bel Garcia, ainda que continuasse ativa na direção da peça, estava em tratamento de quimioterapia e teve uma convulsão durante os ensaios.

---

<sup>6</sup> A esse respeito, o ator César Augusto comentou que era mesmo uma perspectiva masculina sobre o universo feminino dentro do tema da educação. Essa observação foi feita também pelas professoras que participavam dos debates após algumas apresentações. Elas inclusive comentavam, como lembra Susana Ribeiro (2016, [s.p.]), que são os homens “os que estão ocupando os cargos de poder e de decisão nesse mundo”.

Após conversa com os membros da companhia e com a concordância dela, Jô Bilac acrescentou ao personagem professora de Literatura, interpretado por Marcelo Olinto, uma convulsão. Isso veio, inclusive, a definir o final da peça, quando o conflito e a tensão entre os personagens já havia crescido exponencialmente.

Segundo Susana Ribeiro, com o trabalho desenvolvido por Bel Garcia em *Apropriação*®,<sup>7</sup> havia um entendimento e um desejo da companhia “de se apropriar de tudo e absolutamente tudo o que viesse e de, de alguma forma, colocar aquilo em cena” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). Por isso a concordância de Bel Garcia em que se utilizasse sua convulsão em um personagem da peça. A esse respeito cabe aqui refletir acerca da ideia de apropriação. Susana Ribeiro, ao falar sobre o processo de criação de *Conselho de classe*, utilizou o termo para explicar como foram absorvidos na peça elementos como os sons vindos dos protestos de junho de 2013 e a convulsão de Bel Garcia levada para um dos personagens. Com a mesma conotação de apropriação, Marcelo Olinto se refere a seu processo artístico e ao da Cia. dos Atores como “ventosa”, em que as histórias e experiências pessoais, assim como os elementos do passado, são absorvidos.

A historiadora de arte moderna e contemporânea, professora da Universidade da Califórnia em Berkeley, Winnie Wong, ao se debruçar sobre a noção de apropriação, mostra que o conceito foi, na crítica cultural do capitalismo, relacionado ao trabalho e à ideia marxista de alienação. A partir dos estudos de teoria política de Bertell Ollman, ela assinala que o conceito de Marx de apropriação está

implicitamente vislumbrado na figura do artista; por exemplo, Marx equipara a apropriação pessoal e total à apropriação de um pintor de um pôr do sol. Assim, o artista é irrefutavelmente vislumbrado como um indivíduo completo, autoconsciente, autoexpressivo e autenticamente produtivo, o artista e sua apropriação do mundo material contrasta com o trabalho alienado<sup>8</sup>... (WONG, 2016, p. 57, tradução nossa).

---

<sup>7</sup> O título da peça foi pensado como uma “apropriação” do universo de Harold Pinter e da própria companhia, pois foram utilizadas peças, entrevistas e declarações do dramaturgo, além de uma cena de *Cobaias de Satã* que foi projetada em vídeo e ilustrava discussões dos personagens.

<sup>8</sup> “[...] implicitly envisioned in the figure of the artist; for example, Marx likens full and personal appropriation to the painter’s appropriation of a sunset. Thus the artist is compellingly envisioned as a full, self-conscious, self-expressive and authentically

Wong entende que essa consideração marxista de apropriação compõe um dos pilares teóricos do trabalho do artista no século XX. Mesmo que, segundo ela, os modernistas tenham reivindicado uma criação original, teria havido sempre uma referência a fontes anteriores. Desse modo, a pesquisadora assinala que, na história mais recente,

apropriação veio a significar praticamente qualquer reutilização de objetos, imagens, gestos, formas, ideias, trabalhos e propriedades intelectuais de qualquer fonte artística, política, institucional ou comercial preexistente. Ademais, apropriação é considerada um ato performativo, uma tática ou um gesto assumido para intencionalmente levar a uma crítica das instituições, corporações e valores cruciais à valorização ocidental de originalidade e propriedade individual<sup>9</sup> (WONG, 2016, p. 57, tradução nossa).

Isso posto, embora *Conselho de classe* tenha sido definida como uma peça realista, o cenário, os objetos de cena e o figurino sejam realistas e os atores tenham construído seus personagens por um viés naturalista,<sup>10</sup> há um hibridismo de linguagens e gêneros teatrais que se afasta totalmente do realismo do século XIX ou de suas correntes teatrais do século XX. Desse modo, durante o processo de elaboração da peça, atores, diretoras e dramaturgo se apropriaram não apenas de suas experiências pessoais, como também de gêneros teatrais diversos.

Há também, na peça, uma inspiração no Teatro do Absurdo, como aqueles personagens que, tal como Winnie, de *Dias felizes*, de Samuel

---

productive individual, the artist and his appropriation of the material world contrasts with alienated labor...”.

