EDITORA da FUNDARTE
REVISTA DA FUNDARTE
ANO 17 / NÚMERO 34 / AGOSTO A DEZEMBRO DE 2017



Laboratório de experiências conviviais: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade

Márcia Berselli[1]
Natália Perosa Soldera[2]

Resumo: O presente artigo discute possibilidades de horizontalidade e flexibilização de lideranças em práticas de criação cênica. As questões apresentadas se originam de articulações entre estudos realizados em pesquisa de mestrado e em experiência docente das autoras e a criação de *Os Quintais de Porto Alegre*, um circuito de intervenções cênicas realizado em prédios históricos da cidade de Porto Alegre no ano de 2015.

Palavras-chave: Práticas de Criação Cênica; Experiência docente; Intervenções Cênicas.

Laboratory of user-friendly experiences: of theater research into city backyards

Abstract: This article discusses possibilities for horizontal and flexible leadership in scenic practices. The issues raised from intersections between studies in master's research and teaching experience of the authors and the creation of *Os Quintais de Porto Alegre*, a scenic route in historic buildings in the city of Porto Alegre in 2015.

Keywords: Scenic Practices; Teaching experience; Scenic Route.

A presente reflexão funda-se em questionamentos e proposições que têm início no encontro das autoras durante o desenvolvimento do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). A partir do compartilhamento de inquietações e desejos relativos a procedimentos criativos, as autoras passam a refletir sobre questões do processo de criação sob dois olhares que se cruzam: o olhar para o trabalho do ator e o olhar para o trabalho do encenador. O encontro destes diferentes olhares propicia terreno fértil para pensar as hierarquias que constituem o

[1] Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM). Doutoranda junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

[2] Doutoranda em Artes da Cena (Université Laval, Canadá). Professora e diretora de teatro.

BERSELLI, Márcia; SOLDERA, Natália Perosa. Laboratório de experiências conviviais: da pesquisa em teatro aos quintais da cidade. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.64-77, ano 17, nº 34, agosto/dezembro.
Disponível em: http://.seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. 20 de dezembro de 2017.



processo de criação teatral, desestabilizando de imediato a hegemonia autoral do encenador em relação aos demais artistas envolvidos no processo criativo.

Os olhares sobre o trabalho do ator guiam a pesquisa apresentada na dissertação Processo de criação do ator: a busca pela organicidade a partir do contato (BERSELLI, 2014). Já a dissertação O processo de composição da cena a partir da noção de intermedialidade (SOLDERA, 2015) privilegia o processo de criação do encenador. Ambas as pesquisas se encontram vinculadas a práticas que colocam em questão o estabelecimento de hierarquias em processos de criação para a cena, em uma delas a partir da noção de contato e na outra pela noção de intermedialidade. Estes dois conceitos têm como aspecto comum, que se torna relevante para este encontro de pesquisas, a necessidade do estabelecimento de um "entre-dois", pressupondo, a partir desse entre um lugar de equidade entre dois distintos, sejam eles artistas-criadores ou elementos de composição da cena. Na articulação de reflexões que perpassam ambas as pesquisas, nasce a proposta desenvolvida no Laboratório Experimental de Teatro I, estágio docente das autoras.

Laboratório Experimental de Teatro I

Laboratório Experimental de Teatro é uma disciplina de caráter eletivo presente no currículo do Curso de Graduação em Teatro, do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS), que apresenta a súmula aberta. Ou seja, quando um professor se propõe a ministrar a disciplina, ele desenvolve um conteúdo específico a ser trabalhado com os alunos interessados naquele semestre em particular. Com as diversas abordagens relativas às artes cênicas contemporâneas, a presença dessa disciplina no currículo é uma possibilidade de os professores apresentarem conteúdos específicos que de outra forma não seriam acessíveis aos alunos no ambiente acadêmico. Dessa maneira, quando a disciplina é oferecida, muito provavelmente apresentará um caráter investigativo ou de compartilhamento de



uma determinada pesquisa ou ainda de um interesse específico por parte do professor.

Tratando ambas do processo de criação cênico, as pesquisas das autoras dialogavam em certo sentido, apesar de apresentarem focos específicos diferentes: por um lado o processo de criação do ator, por outro, do encenador. Assim, foi desenhado para o Laboratório um plano de ensino que pudesse promover um ambiente de investigação com foco no ator e no encenador e nas suas relações criativas.

