

Dando tempo ao tempo: Experiências com o tempo na prática teatral pandêmica *online*

Angela Stadler¹

Resumo

Relato de pesquisa prático-teórica que investigou o tempo e alguns de seus vocábulos adjacentes, e procurou estabelecer relações entre conceitos e experimentos de organismos sencientes. Isto se deu através da consonância de experiências em laboratórios tecnovivos Dubáticos, com base no conceito de *duração* de Henri Bergson, e seus princípios pragmáticos. Uma principal questão delineou a investigação: Como ideias sobre o tempo influenciam performers em experimento de ação? Assim, procurei compreender as interferências temporais em corpos actantes, tendo como registro as reflexões dialógicas entre conceitos e atos, em processos concomitantes. Como objetivo da pesquisa, intencionei apreender uma compreensão mais profunda sobre a temática apresentada, assimilando as aplicações práticas em laboratório, sobre a qual esta investigação foi pavimentada – um tempo que constrói, instiga, promove e causa acontecimentos na ação elaborada. A pesquisa justifica-se em seu caráter pedagógico, tendo a pedagogia da experiência como viés ideológico; a apresentação se dá através de uma escrita performática, com sua poesia inspirada pela forma dramática.

Palavras-chave: Temporalidade no teatro; Laboratório teatral; Tempo na cena; Pedagogia da experiência.

413

Taking time: Experiments with time on online pandemic theatrical practice

Abstract

Theoretical-practical research report that investigated time and a few of its adjacent vocabularies, and sought to establish relations between concepts and sentient experiments. This was accomplished through the consonance of experiences in Dubatic “technoliving” laboratories, based on Henri Bergson’s *duration* concept, and his pragmatic principles. One main question outlined the investigation: How do time related ideas influence performers in action experiments? Thus, I sought to understand the temporal interferences in acting bodies, having - as a record search – the dialogical reflections between concepts and acts, in a concomitant process. As the main objective, I intended to apprehend a deeper understanding of the presented theme, assimilating the practical applications in laboratory, on which this investigation was paved – a time that builds, instigates, promotes and causes events in the elaborated action. The

¹ Diretora teatral, atriz, dubladora (DRT 24608/PR), dramaturga e professora de Arte e Teatro. Mestre em Teatro pela UDESC. Graduada no Bacharelado em Artes Cênicas e na Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), pelo curso de Formação de Atores da Cena Hum Academia de Artes Cênicas, e em Comunicação Social pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Dublagem pela Escola de Dublagem Curitiba. Estudou interpretação na The Cinema Gym e no Ivana Chubbuk Studio, em Los Angeles, CA. Atualmente é professora colaboradora na Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II - FAP; e professora bilíngue na Maple Bear Canadian School.
Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/1005378960883172>

research is justified in its pedagogical character, having the *experience pedagogy* as an ideological leaning; the presentation takes place through a performative writing, with its poetry inspired by the dramatic form.

Key words: Time in theater; Drama laboratory; Time on the scene; Experience pedagogy.

Tratos pré-temporais



Bolero

Maurice Ravel

O desejo de estudar o tempo surgiu de uma percepção, a partir de minha experiência teatral, de que alguns elementos cênicos (textos, sons, movimentos, luzes, etc.) causavam um efeito na cena quando aconteciam em determinado momento; estes efeitos eram outros, caso o momento fosse, por um triz, antes ou depois. Minhas professoras², instrutoras, diretoras chamavam isto de *timing*. Ao cursar Artes Cênicas³, realizei em meu TCC uma peça que estudava o tempo aliado ao teatro do Absurdo⁴, e passei a observar as consequências da temporalidade nas cenas, e como as diferenças temporais surtiam efeito na espectadora.

414

O presente memorial focou-se menos na recepção teatral⁵, e mais no estudo teórico, experimental e prático sobre o tempo e as terminologias que se escuta

² Usarei o gênero feminino neste trabalho, trazendo à tona o pensamento da autora estadunidense, Carolyn Gold Heilbrun: “não há ponto de vista masculino ou feminino, só há o ponto de vista humano que, por acaso, sempre foi masculino” (SANDER, 1989, p. 41). Desta forma, meu ponto de vista neste escrito será, *por acaso*, feminino.

³ Na UNESPAR/FAP.

⁴ Uso a letra inicial maiúscula para diferenciar o termo filosófico e artístico, do termo usado pelo dicionário: Absurdo: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”. (IONESCO, 1957, *apud* ESSLIN, 1968, p. 20); e absurdo: 1 Que é contrário à razão e ao bom senso; que não faz sentido; [...]. 2 POR EXT Que foge às regras ou normas estabelecidas. 3 Que é simplório; ingênuo, tolo. (MICHAELIS, 2018, s/p).