<sup>9</sup> “[...] appropriation has come to signify nearly any reuse of objects, images, gestures, forms, ideas, works and intellectual properties from any pre-existing artistic, political, institutional or commercial source. Moreover, appropriation is considered a performative act, a tactic, or a gesture assumed to intentionally mount a critique of the institutions, corporations and values crucial to the western valorization of originality and individual property”.

<sup>10</sup> Susana Ribeiro explicou que uma das tarefas que a direção deu aos atores foi que criassem todo um universo para seus personagens, inclusive com pesquisa iconográfica: “eles traziam informações como ‘minha comida preferida’, ‘foto do marido’, ‘foto da família’, ‘o carro que tem’. Eu pedi gênese, bem voltando aos primórdios, eu queria saber pai e mãe, quantos anos cada um tinha” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). A partir dessa pesquisa, os atores realizaram várias improvisações em situações diferentes da peça a fim de comporem seus personagens.

Beckett, vão se enterrando até o pescoço, restando-lhes a fala, muita fala. E parece que serão aniquilados pelo que os cerca. Desse modo, a Cia. dos Atores, ao se valer, ou melhor, apropriar-se de aspectos naturalistas de construção de personagem, do distanciamento brechtiano, do Teatro do Absurdo e da linguagem cinematográfica, distancia-se do realismo teatral tradicional, acenando com outro tipo de realismo.

Não se trata, contudo, do “realismo traumático”, conforme proposto por Hal Foster (2014) em *Retorno do real*, ou seja, a passagem do real enquanto “efeito de representação” para o entendimento do real como “evento de trauma”. O realismo ensejado em *Conselho de classe* tangencia o que Jean-Pierre Ryngaert elaborou em *Ler o teatro contemporâneo*, no qual o teatro fala do momento e do espaço em que se inscreve, e o limite da ficção passada e o presente da representação se borra, diferentemente do teatro realista, que falava de outrora (RYNGAERT, 1998, p. 105).

As observações feitas por Patrice Pavis acerca dos novos teatros do real que constroem e explicam o real “na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte”<sup>11</sup> (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa) também podem colaborar na compreensão desse realismo encenado em *Conselho de classe*. Para o teórico, trata-se de um teatro que não é “ilusão, ficção ou teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana”<sup>12</sup> (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa).

Ainda segundo Pavis, com o surgimento da *mise-en-scène* e do modernismo, o teatro reforçou seu caráter representacional, fechando-se em si mesmo, sem fazer uma relação direta com o real, algo também evitado pelo pós-modernismo e pelo pós-dramático. Para o teórico, foi a partir da década de 1990 que o teatro fez ressurgir o real, embora sem se pautar na representação total. Assim, como afirma, esse retorno do real “é até certo ponto o retorno do reprimido”<sup>13</sup> (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa). Essa repressão teria se dado com uma preocupação cultural, bem mais do que política ou social, dos Estudos da Performance, e com um virtuosismo no teatro até os anos 1980. Estaríamos agora, de acordo com Pavis, frente a um realismo que pretende falar de um mundo externo e familiar ao público.

---

<sup>11</sup> “[...] on the basis of the artistic devices in works of art”.

<sup>12</sup> “This means that the other side of the theatre is not illusion, fiction or theatricality, but social life, politics, class struggle, economic survival and everyday life”.

<sup>13</sup> “[...] is to a certain extent, the return of the repressed”.



É possível, portanto, identificar em *Conselho de classe* esse novo realismo discutido por Patrice Pavis. A peça aborda os pequenos poderes dos quais Jô Bilac queria tratar, a sociedade patriarcal, onde até na microesfera de uma escola as decisões são tomadas por homens, além, claro, das próprias questões referentes à cidade do Rio de Janeiro e familiares à plateia, como o calor do verão, as péssimas condições de trabalho, estudo e salários aos quais os professores, especialmente os estaduais, estão submetidos e as manifestações de 2013.

O projeto Ethos Carioca, pensado inicialmente para ser uma peça, acabou desmembrado em três. Por conta do impasse frente ao problema de saúde que a diretora Bel Garcia enfrentava, Marcelo Olinto decidiu fazer um espetáculo solo, assim como Marcelo Valle e César Augusto (este último já vinha dirigindo Valle a partir de uma pesquisa que vinham realizando). Assim, o Ethos Carioca foi concebido como um projeto de ocupação do Espaço SESC, onde as três peças se alternavam na mesma temporada.

*LaborAtorial*, uma dessas peças que compunham o Ethos, também abordava a questão do real, embora de forma bem diversa daquela apresentada em *Conselho de classe*. Marcelo Valle é o nome do ator e do personagem desse monólogo. O personagem diz respeito não apenas ao ator ali presente, como também a diversas pessoas reais com esse mesmo nome. Conforme explicitado em uma cena, o ator diz que Marcelos Valles são o “marido traído, bandido, jornalista, animador de navio, papai noel, delegado, policial corrupto que toma tiro”.