As práticas desenvolvidas no Laboratório Experimental pautavam-se em propostas originadas no Contato Improvisação e jogos teatrais, em experimentações a partir do contato entre corpos, espaço, tecnologias digitais e demais mídias tradicionais da cena (iluminação, cenografia, objetos cênicos).

Contando com seis alunos, estudantes dos cursos de Bacharelado em Teatro com habilitação em Atuação Teatral, habilitação em Direção Teatral e Licenciatura em Teatro, a disciplina ocorreu em 15 encontros, com carga horária de 4h/aula.

Mecanismos e dinâmicas

Os encontros do Laboratório Experimental se deram a partir da articulação entre práticas do Contato Improvisação e exercícios de composições no espaço com o uso de diferentes mídias. Segundo Isaacsson (2012, p. 91): “O teatro sempre foi multimídia, embora algumas vezes o teatro tenha buscado camuflar ou negar a presença de suas mídias.”. O trabalho intermedial[3] desenvolvido na disciplina parte deste reconhecimento da composição para promover um ambiente de investigação da cena no espaço de relações entre mídias e, consequentemente, entre artistas. Dessa forma, nossa trajetória iniciou com uma aproximação dos participantes às práticas, instrumentalização de modos de promover e colocar em relação as diferentes

[3] “Considerando o texto espetacular como multi ou mixmídia, entende-se que sua escrita envolve uma operação intermedial. E é assim que a intermedialidade se coloca como conceito operatório de interesse ao estudo da cena teatral” (ISAACSSON, 2012, p. 91).



mídias e experimentações de composições. Exploramos o corpo em relação ao outro, ao espaço, a diversos elementos (objetos), a imagens digitais projetadas.

O ponto de partida da aula era o estabelecimento dos sujeitos no espaço. Nomeado chegar em casa, esse momento inicial promovia que os participantes efetivamente ocupassem o espaço da sala de aula, com a exploração de movimentos corporais em direção a liberar tensões e preparar-se para a experiência do dia. Na sequência, era proposto algum exercício de Contato Improvisação, buscando desenvolver conhecimentos relativos aos encaixes corporais, grupos musculares, organizações dos corpos para oferecer e receber apoios. O momento de exercício era seguido de um jogo, também atravessado por propostas de Contato Improvisação e por vezes mesclado a jogos teatrais. Desenvolvendo o contato entre os participantes, a proposta desse momento do encontro despertava os participantes para o jogo, desenvolvendo competências da ordem de disponibilidade, ação-reação e atenção.

Em seguida, iniciava então uma proposta de instrumentalização partindo dos elementos de composição da cena (sonoridades, iluminação, objetos cênicos, imagens digitais). O espaço de atuação, a organização dos elementos sobre a cena, tempo, espaço, movimento, eram experimentados em propostas que promoviam uma ampliação para os significados produzidos por determinada organização de elementos no espaço de atuação. Modos de proposição e procedimentos relativos à ação do encenador foram desenvolvidos a partir de propostas que convocavam os participantes a desenharem, na condução dos colegas, pequenas composições. Uma parte do encontro era reservada para experimentações de composições (*jams*), seguidas de um momento final de conversa, no qual textos previamente selecionados eram cotejados com as experimentações práticas.

Como evidenciado, as práticas propostas no Laboratório Experimental movimentavam-se entre elementos constitutivos da ação do ator e do encenador. Nessas mobilizações de locais de ação, havia uma preocupação

em flexibilizar as trocas entre essas funções, permitindo uma efetiva mobilidade. Nas propostas, todos os participantes ocupavam ambas as funções. A partir da efetivação da ocupação das duas funções, as facilitadoras do processo passaram a perceber certa resistência, por parte dos participantes, quando da ocupação da função de encenador. Seja pela falta de modos de operar neste local, seja pela dificuldade em apresentar propostas aos colegas sem que estas se colocassem como demasiado diretivas, os participantes não se sentiam confortáveis no local do encenador.

