

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

IARTE- INSTITUTO DE ARTES

JULIANA SANTOS AFONSO REIS

A Improvisação me Inaugura Atriz:
Um Processo, Work in Progress e a Mímese da Experiência.

UBERLÂNDIA

2025

JULIANA SANTOS AFONSO REIS

A Improvisação me Inaugura Atriz:
Um Processo, Work in Progress e a Mímese da Experiência.

Memorial Analítico/descritivo apresentado
como Trabalho de Conclusão de Curso da
graduação em Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Uberlândia- UFU

Área de concentração: Artes Cênicas/Teatro

Orientadora: Profa.Dra. Renata Ferreira
Kamla

UBERLÂNDIA

2025

JULIANA SANTOS AFONSO REIS

A Improvisação me Inaugura Atriz:
Um Processo, Work in Progress e a Mímese da Experiência.

Memorial Analítico/descritivo apresentado
como Trabalho de Conclusão de Curso da
graduação em Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Área de concentração: Artes Cênicas/Teatro

Orientador: Prof. Renata Ferreira Kamla

Uberlândia, 6 de maio de 2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mara Lucia Leal (UFU)

Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva (UFU)

Profa. Dra. Renata Ferreira Kamla (UFU)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe por tornar tudo até aqui possível, por ser minha grande inspiração na arte, por valorizar as minhas escolhas e caminho, e por toda confiança, apoio, amor e cuidado, sempre.

Ao meu irmão que compartilhou o lar e as vivências nesse tempo de graduação. Sempre disposto a ajudar.

Aos meus companheiros de curso que tanto admiro, que permitiram esse ser um ambiente de troca e aprendizado, que fizeram da sala de aula lugar de expansão, transformação e cumplicidade. Queria agradecer especialmente Antônio Mendes e Ygor Carvalho, eles foram figuras fundamentais para que esse trabalho acontecesse, e nesse caminho tudo que pude ver é o tamanho da generosidade e potência que carregam, minha eterna admiração e gratidão, vê-los em estado de presença e experimentação foi gostoso demais.

A minha orientadora que me acolheu em todos os momentos, que me mostrou com leveza e amor os rumos desse trabalho, e que me inspira desde o primeiro contato como pessoa e artista, “a vida que não cala, a peça que não fala, o jogo que não acaba...” (Kamla, 2013, p. 4). Aos professores pelos quais passei na vida, que me instigaram e mostraram o poder do debate e de um olhar atento, aos que compartilharam mais que teorias, mas também seus movimentos e pontos de vista. Aos artistas e criadores que me abrem o portal do comum e o torna extraordinário, instigante, fazendo da arte ponto de encontro sublime com a vida.

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos.

Eleanora Fabião ¹

¹ ELEONORA, Fabião. Corpo cênico, estado cênico. Revista 3.10, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.fcc.org.br>. Acesso em: [26/11/2024].

RESUMO

Este trabalho analisa o experimento da cena Senhora dos Restos de Euler Lopes, evidenciando como a improvisação, desenvolvida ao longo da minha trajetória acadêmica, se manifesta na montagem. A pesquisa se constrói como um Work in Progress, onde a investigação impulsiona a criação, abrindo espaço para o risco e a descoberta. A cena emerge no trânsito entre incerteza e experimentação, em um diálogo contínuo entre identidade e alteridade. Através da mímese corpórea, da visualidade e da tridimensionalização do espaço, reafirmo a atuação como um processo vivo, em constante transformação.

Palavras-chave: Improvisação, Processo de criação, Experiência.

RESUMEN

Este trabajo analiza el experimento de la escena Señora de los Restos, evidenciando cómo la improvisación, desarrollada a lo largo de mi trayectoria académica, se manifiesta en el montaje. La investigación se construye como un Work in Progress, donde la indagación impulsa la creación, abriendo espacio para el riesgo y el descubrimiento. La escena emerge en el tránsito entre la incertidumbre y la experimentación, en un diálogo continuo entre identidad y alteridad. A través de la mimesis corpórea, la visualidad y la tridimensionalización del espacio, reafirmo la actuación como un proceso vivo, en constante transformación.

Palabras clave: Improvisación; Proceso de creación; Experiencia.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	09
1.2 Improvisação como campo de descoberta	09
1.2.1 O processo de montagem de “Projeto Brasil e Maré”, o corpo que joga!	10
1.2.2 O Futuro é Ancestral: o trabalho colaborativo como regente do processo	14
1.2.3 Ninguéns e a ânsia pela ação: construindo meu fazer	17
2 - DESENVOLVIMENTO	24
2.1 Do olhar ao Jogo: observação, referências e questionamentos	24
2.2 Experimento: da direção à construção coletiva	29
2.2.1 A cena em processo: o jogo entre incerteza e criação	44
2.2.2 Apropriação Corpórea: O que é ser mulher no mundo?	64
2.3 Restos – a construção da cena	65
3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
APÊNDICE	71
ANEXOS	77

1 - INTRODUÇÃO

Para contextualizar este trabalho, eu inicio com a minha trajetória na graduação em Teatro a partir do desejo profundo de descobrir e expressar um “eu artístico” – um eu que se projeta e se revela diante do outro. Cresci imersa em um ambiente permeado pela arte: minha mãe e tias, com seu ateliê de artes plásticas, e meu pai, que transformava o cotidiano em invenções e criações, foram os primeiros a incutir em mim o valor da expressão e da experimentação. Essa vivência, marcada pela liberdade criativa e pela constante transformação do material em arte, despertou em mim a vontade de explorar as entrelinhas das relações humanas e a sensibilidade do corpo e da voz, elementos fundamentais para a prática teatral.

1.2 - Improvisação como campo de descoberta

Meu percurso na graduação fundamenta meu entendimento do teatro como espaço de transformação e a improvisação como seu motor essencial. Uma frase recorrente nas aulas de “Improvisação I” (primeiro semestre), do professor Narciso Laranjeira Telles da Silva ecoa até hoje: “Não quero teatro!”. Essas palavras abriram as portas do teatro para mim e me impulsionam ao desconhecido, reforçando que “Ser ou não ser?” é, de fato, uma constante questão.

Compreendi que essa provocação não negava o teatro, mas o expandia, convidando-nos a romper com a reprodução da realidade. O teatro, assim, não se limita a refletir o mundo tal como é, mas subverte a lógica cotidiana, explorando, por meio do corpo cênico, as entrelinhas do ser. Ao questionarmos o óbvio, alcançamos uma disponibilidade cênica e poética que não apenas comunica, mas também transcende – e é nisso que reside sua potência artística.

Viola Spolin² (2008) foi minha primeira e mais duradoura referência na improvisação. Seu trabalho me mostrou que improvisar não é liberdade irrestrita, mas um jogo estruturado, onde restrições e contextos impulsionam a criação.

Ao compreender que a improvisação não se opõe aos limites, mas se fortalece neles, minha relação com o teatro se transformou. “Não quero teatro” me revelou que a cena não nasce de fórmulas fixas, mas da entrega genuína ao momento. Nesse solo fértil, desenvolvi minha prática baseada na experimentação espontânea. “Através da espontaneidade, somos reformados em nós mesmos.” (Spolin, 1963, p.4).

1.2.1 - O processo de montagem de “Projeto Brasil e Maré”, o corpo que joga!

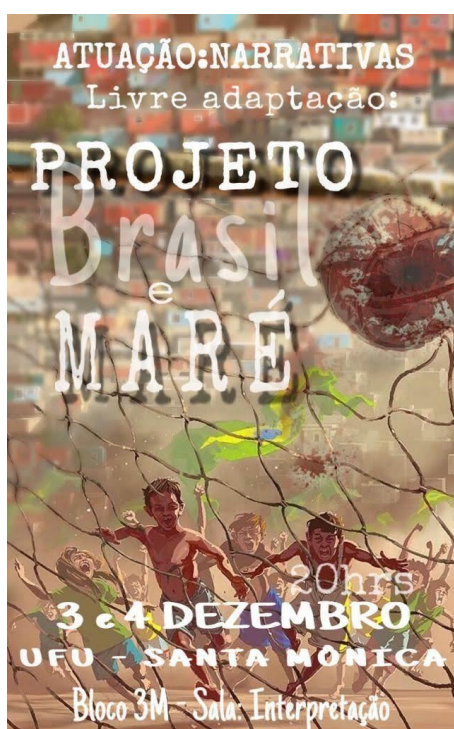


Figura 1 - Direção: Dirce Helena Benevides. Preparação corpórea: Nina Tannus. Concepção de luz: Camila Thiago (2019).

Fonte: acervo pessoal.

² Viola Spolin (1906-1994) foi uma diretora, educadora e teórica do teatro estadunidense, considerada a precursora da improvisação teatral moderna. Seu método, baseado em jogos teatrais, influenciou profundamente o teatro e a educação cênica, destacando-se no desenvolvimento do improviso como ferramenta de criação e treinamento de atores. Seu livro *Improvisation for the Theater* (1963) é uma referência fundamental na área.

O processo de montagem de Projeto Brasil – Maré, fruto da disciplina “Atuação: Narrativas” (2019, quarto período) foi um dos mais marcantes e essenciais da minha trajetória. Nele, colocamos em prática tudo o que vínhamos cultivando ao longo do curso, com a improvisação como procedimento central.

A cada encontro, trabalhávamos em pequenos grupos, experimentando diferentes improvisações a partir de trechos textuais e estímulos variados. Esse material não se limitava ao universo da favela da Maré ou ao próprio tema do espetáculo, mas abrangia múltiplas perspectivas e discursos.

A fisicalidade foi a espinha dorsal desse processo, ressoando com o conceito de “fisicalização” de Viola Spolin — a ideia de tornar corpóreo sentimentos e estados internos. Segundo Viola Spolin (1906-1994), a fisicalização é “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (Spolin, 1998, p. 340). “O físico é o conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido o intuitivo” (Spolin, [1963] 2008, p. 14).

Diferente de uma montagem tradicional, não havia um texto fixo, mas fragmentos de notícias, trechos soltos e materiais diversos que se tornavam cena a partir da relação corpo-espço. Dialogando com o Viewpoints, de Anne Bogart e Tina Landau. Bogart (2005) que investiga procedimentos não hierárquicos e colaborativos, desenvolvendo um treinamento que permite o contato com as sensações/sentimentos através do físico, da voz, do texto e da imaginação³. O Viewpoints possibilita escolhas não limitadas a um viés psicológico e individual, propondo ações compartilhadas no tempo e no espaço. O artista cênico, neste sentido, não se limita a lidar com contextos previamente elaborados, mas constrói novos contextos na relação com outros atores no exercício improvisacional. A cada nova improvisação criávamos deslocamentos que transformavam a nossa relação com o tempo, a arquitetura, a espacialidade.

Esse processo se desenvolveu em constante abertura, em fluxo contínuo. A cada dia, os elementos emergentes reorganizavam a cena, ressignificando ou descartando o que vinha antes.

³ BOGART, Anne. LANDAU, Tina. The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005

A favela, como espaço pulsante de convivência e movimento contínuo, tornou-se um motor fundamental da pesquisa. Ali, a presença do outro é intensa, os conflitos são evidenciados e a dramaturgia se constrói na interação direta com a realidade. Esse ambiente estimulava a improvisação, permitindo que a ressignificação dos textos acontecesse organicamente. Assim, o jogo cênico se tornou um território de experimentação, onde o corpo era, ao mesmo tempo, instrumento e discurso. O que se desenhava era um teatro em que o ator, como propõe Eugenio Barba⁴, não representa, mas presencia — um corpo que age antes mesmo de interpretar.



Figura 2- Projeto Brasil – Maré, em cena: Eric Silva, Júlia Mouza, Juliana Afonso, Verônica Bizinoto (2019).

Fonte: Italo Piternalgo, acervo pessoal.

⁴ BARBA, Eugenio (1936). Diretor, teórico e formador teatral, fundador do *Odin Teatret* e da *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. Desenvolveu o conceito de Antropologia Teatral, que enfatiza a pré-expressividade e a presença cênica do ator – características que transcendem a mera representação e redefinem o corpo como elemento vital da performance teatral.

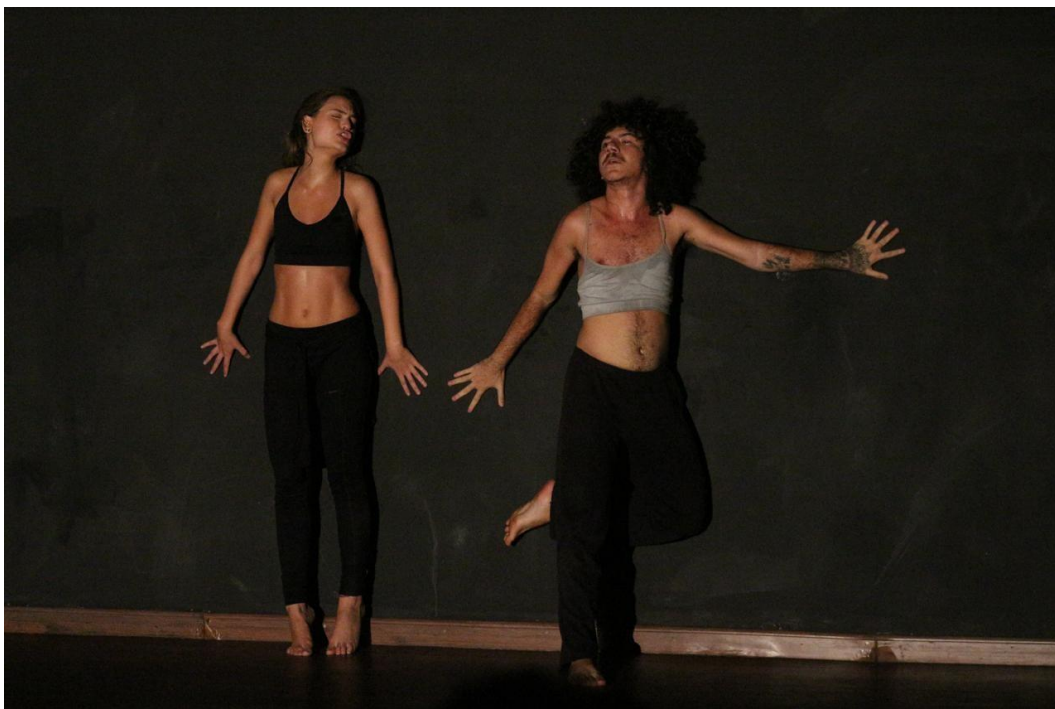


Figura 3 - Projeto Brasil – Maré, em cena: Juliana Afonso e Matias Brito (2019).

Fonte: Italo Pitimalgo, acervo pessoal.