Assim que a porta da sala preta onde a peça é encenada<sup>14</sup> se abre, o ator aponta para o público um espaço vazio no chão e fala: “Tem um corpo deitado no chão”. Após mostrar um documento que parece ser sua identidade, acrescenta: “Marcelo Valle está morto”. Desse modo, é estabelecida, desde o início da peça, a relação de proximidade entre ator e plateia, e esse prelúdio é uma forma de o ator convidar os presentes a participarem de suas reflexões sobre sua identidade, carreira e existência. Assim, mais do que ator, podemos falar no trabalho de um *performer*, entendido como o artista que não está representando um papel, mas atuando em seu próprio nome, dando seu testemunho sobre si e discutindo seu lugar no mundo como artista e pessoa.

---

<sup>14</sup> *LaborAtorial* estreou no Espaço SESC durante o projeto de ocupação do Ethos Carioca, mas já foi encenado em outros espaços, como no Teatro SESC da Esquina, durante o Festival de Curitiba em 2014.

*LaborAtorial* é fruto de uma das características da Cia. dos Atores: a unicidade do grupo não se sobrepõe aos interesses artísticos individuais daqueles que fazem parte dela. Essa característica, segundo os membros da companhia, sempre esteve presente, mas foi ainda mais reforçada com o projeto *Autopeças*, de 2010, comemorativo dos seus 20 anos de existência, que reunia peças, uma leitura dramatizada e um vídeo, realizados de acordo com o interesse de cada membro e, como na maioria dos trabalhos, contando com artistas convidados. A atuação de seus membros em projetos e trabalhos diversos, assim como a participação de atores, diretores e dramaturgos convidados, colabora para aquela multiplicidade e heterogeneidade que Picon-Vallin atribui ao “teatro híbrido”.

Desse modo, César Augusto, um dos diretores de *LaborAtorial*, vinha elaborando um projeto com Marcelo Valle que conjugava o interesse de trabalhar com tecnologias na construção cênica e o desejo de Valle de explorar questões que lhe afligiam naquele momento, como a situação do ator, que muitas vezes tem de fazer o papel de produtor, e aquela referente ao ator que se divide entre teatro, cinema e televisão.

Deu-se início, portanto, a um processo de pesquisa do ator e do diretor ao qual logo se juntaram Simon Will, membro do coletivo teatral inglês germânico Gob Squad,<sup>15</sup> convidado para dirigir a peça junto com César Augusto, e Diogo Liberano, encarregado da dramaturgia. O texto de Liberano, elaborado ao longo desse processo de pesquisa, sofreu algumas alterações, de modo a encurtá-lo para que as imagens também compusessem boa parte do espetáculo.

---

<sup>15</sup> O convite a Simon Will foi feito pelo entendimento de César Augusto de que a maneira como o Gob Squad faz uso das tecnologias contribuiria com a visão que tinha para o espetáculo. O Gob Squad trabalha com elementos do cotidiano em suas performances, peças, vídeos e instalações. A companhia vem realizando intervenções em espaços públicos como estações de trem, espaços mais fechados, como escritórios e lojas, além de teatros e galerias. Uma de suas mais recentes montagens, *Before Your Very Eyes*, contava com crianças e adolescentes (essa foi a primeira vez que os membros do coletivo não participaram como atores) representando a si mesmos e, em um movimento de *flashback* e *flashforward*, obtido através do uso de vídeos e de caracterizações, mostravam os processos de transformação do indivíduo da fase infantil à adulta. Ao contrário de muitos encenadores e companhias que fazem uso de alta tecnologia em seus espetáculos, o Gob Squad explora, de uma maneira praticamente caseira, os recursos de câmera e vídeo, mostrando, inclusive, os procedimentos em cena.

As pesquisas realizadas para a concepção da peça variaram de uma busca no Google e no Facebook pelos Marcelos Valles que existem – daí o marido traído, jornalista, policial, bandido, etc. mencionados anteriormente – à física quântica. Os trabalhos multimídia de artistas como William Kentridge, Bruce Nauman e Rafael França, em que há uma interseção do vídeo com outras artes, como fotografia, animação, desenho, escultura e pintura, também serviram de inspiração para os trabalhos de composição realizados durante os ensaios.

Segundo César Augusto, além de improvisações, essas composições, embora fossem procedimentos performáticos<sup>16</sup> que se aproximavam da noção de performance, eram bastante estruturadas:

Tinha de respirar com o olho fechado, abrir o olho, sentir a mão, juntar as mãos, sentir a pressão que existe do ar. Suou?, tente não suar, fale o texto agora. A gente foi percebendo que esses procedimentos ajudavam a colocá-lo no lugar da experimentação, mas com foco, com foco específico para tal coisa (AUGUSTO, 2016, [s.p.]).