Da conversa e debates entre facilitadoras e participantes, nasce a proposição de demarcar espacialmente as funções do processo criativo, ampliadas para abarcar também o espaço de criação técnica e o espaço dos espectadores. Dialogando com o teatrólogo argentino Jorge Dubatti (2008)[4], definimos espacialmente os locais de quatro funções relativas ao ator, encenador, espectador e técnico. Com as funções demarcadas espacialmente com auxílio de fita crepe, transformamos o espaço da sala em um mapa com regiões estabelecidas, que poderiam ser ocupadas por qualquer participante a qualquer momento. Promovendo a mobilidade entre as funções a partir do deslocamento corporal de uma região a outra, convocamos os participantes a se experimentarem nas funções, revendo e tomando consciência, assim, dos próprios padrões recorrentes. As marcações de cada função, habitadas de modo dinâmico, convidavam os jogadores a não se acomodarem em modos de fazer conhecidos, se lançando a experimentações enquanto criadores a partir das trocas de perspectivas. Reorganização, desorientação, reequilíbrio. Segundo Albright:

> Ser desorientado é ser desfeito, fazer perder o equilíbrio. Mas também aponta para um conhecimento mais profundo que pode ser tirado de nossas memórias individuais incorporadas. Raramente pensamos sobre onde estamos até ficarmos

[4] "Llamamos **convívio o acontecimiento convivial** a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)" (DUBATTI, 2008, p. 28).

> perdidos. Para compreendermos o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo. (ALBRIGHT, 2013, p. 61)

A prática foi nomeada *Funções flutuantes*, pelo caráter móvel relativo à ocupação das diferentes funções. O que este procedimento revelou na prática foi a espontaneidade pelo rigor. Na medida em que os participantes estavam comprometidos com este jogo de funções em simultaneidade ao seu comprometimento com as improvisações, o espaço de crítica, de distância entre pensamento e ação foi reduzido. O jogo das funções flutuantes permitiu que os participantes se percebessem como agentes criadores em trânsito, em diferentes modalidades de interferência e de perguntas e respostas às questões emergentes da improvisação. Deste momento de trânsito fluído entre funções artísticas e de diversão emerge a postura multidisciplinar do artista. Não se trata de um artista multidisciplinar, que pode remeter a um artista que tem o domínio de todas as técnicas disciplinares e consegue desta forma transitar multidisciplinarmente. Trata-se de uma postura, de colocar-se disponível durante o processo de exploração a criar a partir das diferentes inteligências criativas do fazer teatral, ainda que transitando por terrenos mais ou menos desconhecidos. Essa postura revelou a possibilidade de questionar e desestabilizar hierarquias enraizadas entre as diferentes funções necessárias à criação cênica, por meio do trânsito dos sujeitos criadores entre todas as funções. Desta forma, não há mais no processo um sujeito que detém a palavra final ou que é sozinho responsável por alguma parte do trabalho criativo, todos os sujeitos estão envolvidos em todos os trabalhos, ainda que as especialidades continuem existindo e as atenções de cada sujeito estejam moldadas por estas especialidades.

***Os Quintais de Porto Alegre*: o processo criativo**



A partir do desejo de colocar em contato com os espectadores as dinâmicas experienciadas no Laboratório Experimental de Teatro I, as autoras desenvolveram o projeto de um circuito de intervenções cênicas, denominado *Os Quintais de Porto Alegre*. A proposta foi contemplada pela Funarte no ano de 2014 por meio do prêmio Funarte Artes na Rua, iniciativa do Governo Federal.

O mote do projeto *Os Quintais de Porto Alegre* encontra-se no cruzamento entre um desejo de ocupação de jardins abertos presentes em prédios históricos da cidade de Porto Alegre e a investigação dos procedimentos criativos, trabalhados no Laboratório Experimental, em um processo de criação. Tendo a inquietação a respeito do uso desses espaços, muitas vezes desconhecidos pela população da cidade, e de uma horizontalização dos processos de criação, a ideia do projeto gira em torno da promoção de ambientes conviviais, convocando os espectadores a integrarem os espaços e a criação cênica. Essa proposta tem, afetivamente, como prática inspiradora, os eventos realizados desde os anos 50 por Anna Halprin[5], que conjuga artistas e não-artistas em cerimônias de arte, dança e comunidade. Um exemplo dessa proposta é o evento *The Planetary Dance*[6], realizado pela primeira vez em 1987 e que se repete todos os anos até hoje. Trata-se de uma dança participativa que tem como base o *score Earth Run*, no qual os participantes são convidados a correr, caminhar e parar em círculo; cada movimento desse *score* é compreendido como uma prece pela cura do planeta Terra.