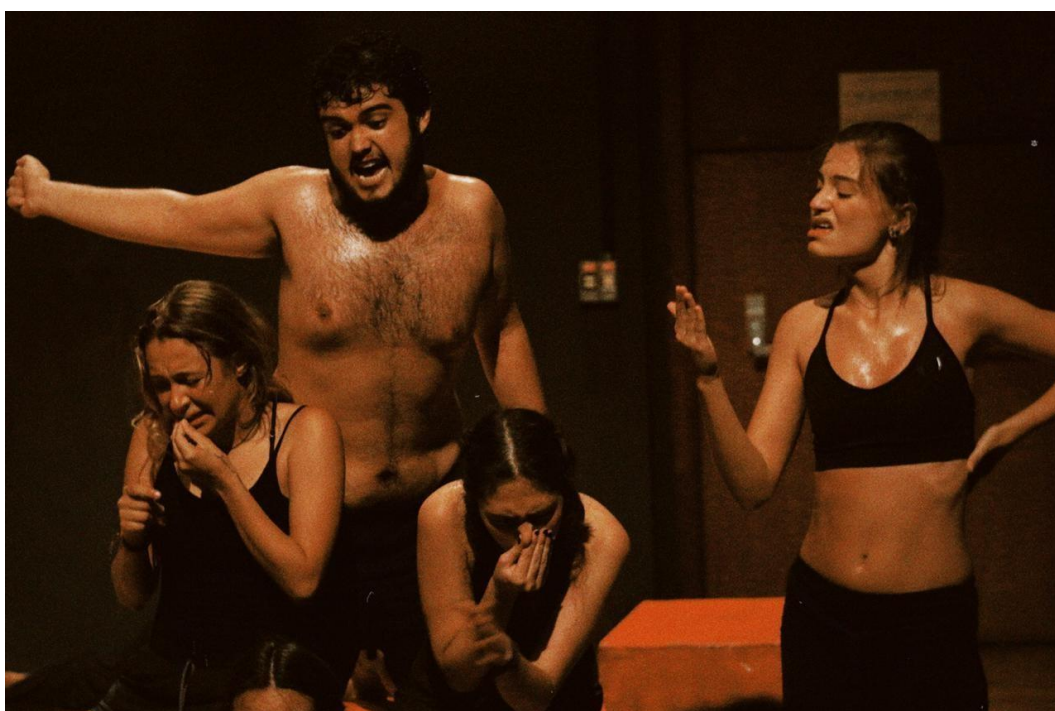


Figura 4 - Projeto Brasil – Maré, em cena: Juliana Afonso, Júlia Felix, Luísa Barrionovo e Ygor Carvalho (2019).

Fonte: Italo Pitimalgo, acervo pessoal.

1.2.2 - O Futuro é Ancestral: O trabalho colaborativo como regente do processo



Figura 5 - Direção: Mara Leal (2022).

Fonte: Acervo pessoal.

A experiência em *O Futuro é Ancestral* fruto da disciplina “Ateliê de Criação Cênica I e II” (2022) dirigido pela professora Mara Lúcia Leal expandiu minha percepção sobre os processos colaborativos e todas as camadas que compõem uma montagem teatral. Mais do que um espetáculo, essa criação foi um espaço de troca, no qual histórias pessoais e resgates identitários se entrelaçavam, criando um organismo vivo. O momento histórico — o retorno do isolamento social — intensificou ainda mais essa necessidade de reconexão, tornando o tema da ancestralidade um ato profundamente simbólico.

A vivência nesse processo reforçou a ideia de que o teatro só existe na relação com o outro. Nesse sentido, sob influência de Viola Spolin acredito que a improvisação não é uma forma de teatro predeterminada, mas uma forma de viver no momento, reagindo ao que acontece. O jogo teatral se dá na escuta, na ação-reação, no encontro. Esse entendimento ampliou minha percepção sobre a improvisação, levando-me a enxergá-la não apenas como um método de atuação, mas como um princípio que estrutura a cena em sua totalidade.

Na primeira etapa do projeto, realizada de forma remota, a criação se deu em isolamento, sem a presença física do outro. A ausência desse contato direto criava um limbo racional, onde a possibilidade de editar e refazer constantemente as criações limitava a espontaneidade. O corpo, privado do estímulo imediato da troca, perdia a urgência da ação presente.

Foi apenas na fase presencial que o trabalho colaborativo se revelou essencial. Quando os diferentes elementos da montagem começaram a dialogar, a cena ganhou potência. A cena não é apenas resultado da atuação, mas de um entrelaçamento de forças — luz, sonoplastia, cenografia e dramaturgia de acordo com Eugenio Barba o teatro é um organismo onde cada elemento é vital. O espaço fala, a luz respira, os objetos dialogam. O ator não está sozinho na cena – ele é parte de um coro de forças que compõem o espetáculo.

Cada aspecto da montagem se contaminava e impulsionava mutuamente, dissolvendo fronteiras entre áreas e promovendo um teatro pulsante.

Essa experiência reafirmou a improvisação como cerne do meu trabalho. Percebi que a criação teatral não deve ser vista como uma sucessão de etapas estanques, mas como um fluxo contínuo de descobertas, onde a ação e a reação moldam o próprio caminho da cena.

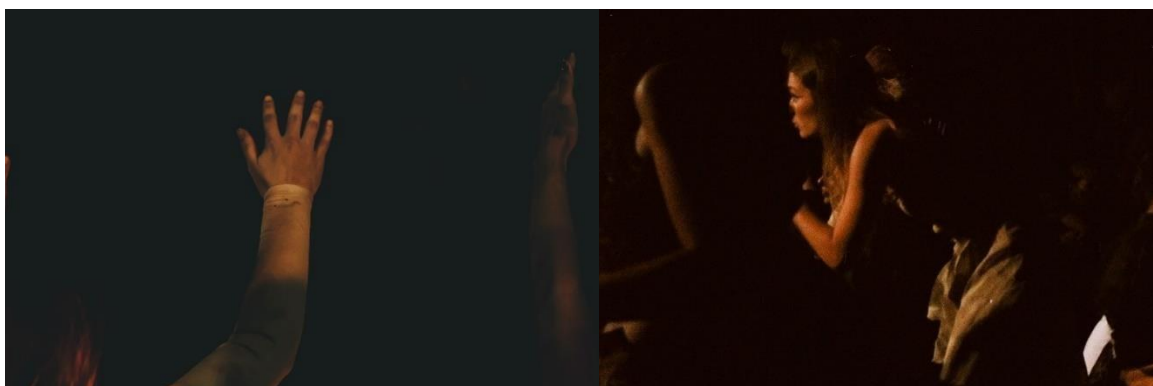


Figura 6 e 7 - Espetáculo: O Futuro é Ancestral (2022).

Fonte: Acervo pessoal.

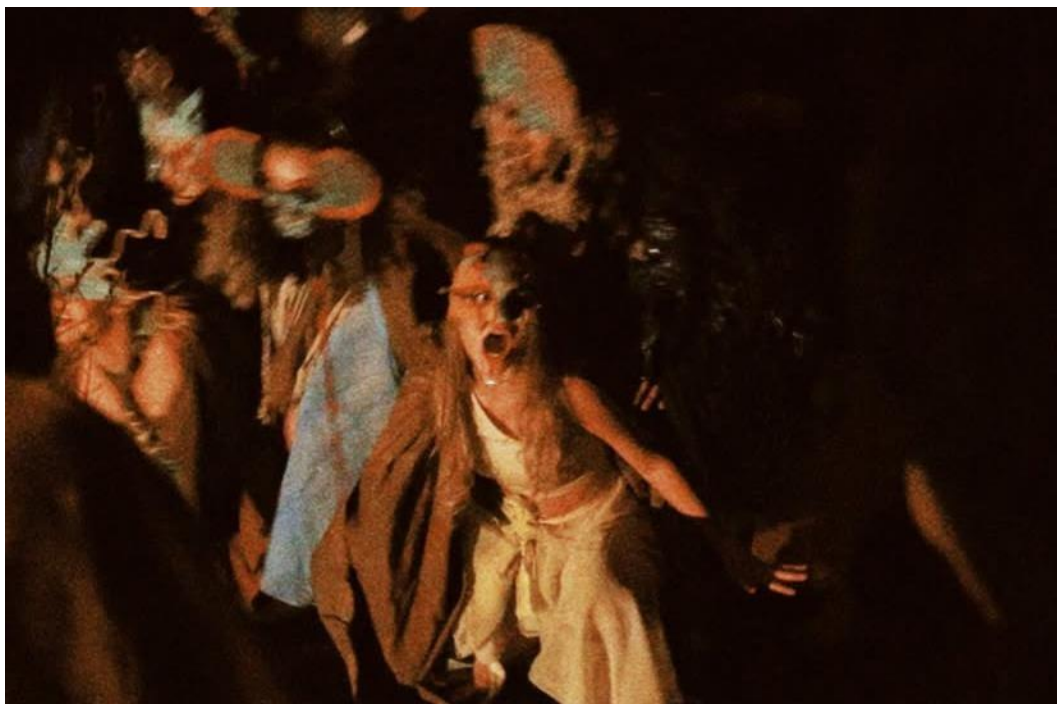


Figura 6 - Espetáculo: O Futuro é Ancestral (2022).

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 7 - Espetáculo: O Futuro é Ancestral (2022).

Fonte: Acervo pessoal.

1.2.3 - Ninguéns e a ânsia pela ação: construindo meu fazer

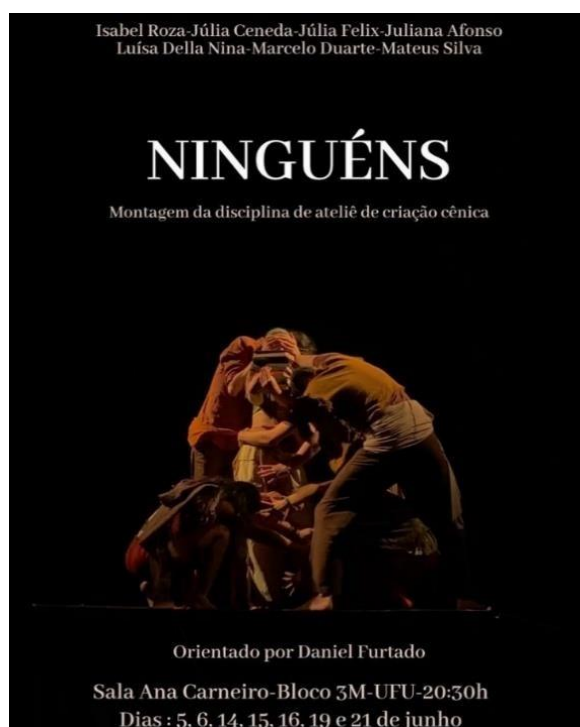


Figura 8 - Espetáculo: Ninguéns - Direção: Daniel Furtado.

Fonte: Acervo pessoal.

Na montagem de Ninguéns, espetáculo desenvolvido na disciplina Ateliê de Criação Cênica III e IV (2022), nos deparamos com um período de estagnação. A ideia inicial do projeto era trabalharmos histórias em um viés político, foram selecionados alguns autores para que assim fizéssemos:

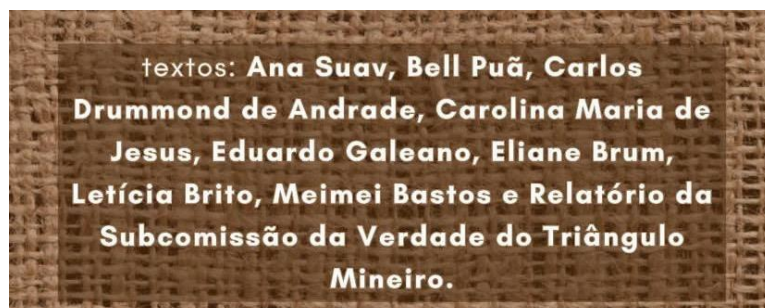


Figura 9 – Autores presentes na peça.

Fonte: Acervo pessoal.

O processo parecia travado: os textos lidos não estavam impulsionando a cena, e os exercícios de leitura não geravam descobertas significativas. Faltavam estímulos externos que instigassem o corpo e o pensamento criativo. Faltavam comandos.

Diante disso, desenvolvi um procedimento que passou a integrar meus processos artísticos: o mapa visual. Essa prática consiste na captação, em imagens, de ideias não concretas que emergem ao longo do processo, sem a intenção de ilustrar literalmente os textos, mas de revelar camadas sinestésicas do percurso criativo. A inspiração para esse método vem, em parte, dos Viewpoints, que trabalham a composição cênica a partir da percepção do espaço, da arquitetura e da plasticidade das imagens.

Viola Spolin (2008) em seu livro “Improvisação para Teatro” enfatiza a ideia de que a improvisação não deve ser um meio para atingir um fim, mas um processo de descoberta contínua. O mapa visual, nesse sentido, tornou-se uma ferramenta para organizar e expandir ideias intuitivamente. Ele me permitia visualizar a cena além da palavra, percebendo-a também por meio de cores, formas, movimentos e atmosferas. A influência de Pina Bausch (1940–2009)⁵, nesse processo foi fundamental. Seu trabalho me inspirou a pensar a cena a partir de estados físicos e imagensmemória, em vez de buscar uma construção linear. Como aponta Solange Caldeira em A Construção Poética de Pina Bausch (Caldeira, 2010)⁶⁷, a dramaturgia da coreógrafa alemã não nasce de um texto fixo, mas da justaposição de fragmentos que emergem do corpo e da experiência sensível. No mapa visual, essa lógica se manifestava ao transformar imagens captadas em novos caminhos para a cena, permitindo que a composição cênica fosse guiada pela sensorialidade.

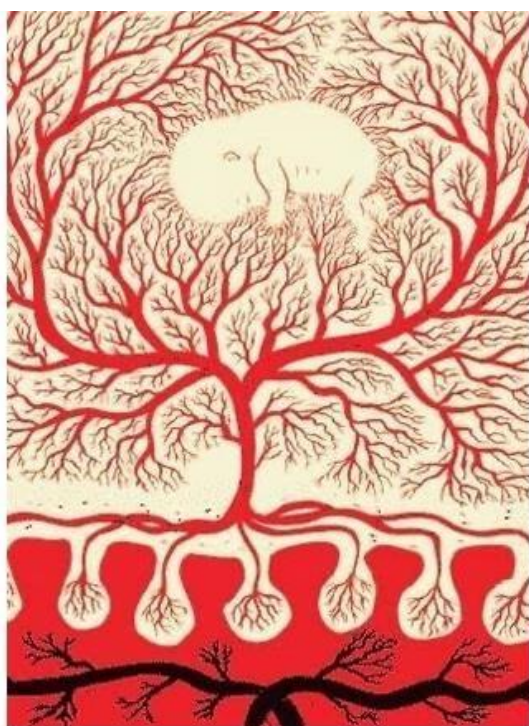
A proposta de criar mapas visuais modificou profundamente nosso processo. As referências se tornaram mais concretas, permitindo que a luz captada em uma

⁵ Pina Bausch (1940–2009) coreógrafa, dançarina e diretora alemã, considerada uma das figuras mais influentes da dança contemporânea. Criadora do *Tanztheater* (teatro-dança), seu trabalho revolucionou a cena da dança ao integrar movimento, teatro, cenografia e emoções profundas. O método de improvisação introduzido pela coreógrafa demanda que o bailarino-intérprete se coloque num estado de disponibilidade criativa a partir do qual possa entrar em contato com as associações que se fazem livremente com as perguntas por ela propostas.