Esse trabalho com o corpo do ator durante as composições foi bastante explorado durante a peça, inclusive com a utilização de vídeos. Há diversos momentos em que o ator se aproxima da câmera que se encontra à sua disposição e foca em um de seus olhos, queixo, orelha, boca, dentes e língua. Enquanto se filma, as imagens são projetadas no telão e nos monitores. Vemos, em um dado momento, o ator Marcelo Valle dividindo ao meio a imagem de seu corpo projetada em dois monitores. Em outra cena, ele dialoga e filma a plateia, cuja imagem vai aparecendo em um telão, atrás dos monitores.

O uso de vídeos no teatro contemporâneo varia desde projeções que servem para ambientar, localizar a cena, tal como um cenário virtual, até um total amálgama, no qual teatro, performance e cinema constituem um híbrido que procura alterar as percepções críticas dos espectadores. A partir da análise do uso de recursos cinematográficos por encenadores e companhias, tais como Robert Lepage, Wooster Group, imitating the

---

<sup>16</sup> Os procedimentos elaborados durante o processo de criação de *LaborAtorial* também foram experimentados em uma oficina que César Augusto e Marcelo Valle ministraram para outros atores na Fundação Calouste Gulbekian. Essa oficina acabou dando origem à formação de uma companhia.

dog, além do filme *Dogville*, o pesquisador Piotr Woycicki concebeu o termo “pós-cinemático”, cujas características podem ser identificadas na linguagem cênica de *LaborAtoial*, especialmente no que se refere a como o uso da tecnologia leva a uma nova concepção do real.

Segundo Woycicki, “nossa noção de cinema – como também até certo ponto a paisagem cultural mais ampla – é fortemente influenciada pelas convenções cinematográficas realistas”<sup>17</sup> (WOYCICKI, 2014, p. 2, tradução nossa), o que geralmente, como afirma, induz a plateia a se colocar de maneira mais passiva frente ao que assiste. O que o pesquisador entende como “pós-cinemático” é a tendência de determinadas práticas teatrais e filmicas de interrogar e desconstruir essas convenções e as expectativas associadas a elas (WOYCICKI, 2014, p. 5). Fazendo uma analogia com o pensamento de Jean-François Lyotard sobre o pós-modernismo como uma incredulidade perante as metanarrativas, Piotr Woycicki afirma que o

pós-cinema pode ser definido como exemplo de “incredulidade” perante as grandes narrativas do filme realista clássico, mas também como extensão dessa incredulidade às convenções e formas cinematográficas através das quais essas narrativas foram construídas, formas que estão cada vez mais dominantes na nossa cultura contemporânea<sup>18</sup> (WOYCICKI, 2014, p. 16, tradução nossa).

Além de se inspirar em algumas considerações tecidas por Lyotard e Hans-Thies Lehmann, Woycicki também pegou de empréstimo observações feitas por Stephen Heath no ensaio “Lições de Brecht”, em que se propõe que filmes revolucionários seriam aqueles que estimulariam um posicionamento mais ativo do espectador através do emprego do recurso do distanciamento brechtiano. Woycicki afirma, portanto, que “ a noção de ir além da moldura ou do espelho ilusionista do cinema a fim de expor os funcionamentos internos do aparato cinematográfico está

---

<sup>17</sup> “Our notion of cinema – but also to an extent the broader cultural landscape – is heavily influenced by realist cinematic conventions”.

<sup>18</sup> “[...] post-cinema can be defined as exemplifying ‘incredulity’ towards the great narratives of classical realist film, but also as stretching that incredulity to cinematic conventions and forms through which these narratives were constructed, forms that are increasingly dominant in our contemporary culture”.

claramente evidente no teatro pós-cinematográfico, assim como em um filme pós-cinematográfico como *Dogville*<sup>19</sup> (WOYCICKI, 2014, p. 25, tradução nossa). Dessa forma, o filme de Lars von Trier seria, para o pesquisador, um exemplo de filme revolucionário, conforme proposto por Heath.

Essa observação de Woycicki pode ser percebida em *LaborAtorial*, uma vez que as imagens e os vídeos projetados na tela e nos monitores não são apenas ilustrativos ou previamente construídos. Embora algumas imagens tenham de fato sido elaboradas para o espetáculo, a maior parte delas é construída perante a plateia, como quando Marcelo Valle filma partes de seu corpo em tempo real, em frente ao público, e as imagens são projetadas nas telas, assim como as imagens da própria plateia filmada pelo ator.