---

[5] Anna Halprin foi uma das pioneiras da dança pós-moderna nos Estados Unidos e fundadora do *San Francisco Dancer's Workshop*, em 1955. Foi criadora, junto com seu marido, o arquiteto Lawrence Halprin, dos ciclos de criação RSVP.

[6] The Planetary Dance is a participatory dance rather than a theatrical performance. At its heart is the Earth Run, a simple dance that everybody can do. Participants are invited to run, walk, or simply stand in a series of concentric circles, creating a moving mandala. As we all move to the steady heartbeat of the drums, we become one collective body. Each step upon the Earth becomes a prayer for healing. Disponível em <http://www.planetarydance.org/the-dance>. Acesso em 10/09/2015.



Para o desenvolvimento de Os Quintais de Porto Alegre, foram convidados 6 jovens artistas, todos com algum histórico de trabalho junto às proponentes do projeto, Marcia e Natália. Três destes artistas são participantes do Laboratório Experimental de Teatro I. Como metodologia de criação, foram elencados inicialmente *scores* conviviais e, posteriormente, o processo foi dividido em fases de trabalho.

Os *scores* neste processo são entendidos conforme proposto por Anna e Lawrence Halprin dentro da estrutura de criação cíclica *RSVP*[7]. Tratam-se de estruturas simples capazes de agregar e colocar em relação os recursos do processo e a partir das quais podem-se desenvolver ações e improvisações, também podem ser pensados como *tarefas* base. Funcionam como um esqueleto, que é ao mesmo tempo sólido - para oferecer sustentação ao acontecimento – e flexível – para permitir as alterações provocadas pela improvisação. A natureza de um *score* pode ser variada; este pode ser dado em forma de texto, atividade, imagens, desenhos, dependendo de sua natureza podem ser ampliadas ou reduzidas as possibilidades de improvisação e transformação. Os *scores* escolhidos para este processo foram denominados de *scores conviviais;* tratam-se de atividades que podem ser realizadas em espaços comunitários e que incentivam o estabelecimento de um ambiente de convívio. Os *scores* elencados no início do processo foram: esporte não-convencional e regional ("taco", “bocha”…), mateada, banho de sol, festa de aniversário, piquenique, caminhada de estimação (com animais de estimação), book fotográfico. Os *scores* conviviais têm como objetivo o reconhecimento destes espaços públicos como ambientes para o convívio comunitário e,

[7] R - Recursos são o que você tem para trabalhar. Estes incluem recursos físicos e humanos e suas motivações e objetivos.
S - *Scores* descrevem o processo que conduz para a performance.
V - Avalia-ação analisa os resultados da ação e possíveis seleções e decisões. O termo ‘avalia-ação’ é cunhado para sugerir os aspectos de orientação para a ação, assim como de orientação para a decisão do V neste ciclo.
P - Performance é o resultante dos *scores* e é o ‘estilo' do processo. (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 72, trad. nossa)



também, são ferramentas de convocação da participação do espectador no evento cênico. Ainda, nesta criação, configuram alicerces fundamentais do processo criativo, pois a coleta de recursos materiais e as improvisações para geração de material cênico foram realizadas tendo como gravidade os *scores* selecionados para cada espaço.

> Não era suficiente ter uma sensação momentânea de uma imagem em movimento. O que você faz com isso? Para onde isto vai? E foi então que *scoring* surgiu, o que abriu muitas novas possibilidades criativas. Esta foi a mais libertadora, mais liberadora experiência da minha vida. (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 67, tradução nossa)

A segunda fase do processo designou o momento de reconhecimento dos espaços históricos previamente selecionados. Cinco espaços nos quais localizam-se prédios históricos de Porto Alegre foram visitados. Nessas visitas, foram recolhidos dados referentes ao histórico dos locais, bem como informações do espaço físico – já evidenciando possibilidades de ações criativas – e da amigabilidade dos responsáveis por cada prédio histórico. A terceira fase iniciou com a escolha de três locais, a partir dos cinco pré-selecionados. Por meio de compartilhamento em um documento virtual, os artistas compartilharam suas impressões referentes a cada um dos cinco espaços e, a partir das proposições e percepções de todos, foram determinados os três espaços ocupados pelo projeto. O documento virtual foi o local virtual de encontro dos artistas. Nele, a fase seguinte desdobrou-se a partir de apontamentos, impressões, ideias, possibilidades criativas e demais interesses referentes às expedições realizadas pelos artistas em cada um dos três locais. Diferente das primeiras visitas, essas expedições aos três locais tiveram a finalidade de munir os participantes de ideias a partir do contato e primeiro convívio nos espaços de criação. Após essas expedições – que ocorreram de modos variados: em grupos, duplas e também individualmente pelos artistas – os participantes do projeto retornavam ao documento virtual e



compartilhavam com o grupo o que o contato com o local havia despertado neles.