⁶ CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. Revista Poiésis, n. 16, p. 118-131, dez. 7 .

fotografia, por exemplo, inspirasse a iluminação cênica, ou que uma textura visual sugerisse um novo deslocamento corporal. Algumas imagens foram incorporadas diretamente na encenação, enquanto outras abriram espaço para novas possibilidades de interpretação, ampliando a relação entre texto, corpo e espaço.

Ninguéns acaba por ser um compilado de histórias contadas por sete atores, histórias essas de pessoas que lutaram na vida e pela vida, cuja existência foi marcada por superações. Exponho aqui alguns registros fotográficos do espetáculo que aconteceu na UFU no ano de 2023, e parte do meu Mapa Visual:



Nasce um homem, rompendo as camadas da vida, fruto de muitos encontros outros, afetos e desafetos anteriores, cheio de sangue vem a vida. Chora, grita, esperneia, é ninguém!

Na insistência de uma corda bamba que te pressiona sem apertar, você tenta seguir, a corda te desequilibra pra lá e pra cá e no fim joga a culpa em você, que é ruim de viver, que é ruim de sonhar! Dentre tantas assertivas Carolina Maria de Jesus diz em uma das passagens de seu livro "Quarto de despejo - diário de uma favelada": "temos só um jeito de nascer e muitos de morrer". Nosso espetáculo intitulado "Ninguéns" abre espaço para enxergarmos essas tantas pessoas que nascem e dentre todas as possibilidades de morte são enterradas ainda em vida.

Figura 10 – Excerto Mapa Visual – 'Ninguéns?'⁸

Fonte: Acervo pessoal.

⁸ "Ninguéns" - Como esse título soava visualmente para mim e como transcrevo em palavras essa relação entre a imagem, as sensações e os signos diante e para a cena.



Figura 11 – Espetáculo “Ninguéns” – Juliana Afonso (2023). Fonte: Ninguém dos Santos, acervo pessoal.



Figura 12 – Mapa Visual e a cena sobrepostos, onde se encontram, como se conectam, onde se fazem presentes?

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 13 – Em cena: Julia Ceneda e Juliana Afonso ⁹ Fonte:

Éric Silva, acervo pessoal.



Figura 11 – Em cena: Júlia Ceneda, Juliana Afonso e Isabel Roza – “Enterro de Pobre, Eliane Brum”⁹

Fonte: Ninguém dos Santos, acervo pessoal.

⁹ A entrelinha! Como as imagens se comunicam? Elas se comunicam? Sobre o que e como falam? ⁹

A profundidade de uma ilustração capaz de inspirar um estado corpóreo. Raízes, história, pulsar, vida.

Em todo o período de experimentação as histórias me remetiam de alguma forma a mãos, sinesteticamente para mim tudo culminava em mãos. Sendo assim no meu mapa há a presença de muitas mãos que ganham desdobramentos, significados e parecem de algum modo ilustrar os “não ditos”.

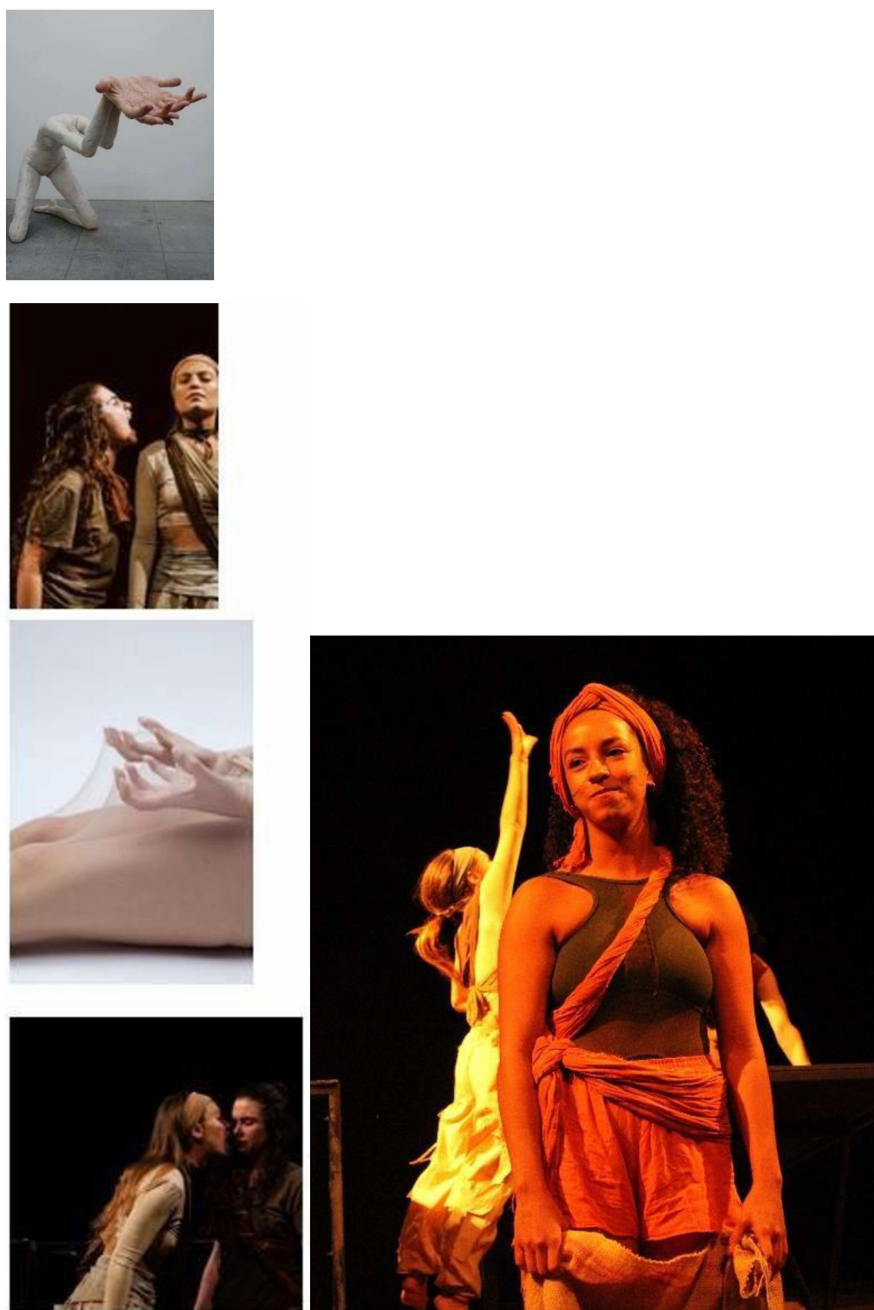


Figura 15 – Em cena: Julia Ceneda, Juliana Afonso e Isabel Roza. Fonte: Ninguém dos Santos, acervo pessoal.



Figura 12 – Mãos, entre o real e o imaginário – Cena e Mapa em consonância.
 Fonte: Ninguém dos Santos, acervo pessoal.

Ao longo deste capítulo, percorri experiências formativas que moldaram minha relação com o teatro e consolidaram a improvisação como eixo central do meu fazer artístico. As montagens de “Projeto Brasil – Maré”, “O Futuro é Ancestral” me fizeram compreender a improvisação não apenas como um método de atuação, mas como um princípio estrutural da cena, e na ânsia por improvisar “Ninguéns” me abre espaço para criação de um novo procedimento o “Mapa Visual”, que me acompanhará nos processos posteriores.

Se, no início da graduação, minha busca era pela descoberta pessoal e artística, ao longo das experimentações percebi que o teatro é, acima de tudo, um espaço de relação e transformação mútua. A improvisação, nesse sentido, não apenas inaugura minha experiência em atuar, mas também define meu procedimento de pensar a cena: um processo vivo, aberto e em constante reelaboração.

No próximo capítulo, deslocarei esse olhar para um experimento prático, no qual testarei conscientemente os aprendizados acumulados. A improvisação seguirá como norteadora, mas, desta vez, será o espaço da experimentação direta que guiará minhas descobertas.

2 - DESENVOLVIMENTO

2.1 - Do olhar ao jogo: observação, referências e questionamentos

Que caminhos trilhar para demonstrar como fui (e sou) afetada pela minha trajetória no curso e como me inauguro atriz? Como expressar que a improvisação constitui o cerne da minha relação com o teatro? Como articular as referências que permeiam minha formação com minhas vivências e inquietações pessoais?

Esses questionamentos, que me acompanharam por um longo tempo, teve múltiplas fases. Em determinado momento, me deparei com a afirmação ainda latente: “Não quero Teatro”. Em vez de ignorá-la, decidi investigá-la. Retornei às aulas dos períodos iniciais do curso como observadora, podendo dessa maneira analisar conteúdos e dinâmicas sob uma nova perspectiva. Meu objetivo era compreender como os estudantes experienciavam esses jogos e referências e, ao mesmo tempo,

identificar como eu, agora do lado de fora, me relacionava com aquilo que um dia também me atravessou.

O processo de observação tornou-se um ponto de partida essencial para organizar minhas referências, questionamentos e as novas inquietações que emergiriam ao longo da pesquisa. A partir dessa experiência, destaco um trecho das minhas anotações feitas durante a aula de Improvisação I (2023), ministrada pela professora Ana Elvira Wu.

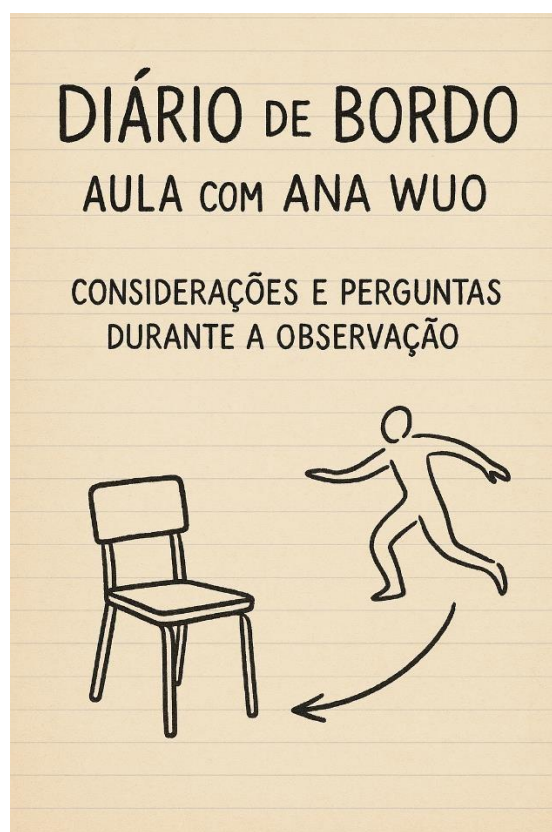


Figura 13 - Considerações e Perguntas Durante a Observação de uma aula – Improvisação I (2023)

Fonte: Diário de bordo, acervo pessoal.

O exercício: Em duplas, uma pessoa está sentada e a outra, em pé. Quem está em pé deve encontrar maneiras de convencer a outra a ceder-lhe a cadeira.

Enquanto observava a prática, fui tomada por questionamentos que reverberavam tanto na construção da cena quanto em aspectos mais amplos da improvisação e da relação humana.

- Que tipo de jogo é esse? Trata-se de um jogo que envolve imaginação, improvisação, competição e cooperação.
- Ceder a cadeira: O exercício aciona padrões sociais de imediato. Para quem, em nossa cultura, cedemos uma cadeira? Idosos, grávidas, pessoas feridas ou vulneráveis. A primeira camada de respostas surge desse lugar, onde a cadeira é vista apenas como cadeira.
- Argumentos ‘irrefutáveis’: Como quem está sentado pode responder a um pedido que se apoia em argumentos inquestionáveis? Aqui, há uma disputa de narrativas e um jogo de *status*, um conceito fundamental em Keith Johnstone (1933-2023)¹⁰. Segundo o autor, o status não é um traço fixo de um personagem, mas um comportamento relacional que se manifesta no momento da interação. O jogo de status pode ser sutil ou explícito, influenciando diretamente a dinâmica entre os atores em cena. Quando um argumento se apresenta como irrefutável, ele pode atuar como um mecanismo de elevação de status, colocando o interlocutor em uma posição de subordinação ou desarmando sua capacidade de resposta. Em improvisação, a consciência dessas variações permite explorar tensões dramáticas e construir relações mais autênticas entre os atores.
- Competição versus cooperação: O jogo estabelece uma tensão entre vencer e colaborar. Como explorar a coletividade dentro dessa estrutura?
- Aceitação e fluidez: A sagacidade de ceder e jogar junto torna o jogo mais fluido. Aceitar não significa sempre dizer “sim”, mas reconhecer e trabalhar a proposta do outro dentro do jogo.
- Contaminação entre os participantes: Estratégias emergem a partir da observação dos outros. Há um processo de aprendizado coletivo e empírico, alinhado ao que Anne Bogart e Tina Landau propõem em Viewpoints, ao afirmarem que “a fonte para a ação e a invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao nosso redor” (Bogart; Landau, 2017, p. 37). Esse estado de atenção contínua, onde

¹⁰ Keith Johnstone (1933–2023) foi dramaturgo, diretor e professor de teatro, reconhecido como um dos principais teóricos da improvisação cênica. Seu trabalho valoriza a espontaneidade e propõe uma escuta ativa da cena, sendo o conceito de status uma de suas contribuições mais potentes para compreender as relações em jogo na atuação. Sua obra Impro: Improvisação e o Teatro (1979) é referência central nos estudos sobre improvisação teatral e processos criativos em cena.

qualquer coisa pode acontecer, reverbera na improvisação como campo de relação e invenção compartilhada.

- A cadeira como ‘objeto outro’: Em algum momento, ela deixa de ser apenas um assento e se torna algo mais? Essa transfiguração do objeto é um dos princípios centrais da improvisação. Viola Spolin (2000) afirma que “a realidade só pode ser física”¹¹, e que é por meio desse meio físico que se concebe e comunica a cena. O corpo, ao interagir sensorialmente com os elementos ao redor, ativa a capacidade intuitiva e transfigura objetos ordinários em potenciais significantes da ação teatral. Nesse processo, a cadeira deixa de ser um simples apoio corporal para tornar-se um signo em movimento, alterado pela imaginação em cena.

- A repetição da tarefa: Como os jogadores lidam com a repetição do mesmo desafio? No improviso, a repetição pode gerar tanto previsibilidade quanto inovação. Como manter a escuta viva diante da reiteração?

- Ruptura e transformação: Após um terremoto (momento de agitação intensa, em que todos correm pela sala), como a concentração, energia e cumplicidade são afetadas?

- Decisão individual e impacto coletivo: Como a ação de um influencia o grupo?

Cada escolha modifica o fluxo do jogo?