Além do elemento do distanciamento, tomado de empréstimo de Brecht e presente nesse híbrido de teatro e cinema que expõe os aparatos técnicos, afastando-se dos efeitos de ilusão, Piotr Woycicki também aponta para uma “teatralização do processo filmico” (WOYCICKI, 2014, p. 30) no teatro pós-cinematográfico. Essa consideração é feita a partir de sua leitura de Lehmann no que diz respeito às relações do texto com a performance. Para Lehmann, o texto transposto do original escrito, do *script*, para o texto encenado não mais enfatiza o produto final no teatro pós-dramático, fazendo com que este esteja voltado mais para o processo do que para o resultado. Assim Woycicki percebe, no que chama de pós-cinema, que os processos de pré-produção (*storyboard*, roteiro), produção (performances dos atores e das câmeras, iluminação, cenografia) e pós-produção (montagem, edição, efeito visual, tratamento de imagem) não são mais os processos que levam a um produto final a ser mostrado para o público. Desse modo, há uma teatralização desses processos que é levada ao palco por encenadores e companhias contemporâneas, como as peças do Wooster Group.

Aquilo a que Woycicki se referiu como “teatralização do processo filmico” pode ser também afirmado quanto a *LaborAtorial*, assim como o entendimento dos teóricos do pós-dramático, performativo ou da cena expandida. Nessa peça, o texto teatral tem a mesma importância do recurso filmico. Como assinala César Augusto, Simon Will e Diogo Liberano foram convidados para a codireção e escrita de *LaborAtorial* pelo fato

---

<sup>19</sup> “[...] the notion of going beyond the illusionary frame or mirror of cinema to expose the inner workings of the cinematic apparatus is clearly apparent in post-cinematic theatre and also in a post-cinematic film such as *Dogville*”.

de o membro do Gob Squad e o dramaturgo possuírem “um aspecto dramaturgicamente muito poético” e poderem dialogar com o objetivo de Marcelo Valle e César Augusto de realizar um espetáculo que proponha uma

forma de ressignificar o poético de uma maneira mais concreta, aonde você pode absorver que não seja pela via de entendimento textual, que as imagens possam te ajudar e que de alguma forma consigam estabelecer um elo de comunicação que não seja *strictu sensu*, num texto falado (AUGUSTO, 2016, [s.p.]).

Isso posto, em *LaborAtorial*, cabe à plateia, em um ato que Lehmann classificou como *response-ability*,<sup>20</sup> perceber e reconstruir as conexões levadas à cena pelo performer Marcelo Valle, entre os aspectos biográficos do seu intérprete, os outros Marcelos Valles apresentados por ele, as menções à teoria quântica e ao trabalho do artista e as intervenções imagéticas que atravessam o espetáculo.

Se *LaborAtorial* proponha um diálogo do indivíduo e artista Marcelo Valle através da utilização de recursos multimídia, *Como estou hoje* tem premissa e processos criativos semelhantes, embora interseccionando teatro e performance com a dança.

*Como estou hoje* encerra-se com a luz do teatro fechando no ator Marcelo Olinto, quase imóvel, trazendo à cena uma imagem que remete ao estudo de Francis Bacon dos papas retratados por Velázquez. A referência ao quadro de Bacon foi, segundo o ator, explícita, e essa escolha se deveu principalmente por nele perceber “essa coisa do pegando fogo, muita coisa parada, mas várias outras acontecendo, aquele quadro estático, mas que você vê coisas atravessando nele, é um grito parado no ar, um corpo pegando fogo, [...] são várias camadas” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Quando a luz fecha ainda mais, focando o rosto do ator, vemos, além do grito do papa de Bacon, esparadrapos que o ator colocou no seu próprio rosto em uma cena em que ele tece críticas, através do corpo, à vaidade desmedida das pessoas hoje na busca pela beleza relacionada à juventude.

É por meio não apenas do texto falado, mas também da fisicalidade que Marcelo Olinto aborda questões como a história e a indústria da moda, passando por momentos da história do Brasil, e do ser artista, inclusive membro de uma companhia. Devido ao seu desejo de trabalhar com dança

---

<sup>20</sup> Entende-se, por esse jogo de palavras, a responsabilidade, ou habilidade de reação, de resposta, da plateia em reconstruir o que lhe é apresentado por meio de fragmentos e elementos aparentemente desconexos.

contemporânea – e, como afirma, queria pesquisar o hibridismo do corpo e da palavra –, convidou o coreógrafo João Santana para dirigi-lo,<sup>21</sup> uma vez que, como afirma, “João apresenta sempre uma dramaturgia híbrida, pois a dramaturgia corporal se mostra híbrida a partir do momento que você pode colocar palavra, ou outros elementos”<sup>22</sup> (OLINTO, 2016, [s.p.]).

O trabalho de direção realizado por João Santana pode ser exemplificado pela cena final que remete ao quadro de Bacon e a explicação desse quadro, feita pelo ator, de que apesar da estaticidade do papa na pintura, muitas coisas atravessam o quadro. O diretor trabalhou corpo e voz do ator de modo que suavizasse ou até neutralizasse expressões faciais e deixasse “as palavras reverberarem no corpo” (OLINTO, 2016, [s.p.]). Assim, há momentos na peça de imobilidade corporal, em que o ator observa a plateia, e outros de intensa fisicalidade.