Dessa forma, o documento virtual se transformou em uma sala de ensaio virtual, na qual cada artista experimentava possibilidades de criação a partir do compartilhamento na forma de escrita de suas ideias.

A quarta fase realizou-se em encontros presenciais em sala de ensaio. Nesses encontros, o material produzido no espaço virtual ganhou outra forma de vida a partir dos corpos em contato no espaço. Para tanto, cada artista formulou e apresentou ao grupo um *score* individual, uma ação propulsora para cada um dos três espaços. Independente da origem do *score*, todos os participantes tinham a liberdade de interferir nas ações, complementando, modificando, tomando-as como referência para outras ações. Nesse sentido, coube às facilitadoras do processo promoverem um espaço de liberdade aos participantes, no qual todas as ideias poderiam ser experienciadas. A liberdade como passo inicial para a situação de jogo é uma proposição apresentada nos escritos de autores-referência a respeito do jogo no contexto teatral, destacando-se Viola Spolin (1989) e Jean-Pierre Ryngaert (2009). É a liberdade à experimentação que possibilita que os jogadores se coloquem disponíveis ao jogo, experienciando e encontrando novas possibilidades criativas. Coube às facilitadoras promoverem um espaço organizado para que as proposições pudessem ser experienciadas, porém com grande espaço de improvisação e liberdade, apontando regras sem conduzir rigidamente as proposições.

Nessa quarta fase foram definidas as ações que compõem o quadro da intervenção cênica a ser realizada em cada um dos locais. Apesar da definição de ações, resguardamos um amplo espaço de improvisação e de tomadas de decisão a serem realizadas em tempo real. Com o desejo de participação dos espectadores, convocados ao convívio com os artistas nesses Quintais, pretende-se que as intervenções encontrem seu modo de operar a partir dessas situações de contato com o outro. A fase final será realizada no mês

de setembro, em doze intervenções que ocorrerão nos três jardins, compondo assim o circuito de intervenções cênicas.

Da prática em sala de aula ao convívio nos Quintais

As práticas em sala de aula, durante o estágio docente de Marcia e Natália, se caracterizaram como um espaço de laboratório criativo, no qual os participantes puderam experienciar proposições nas quais as diversas funções da cena eram maleavelmente ocupadas. Nessas experimentações, os artistas alimentaram seus repertórios em um processo flexível, no qual as hierarquias dissolviam-se e moldavam-se de acordo com cada proposta, em cada momento.

Na criação de *Os Quintais de Porto Alegre*, esse modo maleável e flexível foi retomado, convocando os artistas a nutrirem o processo criativo a partir do fluxo entre seu local de origem - sua função primordial - e as demais possibilidades nascidas do jogo com os parceiros.

O repertório e a trajetória de cada artista são fatores que certamente implicam na produção das intervenções cênicas desenvolvidas em *Os Quintais de Porto Alegre.* As ações desenvolvidas no processo de criação, apesar de lidarem diretamente com acasos e possibilidades que se colocam no momento do ato, não se colocam como “vazias” em sua origem. As reações dos artistas têm uma filiação, são ações que se desenvolvem a partir das suas experiências anteriores, de seus repertórios individuais. Este repertório está ligado à criação e desenvolvimento do sujeito. No processo de criação, o repertório é acionado e modificado no encontro com os outros. Ao se colocar em contato com o outro, o participante aceita compartilhar essa “bagagem”, deixá-la disponível ao outro nesta relação de troca mútua, adaptando-se ao outro no momento presente, relacionando seu repertório ao aqui-e-agora da nova situação. Colocando-se em risco ao permitir-se à abertura a novas possibilidades que apresentam o desconhecido criado no encontro com o outro.