O que é o jogo? Qual a importância do jogo teatral para a formação do ator? O que o jogo proporciona para um grupo? Como ser o líder, como mudar sua função de aluno para a de condutor do jogo? Resgatamos o lúdico, o riso e a diversão, mas também verticalizamos o real sentido do jogo no fazer teatral e percebemos o risco, a exposição, o posicionamento, a atitude que ele provoca. A turma percebeu o quão difícil era trabalhar no coletivo, as dificuldades do ritmo, da concentração, da calma e precisão dos jogos. (Kamla, 2013, p. 3)

Ao final, resta uma única cadeira e um “vencedor” se senta. Mas o jogo não termina ali: um novo comando surge. O vencedor pode determinar algo para os demais fazerem. Mas por quê? Qual o objetivo desse comando?

Essa estrutura final sugere uma ampliação do jogo: antes centrado em uma disputa direta, agora ele se abre para novas dinâmicas, talvez promovendo um senso de coletividade ou continuidade da cena.

Reflexões Finais sobre o Exercício

¹¹ SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 14

Durante a retomada final, alguns alunos compartilharam impressões sobre o jogo: “Tudo se transforma.”, “Interpretação de personagem.”, “Explosão.”, “Saber interpretar o olhar da outra pessoa para decidir meu próximo passo.”.

Esses comentários reforçam que a improvisação não se limita ao instante do jogo, mas reverbera na percepção dos participantes sobre si mesmos e sobre a cena. A reflexão pós-prática se mostra fundamental para a formação de atrizes e atores, evidenciando a pedagogia da improvisação de Spolin. A autora destaca que a avaliação não deve ser baseada em julgamentos ou críticas, mas em um processo de observação e reconhecimento do que foi realizado durante o jogo: “A avaliação, muitas vezes, é uma oportunidade para o professor e os jogadores emitirem uma opinião sobre a ‘maneira certa’ de fazer algo” (Spolin, 2007, p. 35).

Surgem também questões sobre a relação entre liberdade e improvisação. Um dos monitores da matéria mencionou que “liberdade é fundamental para improvisar”. Mas o que isso significa?

- A improvisação exige liberdade absoluta? Pina Bausch (1940 – 2009) abordava a improvisação como um processo que emerge de uma investigação rigorosa do corpo e da memória, onde a liberdade criativa nasce de restrições cuidadosamente estabelecidas. Ela incentivava seus dançarinos a explorarem movimentos autênticos por meio de perguntas e tarefas específicas. Essas instruções direcionadas criavam um ambiente de restrição que, paradoxalmente, facilitava a liberdade de expressão dos intérpretes. Bausch acreditava que a profundidade emocional e a autenticidade na performance surgiam dessa tensão entre limitação e liberdade. Ela enfatizava que não estava interessada em “como” os dançarinos se moviam, mas sim no “que” os movia, focando na motivação interna por trás dos movimentos.

- Estar pronto é ser livre? O treinamento dos Viewpoints propõe que a escuta ativa e a relação com o espaço são mais determinantes do que uma busca por liberdade absoluta. Trata-se de uma “sensibilidade de alerta, rapidez, disponibilidade e abertura para o outro”, com a “sensação de que qualquer coisa pode acontecer” (Bogart; Landau, 2017, p. 51).

Por fim, uma questão persiste: em uma sociedade pautada pela competição, como cooperamos? O jogo teatral espelha a vida. Reproduzimos padrões sociais e

culturais entranhados em nós, ao mesmo tempo em que temos a oportunidade de ressignificá-los. O teatro não se isenta do mundo – ele o reflete e o transforma.

2.2 - Experimento: da direção à construção coletiva

O palco se apresenta como um espaço de descoberta, onde o corpo e o instante estabelecem diálogo. Improvisar não é apenas reagir ao que acontece, mas permitir que o acontecimento se desenhe no próprio ato da cena. É nesse jogo entre escuta e ação que me inauguro atriz!

Entre Viola Spolin, Anne Bogart, Pina Bausch e Eleonora Fabião, me movimento. Cada uma dessas autoras atravessa meu pensamento e prática de maneira particular — ora guiando o jogo, ora desestabilizando o plano.

Viola Spolin compreendeu a improvisação como um estado de presença absoluta, onde a liberdade de resposta nasce da conexão com o aqui e agora. Não se trata apenas de um aprimoramento técnico, mas de um despertar, uma disponibilidade ativa que transforma a cena em um campo de possibilidades inesperadas. Improvisar não é inventar. É revelar. É permitir que algo surja no encontro entre corpo, espaço e o outro. Spolin (2000, p. 3) afirma: “Experenciarmos é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo”.

Improvisar exige um compromisso radical com o instante. Um jogo em que identidade e alteridade se encontram na ficção. A atuação se dá nesse intervalo: entre a palavra e sua atualização em cena, entre o gesto e sua necessidade, entre a escuta e a resposta.

Pina Bausch investiga o corpo como inscrição da memória e da emoção. Seus intérpretes são provocados a acessar suas vivências mais profundas, transformando-as em movimento. O improviso, para ela, não é mero acaso, mas escavação – pessoal e coletiva. Não há gesto pensado antes de ser feito. Ele se constrói no exato momento em que se faz necessário. Esse princípio atravessa minha pesquisa, que parte de uma pergunta-motor: o que é ser mulher no mundo? Assim como Pina partia de questionamentos do mundo, este experimento se move pela inquietação desse tema, buscando na improvisação um caminho para materializar respostas provisórias – não em palavras, mas em corpo, espaço e cena.

[...]os trabalhos de Bausch não apenas contam uma história anteriores. Eles contam a história de aprender e representar histórias pessoais e sociais (...). Os dançarinos não aprendem nem apresentam novos papéis, como outra camada de vocabulário de movimento. Eles aprendem e apresentam criticamente o processo pessoal e social e aprender e apresentar na vida e no teatro. Por meio de tais representações, eles questionam e transformam os vocabulários sobrepostos em seus corpos. (Fernandes, 2000, p. 49)

Eleonora Fabião radicaliza a improvisação como acontecimento. Suas ações performativas propõem deslocamentos, encontros e ativações do espaço e do corpo. Improvisar não é apenas estar em prontidão, mas se lançar ao risco. A cena não se fecha em si mesma, ela se contamina com o mundo. Não há garantias. Colocar em dúvida o saber, não ter medo do não saber.

O corpo vibrátil é o corpo do “entrelaçamento.” O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ser visto vendo-se. (Fabião, 2010, p. 322)

Propus então que a “Pesquisa II” (2024) seria local de investigação desses meus questionamentos, queria experimentar em prática minhas afetações. Para isso defini um texto base para o trabalho “Senhora dos Restos” de Euler Lopes e uma pergunta motriz “O que é ser mulher no mundo? ”.

O texto dramaturgico “Senhora dos Restos” (Euler Lopes) apresenta uma personagem marginalizada, a Senhora dos Restos, que vive entre os lixos de um mercado, simbolizando não só a miséria material, mas a podridão social e coletiva. Ela fala diretamente ao público, denunciando a fome, a violência, os abusos, a hipocrisia social e a desigualdade estrutural. Em seu discurso cortante e lírico, a personagem alterna entre memórias (a infância, o abandono, o amor, a maternidade), agressividade (os bastões como defesa), lucidez (ela sabe o lugar que ocupa) e desespero (deseja arrancar a própria perna, enfrenta a culpa pela morte do filho, Menininho). A rua é tanto cenário quanto estado existencial: lugar de aprendizado brutal, de resistência e de permanente desconforto. A Senhora dos Restos é uma mulher que já foi criança, amante, mãe, trabalhadora — mas que foi reduzida a dejetos humano, encarando a cidade como um organismo que a engole e cospe. Ela se afirma como voz incômoda, perturbadora, denunciadora das violências invisíveis, atravessada por um desejo paradoxal: ser ouvida, mas também desaparecer.

Chamei um grupo de seis pessoas com diferentes inclinações na área do Teatro e das Artes no geral (sonoplastia, cenografia, iluminação, visualidades, atuação...) para compor esse experimento. O desejo pulsante era criar um jogo onde atuação, sonoplastia e cenografia se atravessassem mutuamente. Mas a prática desfez qualquer planejamento rígido. A improvisação revelou outros caminhos: resistências, desvios, negociações. A cena não se compõe de modo automático. Exige escuta. Exige tempo! Apenas duas pessoas puderam de fato participar (além de mim) de todo processo, e assim novos rumos foram dia a dia sendo inaugurados.

O mapa visual, que foi proposto como um território de possibilidades, transformou-se em um registro entre. Não um instrumento prévio, nem um documento posterior, mas uma escrita viva no instante da cena. Os traços (desenhos) emergiam ao mesmo tempo em que a cena acontecia, atuando como motores visuais, propulsionando novas ações. O mapa então não refletiu a experiência, ele a construiu.

Encontros - Um resumo dos registros desse experimento.

Encontro I “Festa”:

No primeiro encontro, a expectativa era de que os seis convidados comparecessem, mas apenas Antônio e Ygor estiveram presentes. Diante disso, o planejamento prévio — que incluía o mergulho inicial no universo do texto — foi adiado para quando estivéssemos com todos ou, ao menos, com a maioria do grupo. Optei, então, por me concentrar na pergunta-motriz: “O que é ser mulher no mundo?”. Busquei criar um ambiente em que elementos do universo feminino estivessem presentes de maneira sensível, capazes de provocar alterações corporais na maneira de estar e se portar, despertando, assim, um corpo extra cotidiano. Ao mesmo tempo, tentei evocar um espaço simbólico no qual as questões que atravessam o “ser mulher” pudessem ser acessadas por meio de um imaginário coletivo já preestabelecido.

A “festa” foi o território escolhido como disparador: uma festa pode representar perigo para uma mulher sob diversas perspectivas, sendo também um lugar onde a vestimenta carrega forte simbolismo. Esse contexto permitiu que os homens presentes acessassem, por meio de provocações corporais e visuais, outras formas de ser e estar. Nesta prática, fui levada a improvisar o próprio planejamento da aula, trazendo

à tona minhas experiências genuínas, sem revisão ou preparação prévia, para conduzir o experimento.



Figura 18 - Antônio Mendes e Ygor Carvalho – Festa

Fonte: Acervo pessoal.

Minha intenção era que, já nesse primeiro encontro, a artista plástica convidada para o projeto estivesse presente, realizando intervenções gráficas originadas do próprio experimento e atuando de forma simultânea a ele. Com sua ausência, propus que os próprios participantes registrassem a experiência através de desenhos, colocando no papel as ações concretas ou as sensações vividas. Assim, surgiu a possibilidade de uma expressão espontânea por meio de desenhos literais, ilustrativos, sinestésicos e/ou abstratos.¹²

¹² Primeira proposição da ideia de mapa visual, partindo do desenho. Os desenhos não apenas desencadearam novas direções e proposições para o experimento, como também se configuraram como procedimento de registro e possibilidade de reflexão.

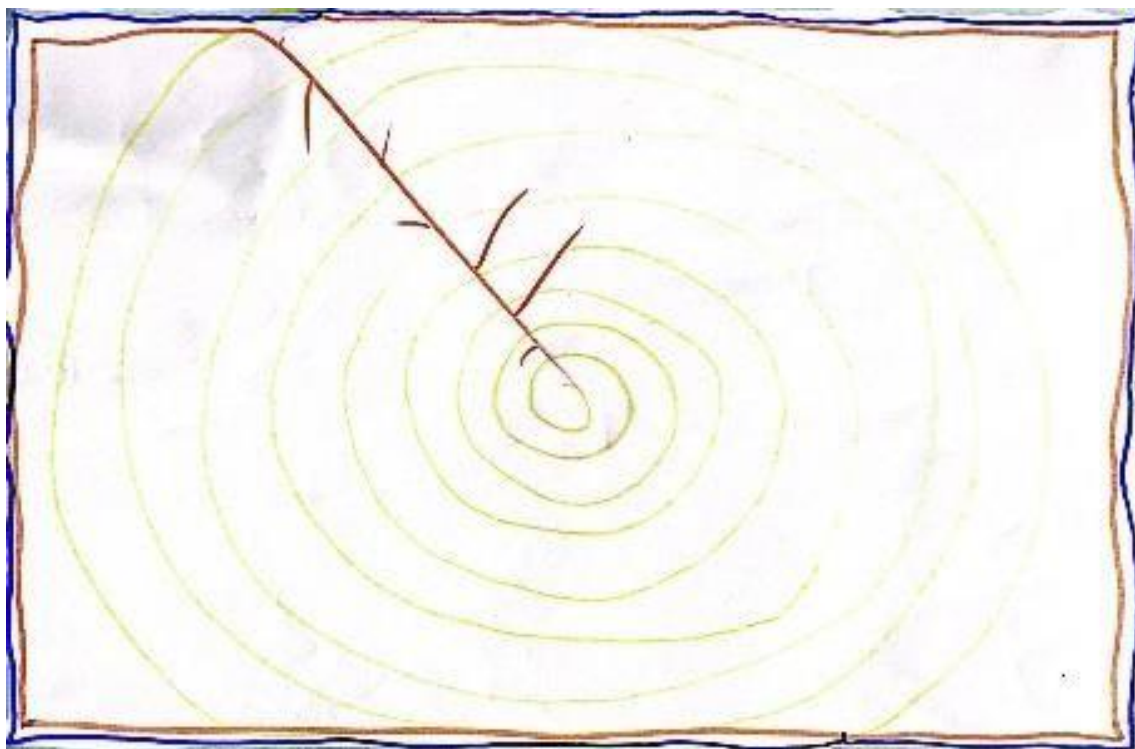


Figura 19 – Desenho Antônio Mendes.

Fonte: Acervo pessoal.

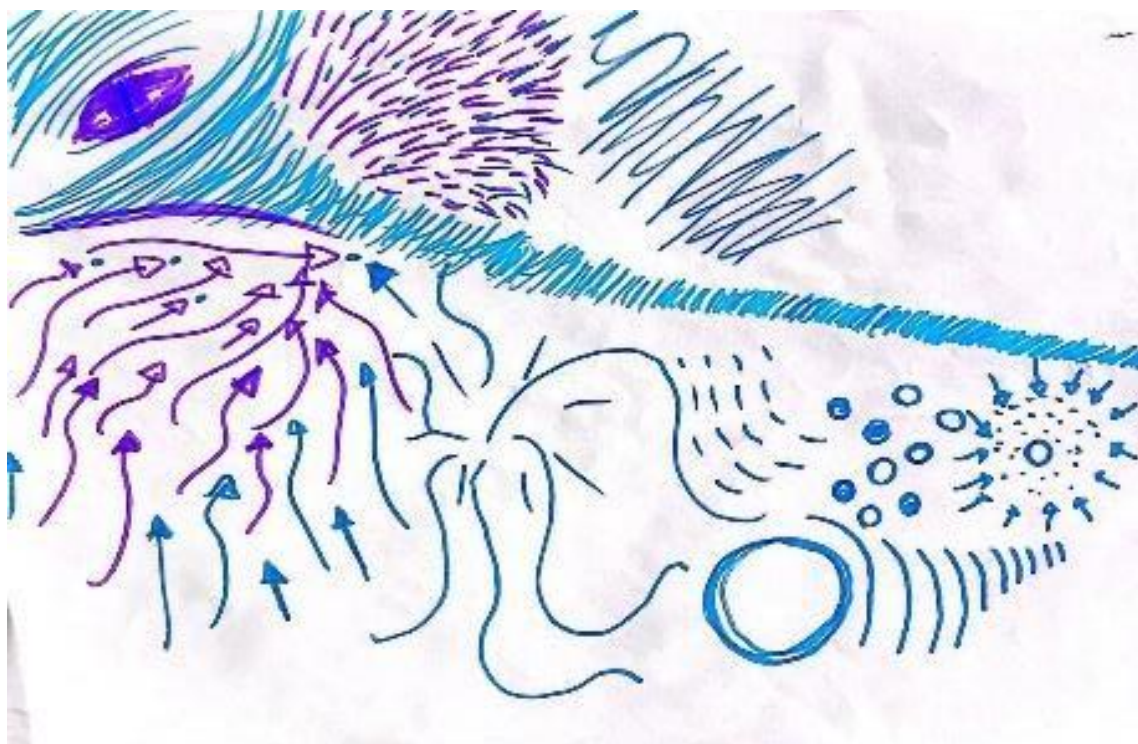


Figura 20 – Desenho Juliana Afonso. Fonte:

Acervo pessoal.