O uso da dança, não como colaboração de uma arte independente com um número coreográfico agregado ao espetáculo, mas como um dos mecanismos para criação cênica e composição atoral, vem ganhando força na cena artística contemporânea. André Lepecki, pesquisador e professor da Universidade de Nova York, discute esse assunto na introdução de sua antologia de textos sobre dança contemporânea. Segundo Lepecki, a utilização de elementos da dança nas artes visuais

---

<sup>21</sup> Segundo Olinto, além de a Cia. dos Atores ter um trabalho físico forte, desde sua criação, ele pessoalmente também tem um referencial forte da dança por meio de diversos artistas e companhias, como os brasileiros Cena 11 e Dani Lima, além de Pina Bausch, La La La Human Steps, Trisha Brown, Elizabeth Streb e Stephen Petrônio. Mas o convite a João Santana foi feito porque o ator havia visto um trabalho dele com sua Cia Atelier da Coreografia e, conforme assinalou, “[o] espetáculo, ao meu olhar, eram quatro monólogos, porque era um bailarino, depois três bailarinos, eles se sucediam em cena um depois do outro, e você assistia como se estivesse vendo, poderia ser um galinheiro, um espaço neutro, podia ser um limbo, tinham tantas leituras e possibilidades do que poderia ser aquele espaço. Era um quadrado, com uma tela, e você via por trás da tela, e só uma fileira de pessoas viam, uma fileira com um retângulo, como num mezanino. Tudo acontecia ali dentro, você assistia colado, porque a tela vinha até muito próximo do público. E o que acontecia lá dentro eles não viam, porque a luz fazia com que eles estivessem em um local fechado pra eles. Eles sabiam que tinha gente, mas eles não viam as pessoas. E nós víamos eles. Era uma coisa meio fetichista, meio voyeur, porque você vê eles, mas eles não te veem...” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

<sup>22</sup> Essa seria a segunda vez que João Santana trabalharia com teatro; a primeira foi quando coreografou para a peça *Jacinta*, dirigida por Aderbal Freire Filho.

creceu gradativamente desde 1960, mas foi intensificada a partir de meados dos anos 1990, de modo que ela pode ser vista até em museus e galerias de arte contemporânea.

Lepecki assegura que isso se deve a determinadas características que constituem a dança: “efemeridade, corporalidade, precariedade, partitura e performatividade”<sup>23</sup> (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa), já que são “qualidades ou traços [...] responsáveis pela capacidade da dança de mobilizar e ativar elementos críticos e composicionais cruciais à fusão da política e estética que caracteriza muito da cena e sensibilidade da arte contemporânea”<sup>24</sup> (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa). Se para as artes visuais aspectos como efemeridade<sup>25</sup> e corporalidade podem ser relativamente novos, para o teatro são constitutivos. No entanto, as considerações do pesquisador a respeito da partitura e da performatividade podem ser ressaltadas aqui em relação ao trabalho atoral em *Como estou hoje*.

André Lepecki assinala que a relação da dança com a partitura, ou coreografismo, “revela a formação de corpos obedientes, disciplinados e (pré)formatados – tecnicamente e subjetivamente capazes de produzir e (mais importante talvez) de reproduzir certas imagens encenadas expressadas por um desejo autoral”<sup>26</sup> (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa). Nesse sentido, de acordo com Marcelo Olinto, o trabalho corporal realizado com João Saldanha contribuiu não só com as partituras físicas de seu personagem – com relação à percepção corporal de estaticidade e fisicalidade, expressão facial e sua neutralidade – em *Como estou hoje*, como também com a sua composição de Tia Paloma, ex-professora de Literatura e bibliotecária na escola de *Conselho de classe*.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> “[...] ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity”.

<sup>24</sup> “[...] qualities or traits [...] responsible for dance’s capacity to harness and activate critical and compositional elements crucial to the fusion of politics and aesthetics that characterizes so much of the contemporary art scene and sensibility”.

<sup>25</sup> O pesquisador assinala, por exemplo, que como a dança não deixa um objeto após as apresentações, pode mostrar às artes plásticas a possibilidade de se criar um trabalho que se distancie da “fetichização de objetos tangíveis” (“*fetishization of tangible objects*”) (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa).

<sup>26</sup> “[...] reveals the formation of obedient, disciplined and (pre) formatted bodies – technically and subjectively fit to produce and (more importantly perhaps) to reproduce certain staged images conveyed by an authorial will”.