⁵ Embora eu seja adepta da ideia de Jerzy Grotowski (2007), a respeito da diretora como a primeira espectadora de sua obra; e vislumbrando além deste ponto de vista, creio também que a performer é a primeira espectadora de sua criação. Portanto, tudo o que se cria na prática

em sala de ensaio. Assim, adotei uma estratégia que partiu da investigação teórica de fontes que não provêm diretamente do teatro, e depois levei à prática de atividades em laboratório de experimentos, tateando uma maneira de transpor teorias adjacentes às teatrais para esta linguagem. A partir da trajetória da pesquisa, o caminho desembocou principalmente (mas não somente) nas ideias sobre *tempo* de Henri Bergson, mais especificamente em seu uso do termo *duração*.

Para pensar a pesquisa com o corpo, convidei uma atriz e um ator que se dispusessem a explorar o tempo a partir deste viés acadêmico e científico. Janaina Fukuxima⁶ e Guilherme Mendes Muniz⁷ são performers Paranaenses, ambas graduadas em Artes Cênicas⁸, atriz e ator atuantes⁹ na pesquisa e na prática artística. Inicialmente o trabalho ocorreu em laboratórios prático-teóricos sobre os conceitos de *instante*¹⁰ de Gaston Bachelard, e *cronotopia*¹¹ de Mikhail Bakhtin. No entanto, como já mencionado, no meio do trajeto da elaboração desta escrita, em que iniciei estudando algumas teorias sobre o tempo de várias autorias, perfiz um recorte em Bergson, verticalizando a pesquisa para sua *duração*.

A escolha metodológica deu-se sob a perspectiva da pedagogia da experiência, com a qual as envolvidas no processo “[...] desenvolvem e narrativizam experiências pedagógicas de investigação-ação”, segundo Flávia Vieira (2009, s/p). Ingrid Koudela dialoga sobre este tópico:

Quando experimentamos alguma coisa agimos sobre ela e depois sofremos as consequências. É a conexão entre essas duas fases da experiência que dá a medida do seu sucesso ou

deste trabalho parte, também, de um olhar da recepção teatral se tratarmos as atrizes e meu olhar de pesquisadora como primeiras espectadoras do processo.

⁶ Atriz e produtora. Suas experimentações artísticas são atravessadas pelo feminismo, pelo tarô, o deboche, a ecologia, o corpo-voz e a palavra-língua.

⁷ Ator, iluminador, produtor. Dentre suas investigações estão presentes o rigor de estar à altura de si mesmo e de suas obras e o desenvolvimento de instruções performativas.

⁸ Na UNESPAR/ FAP.

⁹ A redundância, aqui, é proposital – para fins de bufonaria.

¹⁰ O tempo, para Bachelard, se resume ao *instante* como a única possibilidade real, sendo que todo o universo existe apenas no tempo presente. Ou seja, um presente uno, sem passado e futuro, com o instante morrendo e nascendo continuamente (SCHÖPKE, 2020); O tempo “limitado ao instante nos isola não apenas dos outros, mas também de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto” (BACHELARD, 2007, p. 18), afinal, o passado e o futuro são vazios, com o presente desligados deles; aqui, o instante é a única realidade possível.

¹¹ Que discuto brevemente no trecho *Cronotopia/ CronoCorpo*.

valor. Mera atividade não é experiência, pois ela envolve uma mudança. (KOUDELA, 2002, p. 30)

Deste modo, coloca-se no fator da relação entre ação e mudança/ reações provocadas, um estado propiciado pela experiência. Para tanto, a consciência sobre o acontecimento e suas consequências deve estar ativada para que a mudança seja efetiva, completando o ciclo da aprendizagem através da experiência, ou ainda: “o estabelecimento de um relacionamento entre antes e depois, entre aquilo que fizemos com as coisas e aquilo que sofremos como consequência. Nessas condições fazer torna-se experimentar” (KOUDELA, 2002, p. 31). Esta tomada de consciência relaciona-se também a um direcionamento das ações, para que o fazer teatral torne-se um recurso pedagógico para a formação da atuante “pela habilidade em perceber, conceber e produzir arte”, conforme Joaquim Gama (2016, p. 97).

Assim, penso que ao realizar e experienciar o teatro, passando pelos sentidos da fruição criativa e pela cognição e significação do mundo, um conhecimento é produzido, tanto para mim – pesquisadora e docente, quanto para o elenco. Este processo, unido ao processo da escrita como elaboração psíquica, faz parte do desenvolvimento formal da estudante, da artista, e da educadora teatral. É no próprio processo teatral que as atuantes constroem repertório estético e poético, que, ao longo do tempo e da prática, se tornam bases que fundamentam seus percursos artísticos. Melissa Ferreira trata deste aspecto, falando sobre como

A peculiaridade das experiências borra os limites entre a formação do ator e o ensino do teatro, a experiência cênica/artística e o processo de aprendizagem, a produção e a fruição, caracterizando uma profunda e profícua contaminação entre criação artística e pedagogia. (FERREIRA, 2019, p. 51)

Desta maneira, reconheço que a sala de ensaio se torna – à atriz – um espaço de estudo, pesquisa e elaboração de acontecimentos que geram reflexões e, eventualmente, elaborações a respeito de si, das artes, do teatro, e da relação com o mundo.