Figura 21 - Desenho Ygor Carvalho.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 22 – Antônio e Ygor – Festa, experimentando o espiral. Fonte:

Acervo pessoal.

A partir desse primeiro encontro, extraio chaves de atenção para a condução dos próximos experimentos, em diálogo com os autores já mencionados ao longo do trabalho. Passo a me atentar, por exemplo, à substituição do vocabulário ligado a “sentimentos” por estímulos que conduzam à fisicalização, evitando abordagens que direcionem à construção de “personagens” e priorizando, em vez disso, a investigação de estados corpóreos e situações concretas. Busco fomentar o uso do espaço e de objetos como elementos não literais, capazes de potencializar a exploração cênica e o jogo. Valorizo ainda a multiplicidade de recursos para narrar ou provocar ações, criando situações com objetivos claros. Sobretudo, reafirmo a importância da escuta — tanto dos participantes quanto da mediação — como base para uma condução que estimule a experimentação, sem impor caminhos prévios.



Figura 23 - Antônio improvisando um trecho de “Senhora dos Restos”, com objetos disponibilizados.

Fonte: Acervo pessoal.

Encontro II “Feto”:

O segundo encontro partiu da intenção de aprofundar as camadas simbólicas e sensíveis que atravessam a Senhora dos Restos, especialmente em sua relação com

o “Menininho” — figura ambígua que se coloca entre a falta, o desejo e o abandono. Diferente do primeiro encontro, em que apenas dois participantes estiveram presentes, neste contamos com três participantes. A ausência de parte do grupo me levou a reestruturar o planejamento, trabalhando novamente no improviso — não apenas como técnica cênica, mas como método de condução do processo.

Este foi também o primeiro encontro em que introduzi diretamente o texto *Senhora dos Restos*, de Euler Lopes. A entrada do texto se deu cuidadosamente, não como roteiro fixo, mas como matéria poética a ser escutada, sentida e fisicalizada em cena.

A proposta inicial foi a de ativar a presença dos participantes em uma dinâmica sutil, respeitando o estado físico e emocional em que chegaram: cansados, silenciosos, com pouca energia. Ao invés de partir diretamente para a ação, criei um espaço de acolhimento e escuta — escuta do próprio corpo — solicitando que se deitassem no chão com as luzes apagadas, ao som de “Útero”. Esse gesto simples, mas potente, possibilitou uma transição de estado, conduzindo-os a um lugar de introspecção e disponibilidade para a experiência.

Dentro dessa ambiência uterina, surgiram as primeiras proposições: “experimentar ser menininho”, “estar no útero”, “crescer sem espaço”. Com comandos de ação e indicações espaciais, fui costurando a leitura de trechos do texto com sugestões físicas, trabalhando a fisicalização das imagens poéticas: “roendo as minhas tripas”, “tive menininho como quem defeca”, “me trouxeram enrolado num pano de prato”... Evitei a abordagem emocional direta, incentivando a ação concreta: tremor, peso, asfixia, nascimento.

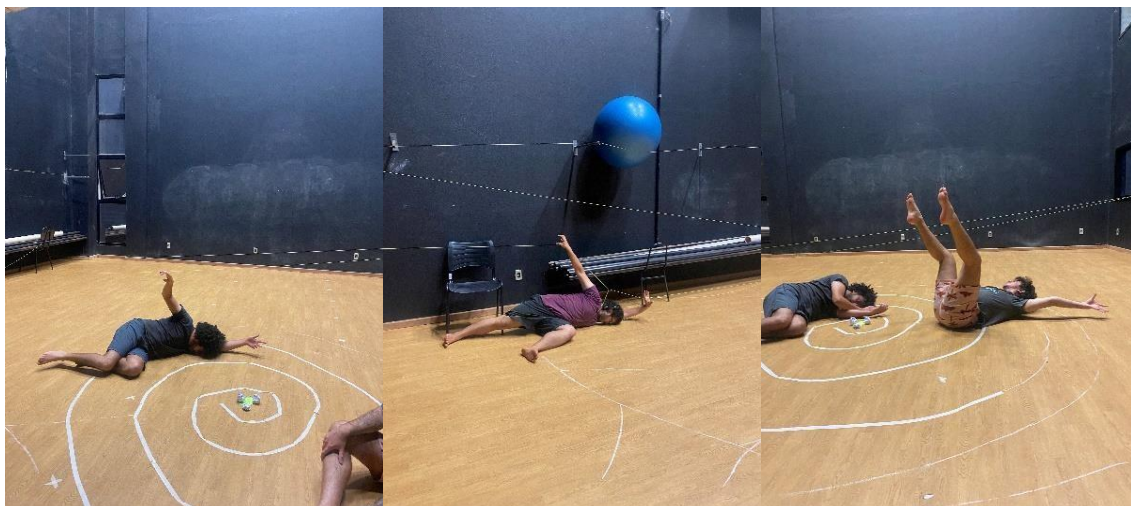


Figura 24 - Antônio Mendes, Ygor Carvalho e Matias Britto – Entre feto, espaço e Senhora.

Fonte: Acervo pessoal.

O corpo de menininho foi gestado, cresceu, nasceu e morreu em cena — e esse arco se deu como uma espiral sensível, marcada por contrastes sonoros e espaciais: do útero silencioso à rua barulhenta, do conforto ao desconforto, da proteção ao abandono. O nascimento foi acompanhado por trechos intensos e violentos do texto, que geraram respostas físicas espontâneas dos participantes, culminando na vocalização de choro e em gestos de asfixia, seguido do carregamento e do abandono do corpo morto.



Figura 25 – Antônio Mendes, Matias Britto e Ygor Carvalho – Feto. Fonte: Acervo pessoal.

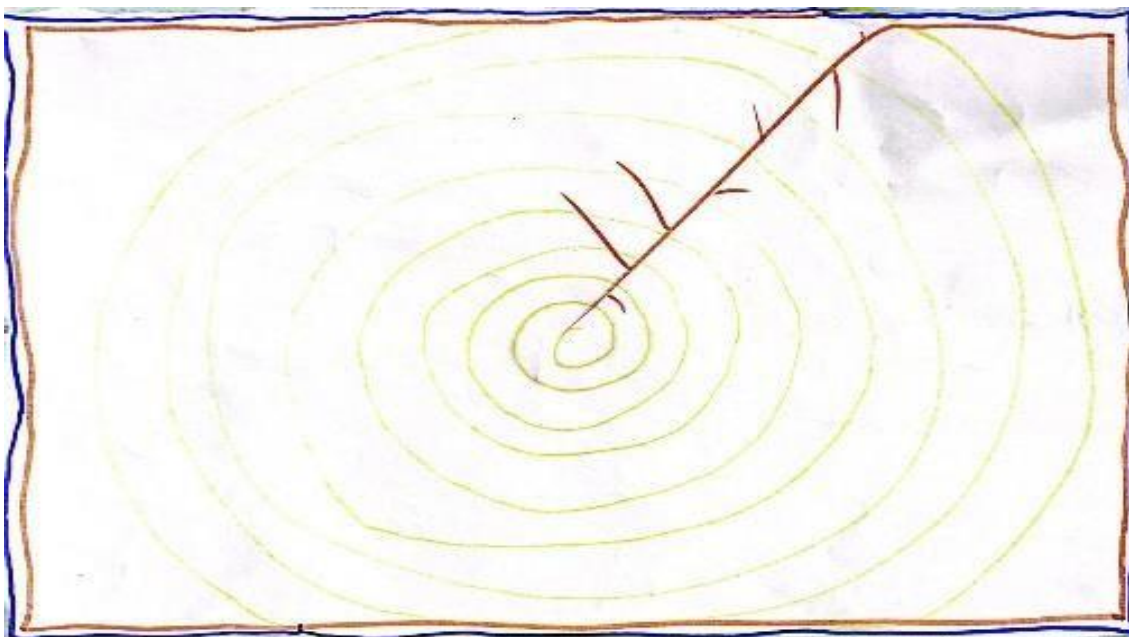


Figura 19 – Desenho Antônio Mendes – Espiral e espaço.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 4 – Encontro “Feto” – Antônio Mendes, Matias Britto e Ygor Carvalho em jogo – Desenho Antônio Mendes do encontro “Festa”, sendo utilizado como disposição espacial. Fonte: Acervo pessoal.

Mais uma vez, o desenho foi convocado como ferramenta de elaboração simbólica: pedi que desenhassem esse feto, esse menininho, esse corpo gerado e perdido. Diferente do primeiro encontro, em que o desenho foi feito após experiências mais abertas e lúdicas, aqui ele apareceu como necessidade de processar e registrar uma vivência intensa, onde os corpos foram atravessados por imagens fortes e

carregadas de contradição. Como no encontro anterior, os desenhos revelaram diferentes formas de expressão — sinestésicas, abstratas, figurativas — e ofereceram novos materiais para a continuidade do processo.



Figura 27 – Desenho Antônio Mendes – Desenho Ygor Carvalho – Feto. Fonte: Acervo pessoal.

Neste encontro, notei a potência de construir trajetórias lineares a partir do texto, mesmo dentro de um campo aberto de improvisação. A presença do texto como guia não limitou, mas expandiu as possibilidades de ação, desde que os comandos permanecessem ancorados no corpo, no espaço e nos objetos, evitando a armadilha da interpretação emotiva ou ilustrativa. Retomo, aqui, as contribuições de Viola Spolin, que nos lembra da importância da ação como motor da experiência.

É também neste momento do processo que Renato Cohen¹³ surge como uma nova referência para mim — autor até então desconhecido no percurso da pesquisa,

¹³ Renato Cohen (1956–2003) foi diretor, performer, pesquisador e professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Reconhecido como um dos principais teóricos da cena contemporânea no Brasil, é autor do livro *Work in Progress na Cena Contemporânea* (2000), no qual propõe uma abordagem da criação artística como processo aberto, rizomático e em constante transformação.

mas que, a partir daqui se tornará o principal aporte teórico do trabalho. Cohen, com sua concepção de Work in Progress, amplia minha compreensão sobre criação, reconhecendo o processo artístico como experiência em constante mutação, onde pesquisador, performer e objeto de pesquisa se embaralham numa rede viva de trocas e descobertas. Sua escrita me atravessa com força, nomeando aquilo que eu já vinha experimentando de forma intuitiva: a improvisação como método, a cena como lugar de invenção, o inacabado como ética e estética. No capítulo “A Cena em Progresso” do livro Work in Progress na Cena Contemporânea, Silvia Fernandes, pesquisadora da vanguarda no teatro e ensaísta das manifestações do contemporâneo, afirma que, na busca do indizível, Renato Cohen “mapeia a linguagem”.

O conceito de obra não acabada, e o risco implícito num processo que vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo, parecem constituir a mimesis eficaz dos encadeamentos mentais da consciência contemporânea” (Fernandes, 2013, p. XVIII)

Extraio desse encontro algumas direções para os próximos experimentos: a escuta ativa do grupo como ponto de partida; a fisicalização como caminho para acessar imagens complexas; e o uso do texto como disparador e não como roteiro. A relação com o espaço — agora tridimensionalizado a partir do desenho da “Festa” do Encontro I — se revelou fundamental para a criação de sentido, mostrando que o próprio material gerado pelo grupo pode (e deve) ser reativado em novas camadas, reafirmando o lugar da improvisação como campo fértil de invenção e afeto.

Encontro III “Fome”:

Este foi o primeiro encontro com a presença de Éric Silva, convidado inicialmente para registrar fotograficamente o processo. No entanto, com a ausência de parte do grupo e apenas Antônio presente, propus uma inversão: cedi espontaneamente a condução do encontro a Éric Silva e me coloquei no jogo, integrando-me à prática. Foi uma escolha feita no momento, que desorganizou minha posição habitual e me levou a um outro lugar de escuta e resposta.

Partimos da proposta de investigar os extremos vividos pela Senhora dos Restos, principalmente os estados de fome e insegurança. O foco esteve em acionar sensorialmente o corpo em situações-limite, criando atmosferas que evocassem

abandono, disputa e medo. A cidade grande — com suas zonas de risco, seus sons e tensões — serviu de pano de fundo para tensionar nossos corpos. A partir da condução de Éric, exploramos cenas que partiram de uma situação imaginada de expulsão: olhos fechados, corpo estirado, som de batida de porta, rua. Um esconderijo foi buscado no espaço. A chegada de um novo som trouxe à tona a lembrança do “menininho”, representado por bolinhas de papel, e uma busca se iniciou. O encontro com esse objeto deflagrou jogos de disputa, proteção e vigilância, que se desdobraram ao longo de todo o encontro.

A fome foi fisicalizada através de comandos corporais como prender o ar, contrair o abdômen, esticar membros — numa tentativa de ativar o vazio no corpo. Com os olhos vendados, encontramos três objetos: bolinha, comida e lanterna. Cada um criou uma cena com início, meio e fim, dando contorno às experiências que o encontro havia proposto.

Essa inversão gerou experiências potentes, mas também desafiadoras. Colocar-me como participante em uma proposta que eu mesma havia planejado me expôs a uma linha tênue entre o controle e a entrega. Por vezes, percebi certa resistência em me deixar afetar completamente — como se algo em mim ainda se mantivesse na posição de quem observa, dirige, organiza. Ainda assim, foi um exercício importante de escuta e risco, que reverberou diretamente nas investigações anteriores. À luz de Renato Cohen, o imprevisto, aqui, reafirma-se como linguagem dos extremos — não apenas pelo que demanda do corpo em cena, mas pelo que revela das zonas de atrito entre exposição, desejo e retenção.

A bolinha, símbolo do que é precioso, ativou relações de confronto, espelhamento e eventual partilha. O corpo respondeu de maneira mais intensa a comandos objetivos do que a convites abstratos. As ações físicas revelaram uma potência latente no gesto mínimo e nas intenções silenciosas.