<sup>27</sup> O ator revelou que o personagem foi uma homenagem ao pai, ex-maratonista, mas hoje com problemas físicos que afetaram seu modo de andar. Olinto, portanto, trouxe



Outro aspecto inerente à dança mencionado por Lepecki, mas também presente em *Como estou hoje*, é o da performatividade. Conforme entendido por Erika Fischer-Lichte (2011) e Josette Ferál (2008), o teatro não é mais necessariamente concebido como a representação de um mundo fictício, e a experiência da plateia com o trabalho do ator é mais importante do que a produção de sentido de suas ações. Lepecki acrescenta um aspecto relativo ao caráter performativo da dança que pode ser também estendido ao teatro e a *Como estou hoje*, que é a multiplicidade de citações. Segundo Lepecki, a performatividade implementa e reproduz efeitos de citação, e uma das pré-condições da dança seria a “interminável citação de uma fonte sempre singular, embora sempre dispersa (ou semiausente)”<sup>28</sup> (LEPECKI, 2012, p. 16, tradução nossa).

*Grosso modo*, podemos identificar a citação na dança desde um conjunto de passos, posições, gestos, posturas e modos de andar existentes, mas ordenados de infinitas maneiras em danças mais tradicionais como o balé clássico, valsa, tango e bolero, até a releitura e desconstrução desses elementos na dança contemporânea. Igualmente, temos no teatro citações de um conjunto de técnicas como as de Stanislavski, Brecht, Grotowski e Meyerhold e suas também releituras e desconstruções no fazer contemporâneo. Assim, em *Como estou hoje*, há citações da dança, do teatro e de todas as referências artísticas e pessoais de Marcelo Olinto e João Saldanha.

No entanto, o monólogo também foi construído com citações para além da linguagem exclusivamente teatral ou da dança. Embora o convite feito por Marcelo Olinto a Saldanha tenha sido inicialmente para dirigir a peça, as conversas entre os dois sobre gostos, referências artísticas e experiências pessoais levaram o diretor a escrever um texto inicial que foi então discutido pelo ator, sofreu cortes e enxertos até chegar à versão final usada nos ensaios e na peça. Esse texto se vale da experiência e de leituras do diretor<sup>29</sup> assim como do ator como figurinista

---

para seu personagem o modo de andar do pai, o que foi facilitado pelo trabalho físico desenvolvido com o coreógrafo e diretor de *Como estou hoje*.

<sup>28</sup> “[...] endless citationality of an always singular yet always dispersed (or semi-absent source)”.

<sup>29</sup> Conforme lembrado por Olinto, João Saldanha, além de ter formação familiar que lhe possibilitou leituras e contatos com intelectuais, vinha estudando sobre a história do Brasil: “O pai dele era João Saldanha, comunista, jornalista, de uma família burguesa riquíssima, só começou a trabalhar depois de uns 40 anos, enfim, burguesia carioca

de peças e de seu conhecimento da moda – Olinto cursou faculdade de Moda – e de suas considerações a respeito do ser artista de grupo hoje. Como assinala o ator:

Então tudo isso são as interfaces de onde nós viemos para o que somos hoje em dia e que se refletia nesse *Como estou hoje* [...] [a peça] é isso, de onde eu vim, a história da minha família, de avó, de avó paterno, chiquíssima, meu avô que mal conheci, mas também chiquíssimo. [...] tenho uma companhia de teatro, faço teatro (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Desse modo, há no texto de *Como estou hoje* referências a nomes da moda como Zuzu Angel, Simon Azulay, Chanel, Givenchy, Balenciaga, Jean Patou, Christian Dior; artistas de cinema cujos figurinos fazem parte da história da moda, como Audrey Hepburn, Catherine Deneuve e Isabella Rossellini; e comentários sobre o *prêt-à-porter* e o modo como os períodos de guerra afetaram a moda. Há, também, referências explícitas a Oswald de Andrade, principalmente citações diretas do *Manifesto antropológico*, além do diálogo imagético com a pintura de Francis Bacon mencionada anteriormente.

Para quem não conhece a trajetória de Olinto, a autorreferência em questões relativas à moda pode passar despercebida. No entanto, é ao tratar de si, como o homem que está ali presente e como artista, que a autorreferencialidade é explicitada. Em um momento da peça, Olinto fala dos artistas criadores que, como ele, reúnem-se em coletivos e realizam trabalhos colaborativos em um movimento “contra a caretece”. Após dar início a uma atuação mais física, coreografada, comenta que pretende “substituir a perspectiva naturalista pela perspectiva intelectual, pessoal e ingênua” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Marcelo Olinto não se apresenta como um personagem interpretando um papel, mas como um performer explorando a si mesmo artisticamente e convidando a plateia para entrar em seu jogo. Assim que a plateia entra no espaço onde a peça é encenada,<sup>30</sup> o ator se encontra

---

rica, era um homem muito culto, com uma malha de relacionamentos elevadíssima, Darci Ribeiro, pessoas nesse top, sociólogos, antropólogos. Então o João bebeu muito dessa fonte, e isso se refletia muito no trabalho, com todas essas influências de moda, povos ameríndios, muito fruto desses estudos de sociologia, de antropologia, que são a base do Brasil. Ele estava estudando nessa época o descobrimento e a fundação do Brasil, República, aqueles livros 1808 e 1822” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