Mantendo o espaço de improviso, permitindo que as ações previamente definidas sejam redesenhadas no contato com os espectadores, propomos que os repertórios dos artistas alimentem as intervenções nas tomadas de decisão em tempo real. Para além de um improviso “de qualquer jeito”, acreditamos que o período de experimentações criativas, em sala de ensaio, promove também a formação de um repertório do grupo. Segundo Ana Carolina Mundim (2012, p. 110): "as escolhas em tempo real se dão a partir de um vocabulário, de um repertório e de uma memória corporal, colecionados pelos estudos técnico-criativos e realizados em laboratório de pesquisa, e pela experiência do corpo em movimento.”

Há um repertório particular e próprio a cada ator, bem como um repertório do grupo, que é constituído no decorrer dos encontros, na incorporação de técnicas e práticas. Assim, os diferentes repertórios de cada artista promovem outras possibilidades para a criação. Essa evidência relaciona-se a um processo que buscou flexibilizar determinadas hierarquias, valorizando uma horizontalidade nas relações entre o grupo. Essa horizontalidade é marcada não apenas pelo acomodamento, mas pelo atrito, pelas diferenças, pelas arestas que se mantiveram durante o processo.

Outro agenciamento relevante do processo, no que tange à abertura de um ambiente criativo de funções flexíveis e móveis, é a visibilidade dos procedimentos e decisões envolvidas na criação. Através do documento virtual, criado para organizar a criação, todos os participantes têm acesso completo a todos os problemas e colaboram em todas as decisões referentes ao processo. Desde os trâmites de produção até a escrita de textos utilizados nas intervenções foram desenvolvidos nesse ambiente virtual, contando com o conhecimento e interferência de todos os colaboradores do processo. Deste modo, não existe um produtor ou um diretor, responsável por conduzir o processo ou por dar a palavra final para as questões que emergem, mas sim, um grupo ciente destas questões e articulado para propor resoluções ou levantar novos questionamentos. Este agenciamento também se relaciona com



o modo operativo empregado nos ciclos RSVP, referências metodológicas de criação. Lawrence Halprin, ao apontar a importância do trabalho com os ciclos, frisa que "Em uma sociedade orientada para o processo, todos eles devem ser continuamente visíveis, a fim de trabalhar de modo a evitar o sigilo e a manipulação de pessoas" (HALPRIN, L. apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 73, trad. nossa). Assim, não se trata somente de uma divisão de tarefas, mas de efetivamente se colocar eticamente em um ambiente criativo no qual certos artistas não detêm conhecimentos privilegiados em relação aos outros.

Na articulação entre procedimentos formativos e de instrumentalização, praticados em sala de aula, e recursos criativos desenvolvidos no processo criativo do Circuito de Intervenções nomeado *Os Quintais de Porto Alegre*, é possível evidenciar um processo de criação no qual as funções determinadas – atuação, encenação – foram remodeladas. O olhar de quem age na cena pode captar possibilidades em diferentes áreas do jogo cênico. Jogar, nesse sentido, baseia-se em uma disponibilidade do sujeito criador de encontrar-se nos diferentes locais de ação e ali agir a partir de suas possibilidades. Instrumentalizado, de posse de algumas ferramentas de ação – desenvolvidas no próprio processo criativo – os participantes criam motes e evidenciam situações de jogo em um contexto de retroalimentação: a ação de um criador alimenta o jogo, o jogo por sua vez torna a alimentar o jogador.

Referências:

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. In: *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações.* Organização Marta Isaacsson (Coordenação); Clóvis Dias Massa; Mirna Spritzer; Suzane Weber da Silva. Editora AGE: Porto Alegre, 2013, p. 49-67.

BERSELLI, Marcia. *Processo de criação do ator:* a busca pela organicidade a partir do contato. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral:* introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

ISAACSSON, Marta. Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais. In: PEREIRA, A., ISAACSSON, M. e TORRES, W. L. (orgs.). *Cena, Corpo e Dramaturgia:* entre tradição e contemporaneidade. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012, p. 85 - 99.

MUNDIM, Ana Carolina. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. In: *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade:* uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012, p. 99/117.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar:* práticas dramáticas e formação. [Tradução de Cássia Raquel da Silveira]. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOLDERA, Natália. *O processo de composição da cena a partir da noção de intermedialidade.* 2015. 189 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

WORTH, L.; POYNOR, H. *Anna Halprin.* London: Routledge performance pratictioners, 2004, 196 p.