A ausência de parte do grupo revela uma tensão que já vinha se anunciando: a dificuldade em sustentar a proposta coletiva de improvisação entre áreas. Diante disso, começa a surgir, a possibilidade de que eu assuma uma criação solo, alimentada pelos fragmentos gerados coletivamente, mas agora guiada por uma escuta mais íntima da Senhora dos Restos.



Figura 28 – Antônio Mendes – Experimentando jogo “Achando alimento”. Fonte: Acervo pessoal.

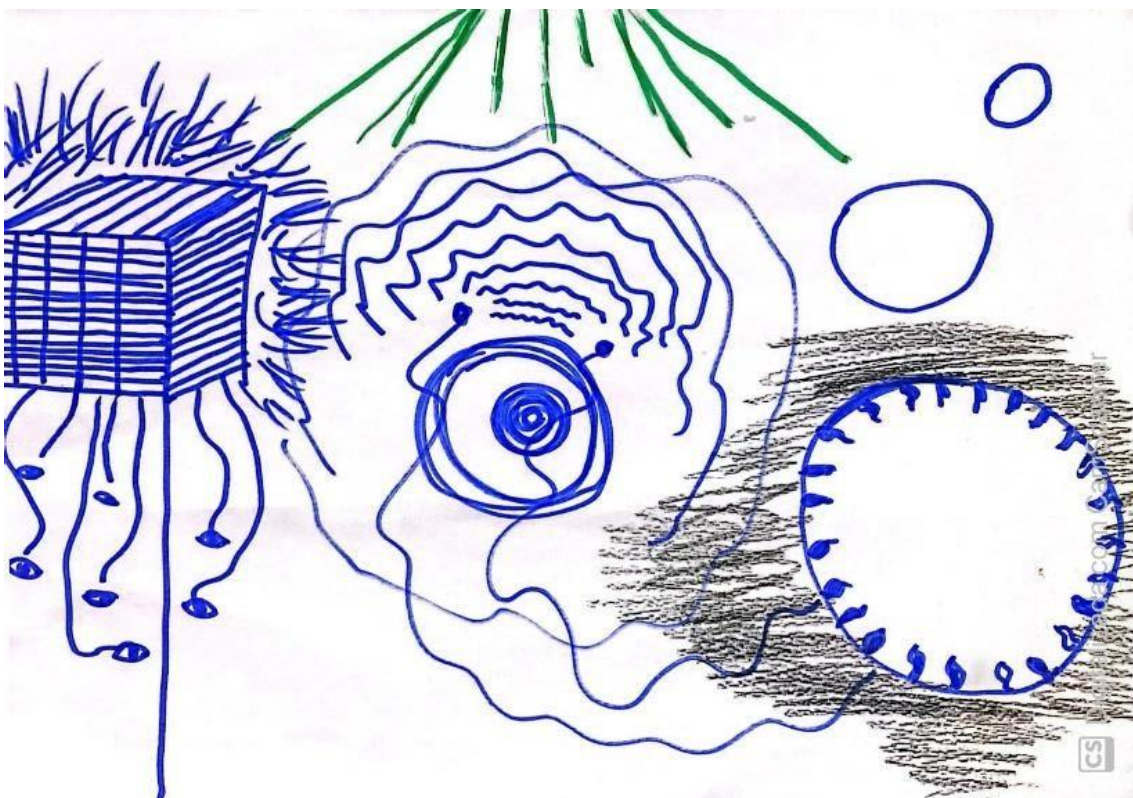


Figura 28 – Desenho Juliana Afonso. Fonte:
Acervo pessoal.



Figura 29 – Desenho Éric Silva. Fonte:
Acervo pessoal.



Figura 5 – Desenho Antônio Mendes. Fonte:
Acervo pessoal.

2.2.1 - A cena em processo: o jogo entre incerteza e criação

Encontro IV “Xibiu da Dalva”:

Este foi o encontro em que pela primeira vez, assumi que os únicos participantes constantes do processo seriam Antônio e Ygor. Essa definição não veio como escolha, mas como necessidade concreta, evidenciada pela ausência contínua dos demais convidados. A partir disso, renunciei a qualquer planejamento prévio e reformulei inteiramente a proposta inicial, passando a considerar que a minha criação final – anteriormente pensada como algo coletivo e integrador de diferentes áreas – emergiria, na verdade, a partir da escuta dos encontros com esses dois corpos e do material performativo que deles brotava. Assim, a pesquisa se afirmava como um *Work in Progress*, no sentido proposto por Renato Cohen: uma escritura em processo, onde acaso, deriva e sincronicidade deixam de ser falhas ou desvios e passam a constituir o próprio caminho da criação.

O uso de linhas de força (*leitmotive*¹⁴ criativos, narrativas) de “irracionalidade”, a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem. (Cohen, 2000, p. 2)

O foco deste encontro foi o bastão — objeto simbólico do texto Senhora dos Restos — evocado pela personagem como arma de defesa, extensão do corpo e marca de um corpo que sobrevive. Iniciamos com jogos de passar o bastão em roda, e gradualmente intensificamos as regras e estímulos: velocidade, roubo, impacto, vocalização. O bastão passou a ser ferramenta de ataque e defesa, instaurando uma dinâmica que logo extrapolou o jogo e gerou cenas de enfrentamento, fuga e confronto. A fisicalidade proposta pelo bastão trouxe à tona um universo de potências: o impulso agressivo, a tentativa de imposição, o medo, a resistência, a sedução.



Figura 31 - Experimentando corpo e bastão – a relação com o outro – Antônio Mendes e Ygor Carvalho.

Fonte: Acervo pessoal.

¹⁴ Para Cohen, *leitmotive* são linhas de força criativas, núcleos geradores de sentido que atravessam o processo de criação de maneira não-linear, emergindo e retornando com variações ao longo do percurso. Diferente de um tema fixo, o *leitmotive* no *work in progress* é mutável, instável e incorporado aos acontecimentos da cena. Ele é tanto um dispositivo de coesão quanto motor poético do processo.



Figura 32 - Experimentando corpo e bastão – a relação com o outro – Antônio Mendes e Ygor Carvalho.
Fonte: Acervo pessoal.

Foi nesse fluxo que inseri o trecho do texto em que a Senhora dos Restos se define como “o germe no xibiu da Dalva”. A metáfora – brutal e poética – provocou nos participantes reações corporais e associações imediatas. Propus então a criação de uma imagem visual: com os materiais disponíveis em sala, Antônio e Ygor tridimensionalizaram o “Xibiu da Dalva”. O que seria, então, esse corpo por onde tudo passa, que tudo recebe? Que leitura dois homens dariam a esse espaço simbólico e violado, mas também sagrado?

A construção do “xibiu” ativou novas camadas sensoriais e performativas. Com o objeto no centro da sala, propus que um fosse Dalva e o outro o germe, e que improvisassem uma cena a partir da relação que imaginavam entre esses dois elementos. O que surgiu foi intenso: um jogo entre invasão e pertencimento, coceira e desejo, ironia e denúncia. As personas se desenhavam não como personagens fixos, mas como estados. Senhora dos Restos, ali, se materializava no entre: entre Dalva e germe, entre agressão e sobrevivência, entre sujeira e sacralidade.



Figura 33 - Dalva e Germe – Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.

Ao final do encontro, ficou claro para mim que o bastão e o “xibiu” se tornariam elementos centrais da cena que construo. Não como símbolos ilustrativos, mas como motores de ação, signos que condensam perguntas urgentes: O que é ser mulher no mundo? Que corpos têm o direito à defesa? Que imagens do feminino habitam o imaginário social e como podemos reescrevê-las?

O encontro também reafirmou a potência da improvisação quando se permite contaminar pelo real. A instabilidade, a falta e o inesperado não fragilizam o processo – eles são o processo. Como lembra Cohen, a escritura em processo é aquela que se

deixa afetar, que escuta o tempo do acontecimento e escreve no próprio ato da presença.

A operação pelo *work in progress* opera através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem (Cohen, 2000, p. 1)



Figura 34 - Tridimensionalizando o “Xibiu da Dalva” com os objetos disponíveis.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 35 – Ygor Carvalho – Dalva.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36 – Antônio Mendes e Ygor Carvalho – Dalva e Germe.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 36 – Antônio Mendes e Ygor Carvalho – Dalva e Germe. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 37 – Antônio Mendes e Ygor Carvalho – Dalva e Germe.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 38 - Desenho Ygor Carvalho - Xibiu da Dalva.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 39 - Desenho Antônio Mendes - Xibiu da Dalva. Fonte:
Acervo pessoal.

Encontro V “Flerte”:

Neste quinto encontro, retorno à rua como território simbólico da Senhora dos Restos, agora com o foco voltado às dinâmicas de gênero, sedução e poder. Se nos encontros anteriores a relação com o bastão já havia sido acionada como objeto de defesa e sobrevivência, aqui ele ganha contornos mais complexos — torna-se também objeto de desejo, prolongamento do corpo, símbolo ambíguo que circula entre o sagrado e o profano.



Figura 40 - Entre violência e entrega – Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.

A proposta foi ativada a partir de jogos de flerte e confronto, intercalados por improvisações com o bastão que provocaram nos participantes estados de entrega e tensão. A fisicalidade do objeto — e o imaginário que ele carrega — gerou cenas em que violência e prazer se entrelaçam, expondo camadas profundas da Senhora dos

Restos: sua sexualidade, sua fragilidade e sua força. O bastão, mais do que arma, tornou-se signo de afeto, controle, fetiche e autonomia.



Figura 41- Querer amar – Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.

O jogo de sedução iniciado de forma íntima foi sendo amplificado a partir dos comandos: os atores começaram sussurrando provocações, que foram ganhando volume, corpo e ritmo. Frases como “você fica tão lindo com esse pau perto da boca” revelaram o cruzamento entre erotismo e ameaça. A tensão se deslocava para o corpo, para os gestos e para o espaço. À medida que a cena se desenrolava, o bastão deixava de ser apenas extensão de defesa e passava a ser também extensão do desejo — ou, talvez, da dor provocada pelo desejo.



Figura 42 - O flerte, entre o medo e o desejo - Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.

As improvisações apontaram para uma narrativa centrada na relação amorosa, ambígua e desequilibrada entre os personagens. Um deles busca o vínculo, o afeto, a construção de uma história. O outro, silencioso, torna-se símbolo de um abandono reiterado. O “Enorme”, como passa a ser chamado, não responde, não acolhe, não explica. E isso intensifica a tensão. Há entrega, mas também desconforto; há carinho, mas também ausência de reciprocidade.



Figura 43 - Ceder e romper – Antônio Mendese Ygor Carvalho.

Fonte: Acervo pessoal.

A fisicalidade foi aprofundada com exercícios de repetição e exaustão: correr até o limite, gargalhar, chorar, inverter os estados. A transição entre opostos provocou um tipo de disponibilidade visceral, ampliando a escuta e a conexão entre os jogadores. A partir disso, propus a construção de uma cabana: um refúgio, um lugar íntimo. Contrariando expectativas, os atores não criaram territórios separados, mas construíram juntos um abrigo comum — como se ambos fossem a própria Senhora dos Restos, compartilhando sua solidão, sua dureza, sua doçura.

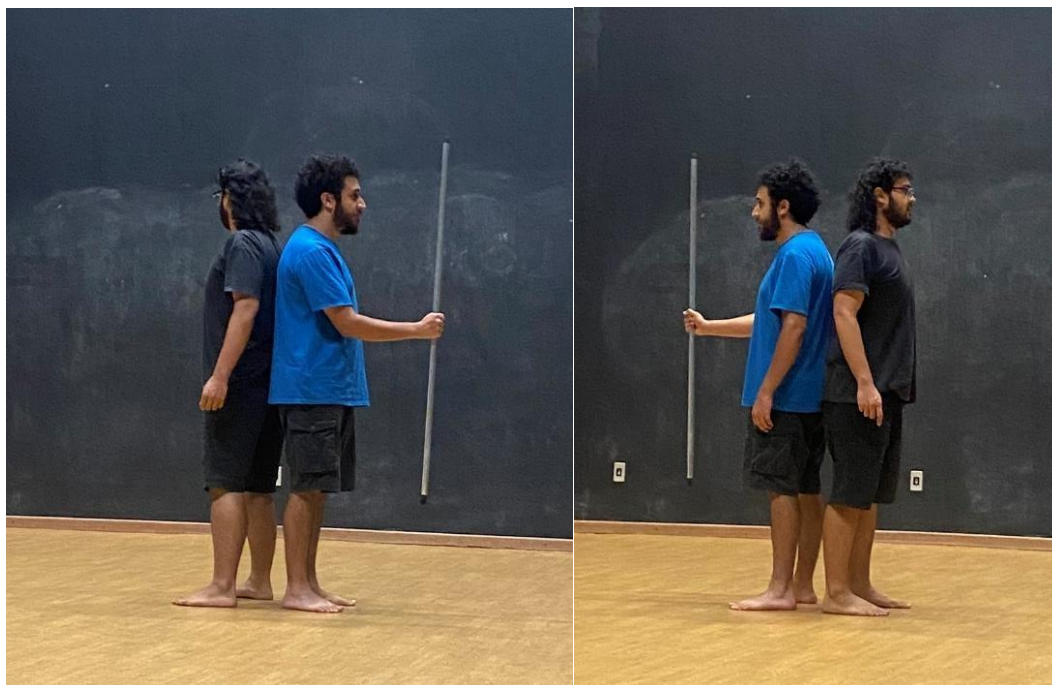


Figura 44 - Corpo e entrega, as significâncias e os significados – Antônio Mendes e Ygor Carvalho.
Fonte: Acervo pessoal.

A cabana, então, tornou-se cenário para um novo jogo. Ao som da chuva — elemento recorrente nos encontros e nos desenhos —, viveram o anoitecer e o amanhecer. Dormiram, sussurraram, riram, despertaram lindas. Propus que falassem em “uma língua inexistente”, provocando um deslocamento estético que fugisse da lógica realista. O desfile que veio em seguida tensionou ainda mais a relação entre vaidade e vulnerabilidade: o corpo que se exhibe na rua também precisa se defender

dela. O gesto de desfilor trouxe à tona uma postura entre o cômico e o trágico — como vender a si mesma quando não se tem quase nada?



Figura 45 - Rua – Construção da Barraca – Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46 - Rua – Construção da Barraca – Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 47 - Desfile - Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 48 - Desfile - Antônio Mendes. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 49 - Desfile ecoando rua - Ygor Carvalho.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 50 - Desfile ecoando rua – Antônio Mendes.
Fonte: Acervo pessoal.

O uso da blablação (Spolin) ajudou a sustentar o improviso em momentos mais abertos, oferecendo uma estrutura para o jogo continuar vivo. A descoberta do “peixe” como alimento coincidiu, sem intenção, com o lugar simbólico do “rio” onde Menininho havia sido deixado nos encontros anteriores — revelando que os espaços improvisados estavam se tornando mapas de significação.