<sup>30</sup> Embora a peça tenha estreado no Espaço SESC, como o projeto de ocupação do Ethos Carioca em 2014, foi encenada em outras cidades, como Curitiba, São Paulo e Porto

sentado em uma cadeira no espaço cênico, sem luz que o isole dos espectadores; ele observa a todos atentamente. Esse contato visual com o público acontece no decorrer de toda a peça. Já em sua primeira fala, comenta sobre si, esse homem que ali se encontra observando a todos e se dirige à plateia: “o encontro que proponho nesse momento está cheio de possibilidades [...] aqui, agora, em grupo”.

O monólogo de *Como estou hoje* tangencia a noção de performatividade no que diz respeito a uma peça que não pretende funcionar como representação de algo, mas é a produção de um acontecimento; o que lhe dá sentido não é algo externo, mas se desenrola naquele momento que é performado. Isso remete ao que Josette Ferál chamou de “estética da presença”. Segundo a pesquisadora,

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 (FERÁL, 2008, p. 209).

Seguindo por esse caminho, é possível identificar nos espetáculos e processos criativos da Cia. dos Atores a apropriação de textos, de linguagens visuais, de práticas e gêneros teatrais diversos, da dança, além das experiências e questões individuais dos seus membros. Seus artistas se apropriam também do seu próprio passado. Conforme sublinha Susana Ribeiro (*apud* DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 116), o trabalho da Cia. dos Atores “é feito de trás pra frente, a gente só consegue olhar daqui para trás”. Essa observação também é feita por Fabio Cordeiro: “A cara da Cia. dos Atores foi sendo traçada na sucessão de seus processos criativos. Procedimentos foram retomados, conceitos foram reelaborados, referências estéticas foram revisitadas” (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 126).

Essa intertextualidade artística com o seu passado, com o “olhar para trás” a que se referia Susana Ribeiro, aproxima-se daquilo que Marsha Kinder conceituou como retrosserialidade. Embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar, a noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada a essa identidade ou linguagem estética da Cia. dos Atores.

Marsha Kinder entende como retróserialidade o conjunto de intertextos, elementos que formam um banco de dados ao qual todos os filmes de Almodóvar se referem, embora os temas que se encontram nesse banco de dados sejam geralmente retomados em diferença. A observação de Fabio Cordeiro acerca dos trabalhos de criação da Cia. dos Atores converge com esse sentido de retróserialidade: “como modo coletivo de criação, a Cia. dos Atores, ao longo de seus processos criativos, foi gerando para si mesma um repertório de referências, um contexto variado de códigos de linguagem, tanto do ator como da própria organização dos elementos da cena” (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 128).

Dessa forma, o trabalho dos Cia. dos Atores é retróserial no sentido em que há, em cada montagem, um trabalho de pesquisa voltado para aquele determinado projeto, mas no qual elementos e procedimentos já utilizados anteriormente são novamente empregados, ou apropriados. É possível afirmar, contudo, que essa ideia de intertextualidade e de retróserialidade no conjunto da obra da Cia. dos Atores está relacionada ao fato de que, pela companhia ter um núcleo estável, a despeito de algumas mudanças, mesmo que importantes, e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, apesar dos interesses diversos de seus membros, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia.

Dedico este artigo à memória de Bel Garcia, artista essencial à história da Cia. dos Atores e de quem me apropriei da ideia de apropriação.

## Referências

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio. *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/PF9uLb>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KINDER, Marsha. All About the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema. In: EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (Ed.). *All About Almodóvar: a Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p. 267-294. Disponível em: <<https://goo.gl/M3tPPm>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

LEPECKI, André. Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity. In: LEPECKI, André (Ed.). *Dance*. London; Cambridge: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2012. p. 14-23.

PAVIS, Patrice. Theatre of the Real. In: PAVIS, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2016. Kindle Edition.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. Entrevista concedida a Beatriz Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/5Xzfqz>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WONG, Winnie. Appropriation. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle (Ed.). *Reading Contemporary Performance*. London; New York: Routledge, 2016. p. 57-59.

WOYCICKI, Piotr. *Post-cinematic Theatre and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

## Entrevistas

AUGUSTO, César. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

RIBEIRO, Susana. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

**Peças de teatro**

COMO ESTOU HOJE. Criação: Cia. dos Atores. Direção: João Saldanha. Rio de Janeiro, nov. 2013.

CONSELHO DE CLASSE. Criação: Cia. dos Atores. Direção: Bel Garcia e Susana Ribeiro. Rio de Janeiro, nov. 2013.

LABORATORIAL. Criação: Cia. dos Atores. Direção: César Augusto e Simon Will. Rio de Janeiro, nov. 2013.