Figura 51 - A vivência na barraca, blablação - Antônio Mendes e Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.

Ao final, retomamos o procedimento do desenho. Pedi que desenhassem individualmente, sem mostrar um ao outro. Ambos desenharam a chuva. Revelado esse ponto em comum, propus que desenhassem como imaginavam que o outro havia desenhado — uma troca que evidenciou a escuta mútua e o reconhecimento dos estilos e sensibilidades. Discutimos os sentidos desses elementos: a colher, sempre presente com Antônio, tornou-se símbolo de resistência e valor; o fogo, representado por ambos, apareceu como possibilidade de transformação e sobrevivência. A chuva, no entanto, foi o elemento mais simbólico — apontado por ambos como a pior condição para alguém em situação de rua. Esse dado abriu um campo importante de análise sobre gênero: enquanto para eles, homens, a chuva surge como maior ameaça, para mim, mulher, há inúmeras outras camadas de insegurança ao ocupar o espaço público. Essa diferença de percepção evidencia o abismo social que estrutura as relações de gênero — uma desigualdade que não se dissolve, mas reverbera inclusive nas criações artísticas.



Figura 52 – Primeiro desenho Antônio Fonte: Acervo pessoal.



Figura 53- Primeiro desenho Ygor. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 54 – Segundo desenho Antônio.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 55 – Segundo desenho Ygor.
Fonte: Acervo pessoal.

Finalizamos o encontro com a retomada dos trechos do texto, agora reinterpretados a partir do corpo e do bastão. As palavras foram ditas, omitidas,

grunhidas, transfiguradas. E o bastão, mais uma vez, revelou sua função fundamental: é com ele que a Senhora dos Restos narra sua história, se defende, se vinga, seduz, ameaça, dança.

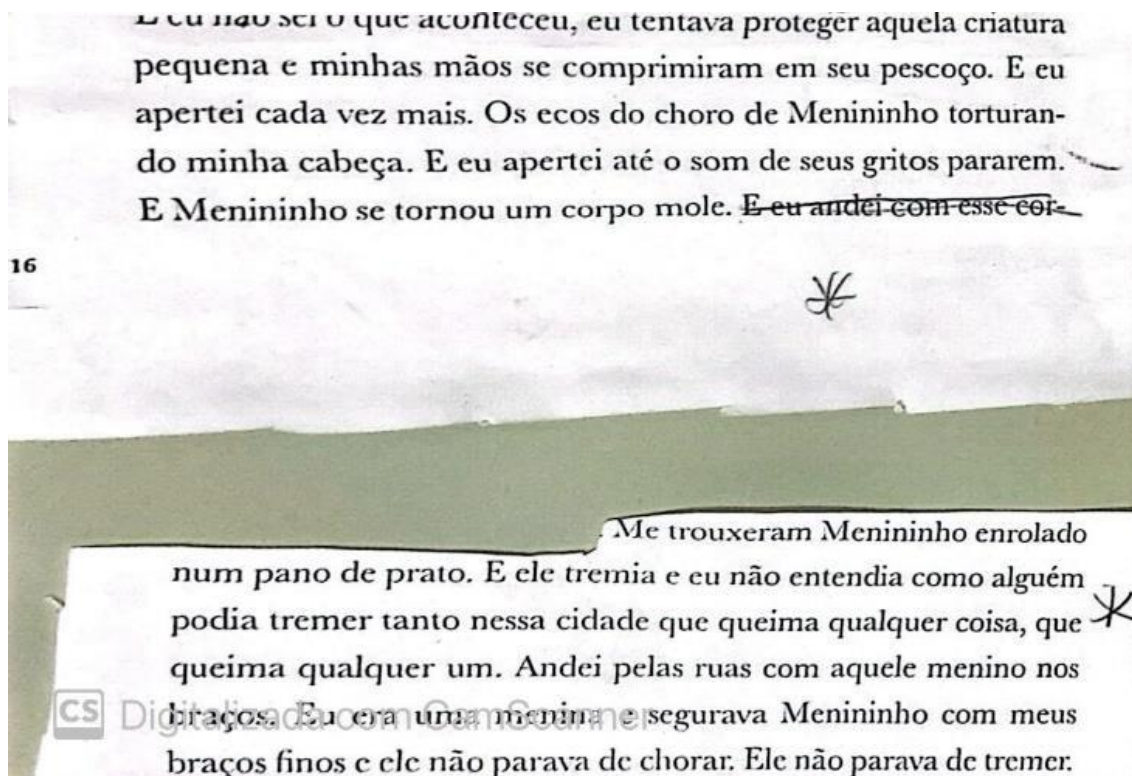


Figura 56 – Trechos do texto “Senhora dos Restos” de Euler Lopes. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 57 - Pescoço - Ygor Carvalho. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 58 - Tremer – Antônio Mendes Fonte: Acervo pessoal.

2.2.2 - Apropriação corpórea: o que é ser mulher no mundo?

Encontro VI “Senhora dos Restos em mim: mimese, risco e presença”:

A pergunta “o que é ser mulher no mundo?” foi disparador e ao mesmo tempo espinha dorsal desta pesquisa. Nos encontros que conduzi (e nos quais fui conduzida),

a improvisação deixou de ser apenas técnica para se tornar lente: através dela, observei o corpo feminino em sua condição mais vulnerável e mais potente.

Senhora dos Restos é o corpo que sobra, mas também o corpo que insiste.

O Encontro VI marcou o momento em que devolvi esse processo ao meu próprio corpo. Sob o comando dos participantes, fui conduzida ao jogo. Me entreguei à mimese das experiências anteriores: gestos, sons, imagens. Mas a mimese, aqui, não como cópia, mas como operação sensível e poética que, rompe com a ideia de reprodução para instaurar um estado de “recriação no presente”. A repetição torna-se então espaço de invenção. Ao repetir o que é do outro, devolvi atravessada — pela minha escuta, pelas minhas hesitações, pelo que restou em mim.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós. (Fabião, 2010, p. 323)

2.3 - Restos – a construção da cena

No procedimento *work in process* o texto/imagem (*storyboard*) vai ser composto a partir de emissões de vida, priemeiridades, laboratórios, adaptação de textos, sinais e outras emissões que vão formar uma textualização viva (Cohen, 2000, p. 27).

A proposição performativa “Senhora dos Restos”, que será apresentada como parte da defesa deste trabalho trata-se de uma cena-síntese que dá corpo aos principais vetores da pesquisa: improvisação, processo de criação e experiência.

A estrutura foi pensada a partir de dois planos simbólicos: o primeiro, frontal ao público, apresenta a presença exposta; o segundo, oculto por um pano, representa o que ainda está em elaboração, memória ou dor. Senhora dos Restos surge nesse entre, nesse “xibiu” que é passagem e ferida — território do não visto e do por revelar. A performance se organiza a partir de partições espaciais e sonoras, jogos de luz e sombra e uma partitura corporal que retoma elementos da mimese e dos experimentos realizados ao longo dos encontros: a festa, o ataque, o feto, o flerte.

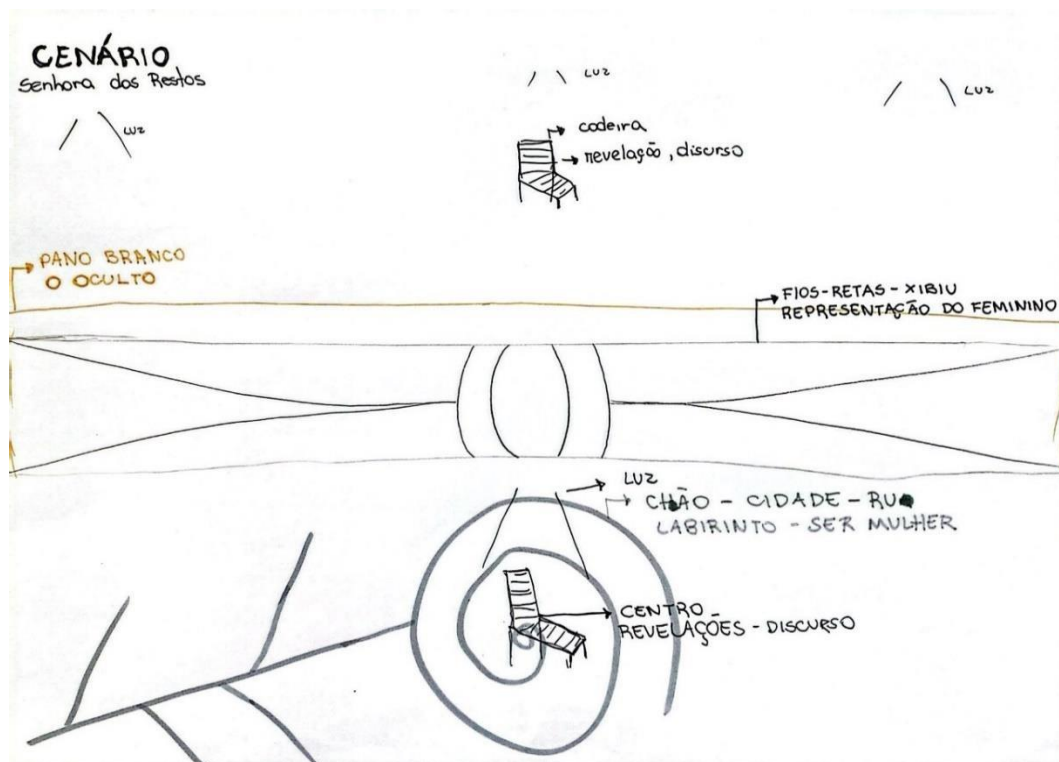


Figura 59 – Rascunho de cenário.
Fonte: Acervo pessoal.

A dramaturgia parte da presença e se desenha como um processo em constante construção — um *work in progress* que, como defende Renato Cohen (2000, p. 82), é texto em metamorfose. A escolha pelo pano que oculta parte da cena se conecta com a ideia de que nem toda narrativa se dá de forma explícita — há aquilo que se encena e há aquilo que reverbera no corpo em silêncio.

O texto performado alterna trechos ficcionais do texto *Senhora dos Restos* de Euler Lopes, falas improvisadas. A fala: “Menininho nas minhas entranhas [...]” é dita debaixo da cadeira, intensificando a relação de opressão, culpa e alívio. Já o trecho — “Sou Senhora dos Restos. Matei uma criança asfixiada e não pagarei por esse crime” — é lançado como manifesto, assumindo publicamente o que não foi dito, assumido, julgado.

A organização da cena busca tensionar a plateia: a expectativa de um espetáculo com começo, meio e fim é desfeita pela sobreposição de camadas, planos e vozes. A canção lançada de Maria Bethânia marcam o fim de uma travessia — dos

meninos (Ygor Carvalho e Antônio Mendes) por ela, de mim por eles, de mim por ela e dela por mim.

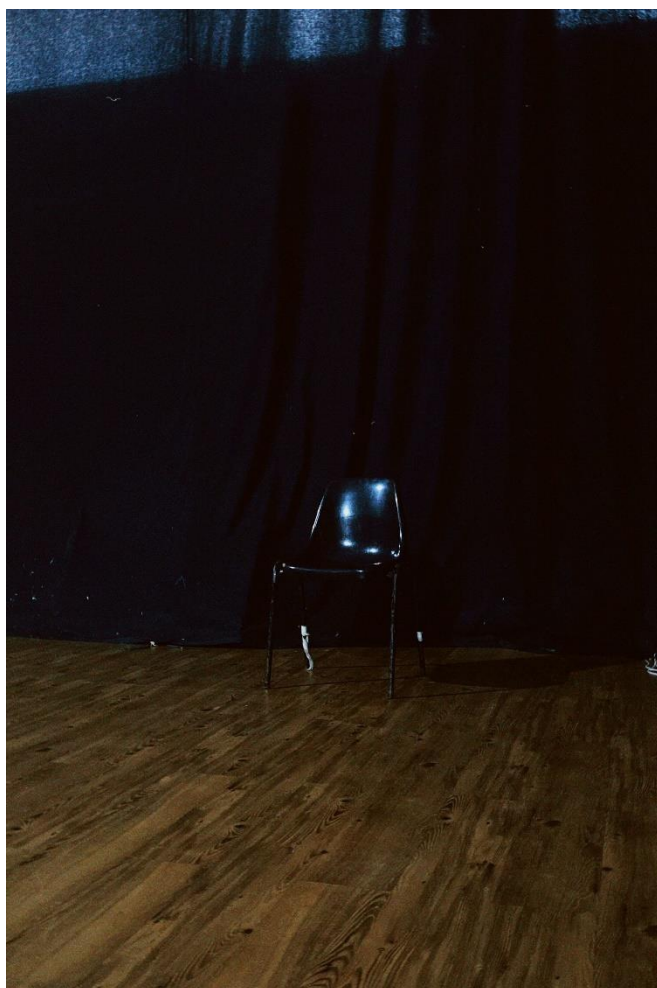


Figura 60 – Ato.
Fonte: Acervo pessoal.

3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar de improvisação é falar de um gesto que escapa ao controle. Improvisar, neste trabalho, não foi apenas técnica ou recurso – foi um modo de estar. Um modo de criar, de se deixar atravessar, de fabricar presença com o que resta. E talvez por isso escrever sobre essa experiência seja tarefa delicada: como traduzir em palavras aquilo que se fez com o corpo, na instabilidade do encontro, na fricção com o outro e com o mundo?

Escrever é talvez uma tentativa de reinscrever: de dar contorno, por instantes, ao que foi vivido. Este trabalho não se pretende conclusivo. É resto também. Fragmento de um processo maior, que segue reverberando.

Aqui, optei por habitar um lugar de trânsito entre prática e reflexão, corpo e teoria, impulso e pensamento. O campo da investigação-criação me permitiu construir um percurso onde teoria não é separada da ação, mas nasce dela – como propõe Fabião (2008), o pensamento se dá em ato. As cenas, os jogos, os encontros e a performance não ilustram conceitos; eles os produzem.

Ao me colocar em risco, também fabriquei linguagem. A Senhora dos Restos nasceu da escuta, da falha, da dúvida. Não é personagem fechada – é corpo que se interroga ao mesmo tempo em que se expõe. O processo me revelou que não há imprevisto que não seja também política, porque decide quem tem voz, quem pode falhar, quem pode inventar.

Minha proposição performativa foi feita de fragmentos: palavras, sons, desenhos, objetos, bastões, lembranças. Cada elemento carregava o vestígio do que vivemos nos encontros: uma memória compartilhada. Uma mulher construída no entre. Uma atriz que se faz também pesquisadora porque aceita não saber. Porque se interessa mais pela pergunta do que pela resposta.

Este trabalho se organiza por camadas. O pano que oculta é também o que revela. A rua que atravessa o corpo é também a que abre caminho. Improvisar, aqui, foi uma forma de escavar: de tirar do fundo as perguntas que o cotidiano tenta soterrar. Perguntas que falam do ser mulher, do desejo, da maternidade, da culpa, da cidade, da violência – mas também da reinvenção, da ternura, do jogo, da potência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

-----, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005

-----, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 118-131, dez. 2010.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos - Eletrônica* Vol.10 n.3, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.fcc.org.br>. Acesso em: 26. Nov. 2024.

FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e Wuppertal dança teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisação e o teatro*. São Paulo: É Realizações, 2015.

KAMLA, R. F.. *Relato do processo de montagem da peça performática - RG*. Cadernos de registros Macu, v. 2, p. 34-37, 2013.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 5. ed. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, [1963] 2008. -
-----, Viola. *Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

APÊNDICE

ROTEIRO SENHORA DOS RESTOS -

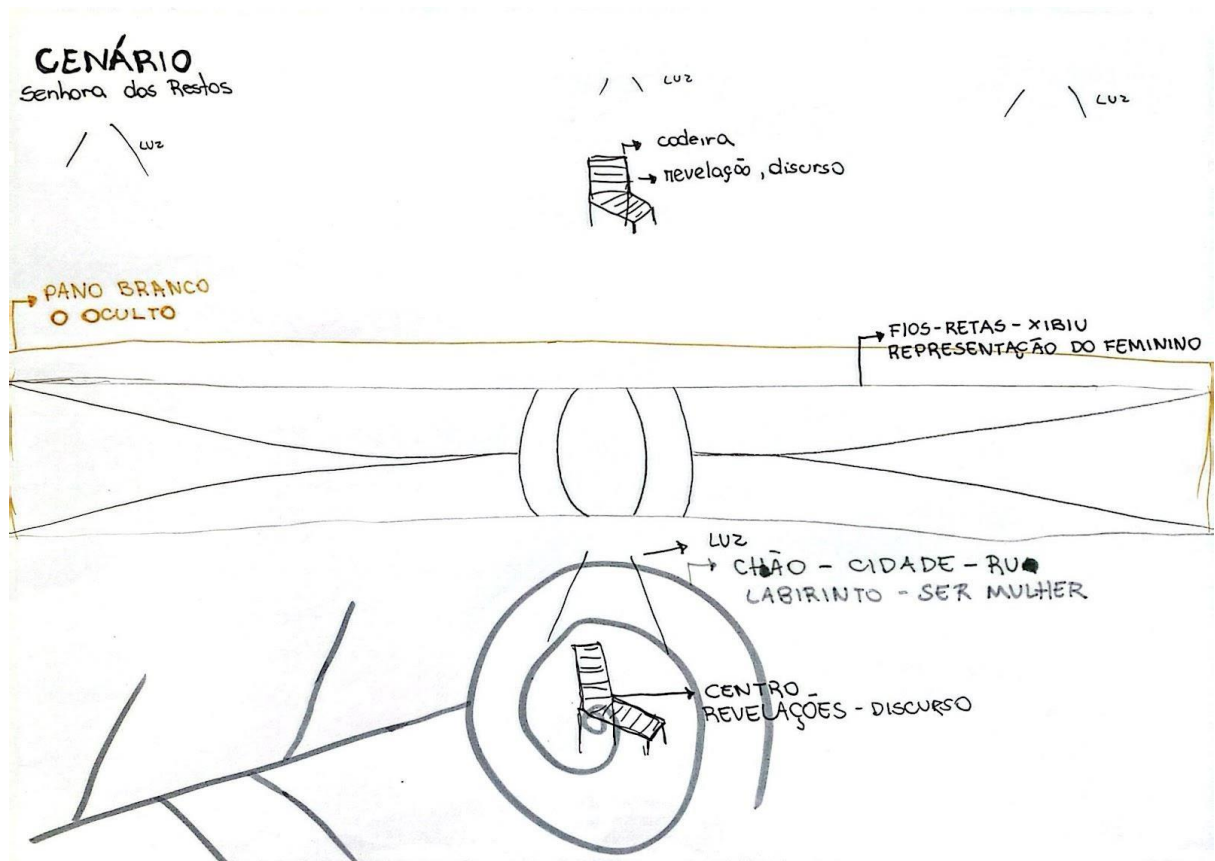
TCC Juliana Afonso (06/05)

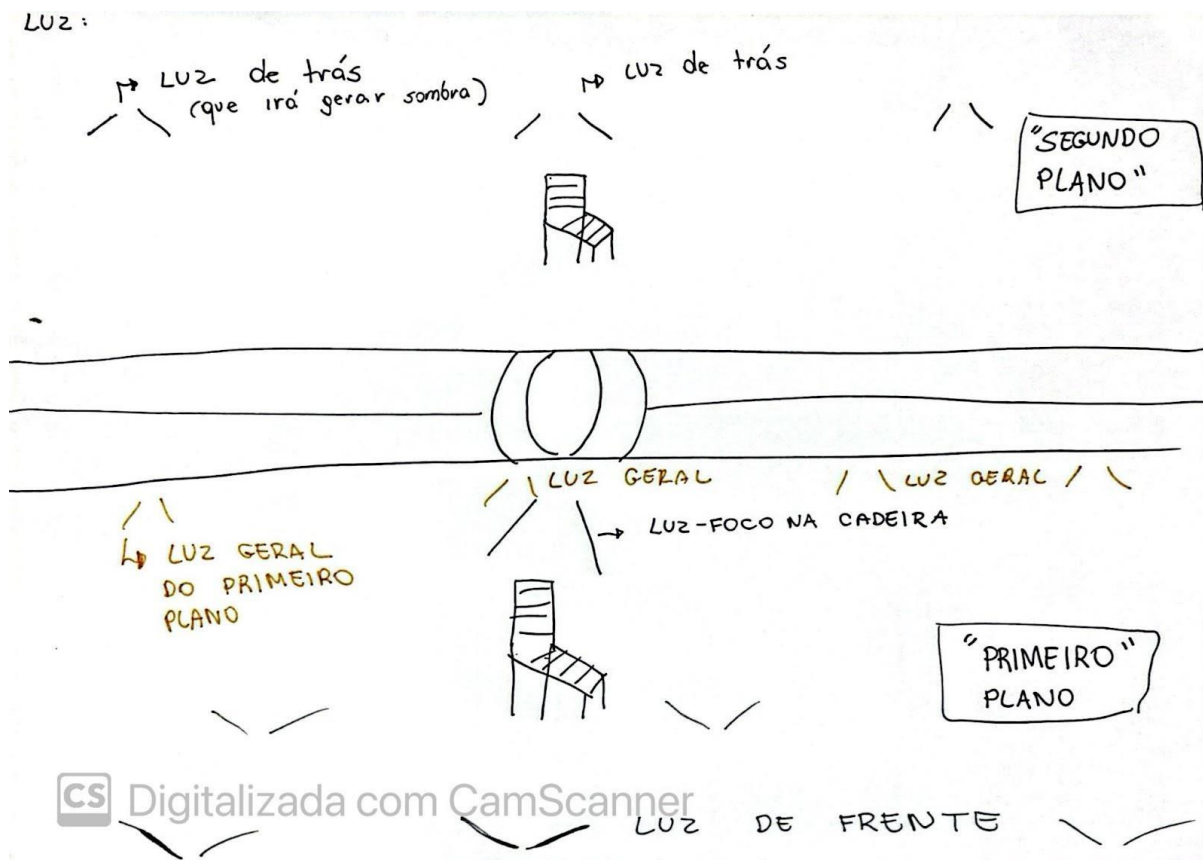
Legenda:

Cor **laranja** para **luz**;

Cor **bordô** para **sonoplastia**;

Cor **preta** para **identificar as passagens**.





Entrada do público:

[Água · BaianaSystem · Antonio Carlos & Jocafr · Orquestra Afrosinfônica - YouTube](#)
[youtube_01.mp3](#)

Até min 2:20

Foco de luz na cadeira vazia do primeiro plano

Voz em off -

[1 - minhas lembranças.mp3](#)

Apaga-se a luz com foco na cadeira do primeiro plano

Ascende a do segundo plano, do fundo da sala, gerando sombras

“Festa”

[Água · BaianaSystem · Antonio Carlos & Jocafr · Orquestra Afrosinfônica - YouTube](#)

Min 2:20 até o fim

“Relação”

[Owl Nature Sounds - YouTube](#)

Início até 00:43

Silêncio

“Grito”

“Tempo, labirinto”

[PAAX \(Tulum\) - Ritual \(Official Visualizer\)](#) **Íncio até 00:50**

[Matei](#) **de 00:09 até 00:59**

[Avek - YouTube](#) **de 00:19 até 00:55**

Amar um homem Movimentos - bastão Movimentos de ataque

2- [ATAQUE audio 01.mp3](#)

[Som do Útero Para Recém Nascido Dormir - Som do Ventre que Acalma Bebês - YouTube](#) **00:06 até 00:50**

**Busca pelo Feto Corrida de um lado para o outro Ofegante Cadeira feto –
partituras**

Apaga a luz do segundo plano

3- [MENTE MENININHO .mp3](#)

Acende a luz geral do primeiro plano (luz fraca)

[963 Hz Ethereal Sleep](#) **até 00:50**

Queda do pano - saída do xibiu Experimentar espiral

[Rua movimentada \(som ambiente\) | Ônibus | Pedestres | Carros | Motos | !\[\]\(a284a2525ddcad0ce8f42fb576bab208_img.jpg\)](#)
6:30 até 7:20

Arrumar “Xibiu - cadeira”

“RUA! A rua que não saiu mais de mim. A Rua para onde fui e não voltei mais. Rua –
atalho sem volta, caminho sem retorno, constante aprendizado.”

4 - [DALVA audio 02.mp3](#)- áudio inteiro “A cidade inclusive é como Dalva a
puta que abre as suas pernas para qualquer um. E eu sou o germe no xibiu de
Dalva. Eu sou a coceira que não para. (gargalha) Senhora dos Restos, um germe no
buraco da cidade”

5 - [PAU PERTO DA BOCA audio 03.mp3](#) - áudio inteiro

Experimento homens com o bastão

Silêncio

“Ai enorme, você é engraçado sabe? Sou muito sozinha, por isso fico imaginando o
tamanho das pessoas, nessas relações pequenas...”

“Eu não quero que a gente fique tão perto assim, eu não quero que a gente crie vínculo sabe? Você consegue me respeitar? Acho que estou sentindo sua falta enorme, mas fica ai, quero sentir. Faz tempo que não sinto as coisas, sabia?”

Homens

“Os homens não prestam. Em sua beleza, desde o começo, eu sabia que ele não prestava. Mas ele cantava as belezas que antes a cidade tinha. E falava dos meus olhos como a porta do paraíso. Foi fácil gostar dele, foi simples. E mesmo que eu soubesse que ninguém o aceitaria, que ele era muito para o pouco que somos, eu o amei. Como menina gostei dele e esperei que o amor crescesse dentro de mim como erva daninha. Mesmo sabendo que não daríamos certo, nunca”

“Olhem para mim. Eu já fui mulher. Eu já fui uma mulher. Hoje não tenho nada.”

“E se o assunto é amor, lhes digo: sente com força até a última gota, que o amor é coisa que passa. E destroi o pouco de estrutura que esse mundo lhe dá. Te enlouquece ou te empobrece. Eu fiquei pobre. Nos restos, perdi o amor próprio, conheci o crime. Abandonei Menininho ao próprio destino. E mesmo que ele não saia da minha memória, eu sei que Menininho não existe. Não existe mais. Graças a mim. Maldita seja a minha mãe que me dizia que os homens não prestavam. Maldita seja a Regina Duarte que me dizia que eles prestavam. Maldita seja eu que amei um homem de olhos fechados. Mas era preciso, era preciso quebrar a cara, romper com a minha mãe, ter Menininho”

MENININHO?

Luzes se apagam

[Knocking and Tapping on Window Sounds ~Recording Sound Effects - YouTube](#) 2:42 até 3:20

“Procura” (imagem de antonio procurando comida, agora e a procura de menininho)

Discurso embaixo da cadeira

“Menininho nas minhas entranhas. Roendo as minhas tripas, aumentando a minha fome. E ele foi crescendo sem nem ao menos entender que dentro de mim não havia espaço. E eu não sabia o que fazer.”

Levantar arrumar cadeira para sentar

“Quando Menininho veio ao mundo, eu senti vergonha. Tive Menininho como quem defeca, e tive que eliminar os restos do parto com detergente.

Acende a luz do primeiro plano - meia luz

Sentada na cadeira

“Me trouxeram Menininho enrolado num pano de prato. E ele tremia e eu não entendia como alguém podia tremer tanto nessa cidade que queima qualquer coisa, que queima qualquer um. riii

Andei pelas ruas com aquele menino nos braços. Eu era uma menina e segurava Menininho com meus braços finos e ele não parava de chorar. Ele não parava de tremer.”

Luz do primeiro plano se apaga

Acende luz de frente

“E eu não sei o que aconteceu, eu tentava proteger aquela criatura pequena e minhas mãos se comprimiram em seu pescoço. E eu apertei cada vez mais. Os ecos do choro de Menininho torturando minha cabeça. E eu apertei até o som de seus gritos pararem. E Menininho se tornou um corpo mole”

Repetir o gesto sem fala - partitura enforcamento

Apagam se as luzes

“Vocês estão chegando agora e não conhecem essa velha. Não sabem das suas conquistas. Não conhecem os seus prazeres. Eu queria apenas sentar à mesa com todos vocês. Numa mão, uma dose de bebida, na outra um pão jacó mordido. Na boca, as minhas palavras misturadas no farelo. Misturadas no afeto. E hei de levantar e dizer: Eu, Senhora dos Restos, ex-doméstica, nascida em 14 de abril de 1946, filha de José Joaquim Silva, ex-funcionário do Muro da Leste e de Maria Pureza Soledade, dona de casa, matei uma criança asfixiada na manhã de 25 de setembro de 1963 e não pagarei por esse crime. E todos vocês vão aplaudir. De forma ensurdecadora vão me aplaudir. Pois, não há quem acredite na impunidade dos que nada tem. Não há quem acredite na nossa lucidez. Estarei louca, ou drogada, ou velha demais. E terminarei o meu pão jacó sem que ninguém me importune.”

Luz foco da cadeira primeiro plano

“As minhas lembranças são como fotografias amareladas dos anos 60. São esquisitas, alegres e me dão saudade.”

Silêncio

Vou para cadeira do fundo

Silêncio

[lansã - YouTube](#)

Fim

Outro possível fim:

Luz de frente

“E eu não sei o que aconteceu, eu tentava proteger aquela criatura pequena e minhas mãos se comprimiam em seu pescoço. E eu apertei cada vez mais. Os ecos do choro

de Menininho torturando minha cabeça. E eu apertei até o som de seus gritos pararem.
E Menininho se tornou um corpo mole”

Apagam se as luzes da frente

Partitura enforcamento no escuro

Luz foco da cadeira primeiro plano

“As minhas lembranças são como fotografias amareladas dos anos 60. São esquisitas,
alegres e me dão saudade”

[lansã - YouTube](#)

Fim

ANEXOS

Texto base: “Senhora dos Restos” de Euler Lopes – [Senhora dos Restos 2.pdf](#)

Fotos da cena [Fotos.pdf](#)