A isto, acrescento que esta lógica se aplica a mim também. É através das experiências e suas peculiaridades (como disse Ferreira, acima), do processo, da sequência de acontecimentos, da observação de resultados (mesmo que não

sejam definitivos – e quase nunca são), da transcrição elaborada no papel, e da minha própria fruição como primeira espectadora, que edifico meus saberes a respeito – novamente – de mim, das artes, do teatro e da relação com o mundo.

Para a formalização dos registros desta pesquisa, realizei um diário de bordo dos encontros, do qual selecionei trechos que dialogam com o recorte do tema delimitado, para exposição neste memorial. Enquanto em pandemia do não-mais-tão-novo¹² coronavírus, os encontros da prática teatral aconteceram remotamente, via dispositivos eletrônicos e *internet*. Trata-se de um tempo pandêmico dilatado, um momento em que o mundo parou, e que fomos impelidas para uma reorganização desta experiência artística a perceber um tempo alternativo à normalidade.

Desta forma, Jorge Dubatti, foi convidado a fazer parte da escolha metodológica com suas reflexões sobre o convívio e o tecnovívio no teatro. Dubatti considera o teatro como arte convivial, pois prevê o

encontro de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial e temporal cotidiana (uma sala, uma rua, um bar, etc., no tempo presente), sem intermediação tecnológica que permita o afastamento territorial dos corpos no encontro¹³. (DUBATTI, 2015, p. 45)

417

No entanto, o distanciamento social em prol da preservação da vida obrigou a abertura de um espaço, de uma cultura tecnovival, definida por Dubatti (2020, p. 10) como “ações em solidão ou em encontro desterritorializado que se realizam através de recursos neotecnológicos (de áudio, visuais e audiovisuais), em uma presença telemática que permite o afastamento do corpo físico”¹⁴. Os encontros inevitavelmente tecnovivais ocorreram semanalmente, com o propósito de se experimentar práticas acerca do tempo, objetivando maior compreensão deste tema.

¹² A sensação temporal é de que já dura séculos.

¹³ Tradução minha. No original: “Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro”.

¹⁴ Tradução minha. No original: “acciones en soledad o en reunión desterritorializada que se realizan a través de recursos neotecnológicos (de audio, visuales y audiovisuales), en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico”.

Propus uma escrita performática que estivesse em consonância com o tema, com meu perfil de pesquisadora, e com o que acredito que possa ser a entrega de trabalhos científicos na área das artes. Convido a leitora a performar – em seu ato de leitura e visualização das imagens criadas pelo texto – este escrito como ação artístico-pedagógica, que se propõe não apenas como o relato de uma pesquisa, mas como um portal temporal de memórias das experiências vividas, ponderando que a experiência continua até o momento que a leitura se encerra¹⁵.

Para tanto, aponto o pensamento de Paul Zumthor (2007, p. 74): “[a leitura] é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua”. Então, compreendo a leitura como esta mistura de vozes virtuais, que atravessam o passado, presente e futuro¹⁶, na materialidade do papel¹⁷, onde vivemos uma percepção alterada do tempo, mergulhando: eu, na escrita; e você, na leitura.

Emito um alerta de *spoiler*: a leitora percorrerá caminhos alternativos em relação à escrita. Caminhos que, embora estejam de acordo com algumas das normas da ABNT¹⁸, delineiam uma trajetória não convencional, subvertendo o uso de notas de rodapé, poetizando a escrita acadêmica, flertando com nuances temporais e com a linguagem do Absurdo - meu *modus operandi*.

418

Elenco

Jana e GuiCãesGatosAnteStadler do Que Nunca

O namorado da Jana passou pela câmera uma vez, lá atrás

¹⁵ Com a possibilidade de expansão tempo-espacial-sensorial.

¹⁶ Escrevo este texto no presente... e agora já passou; e já tenho em minha mente a palavra que escreverei no futuro imediato; enquanto a leitora me lê no presente, que agora já passou, e tem em suas mãos (ou na tela de um dispositivo neotecnológico) a previsão das páginas futuras... e agora, tudo isto já ficou no passado, e a previsão futura vem transcorrendo de nós, em nós, para nós, por nós. (Com tantos nós, sugiro - como entusiasta destas atividades - tricô ou crochê, como imagens das tramas do tempo).

¹⁷ Ou, novamente, de um dispositivo Dubaticamente neotecnológico.

¹⁸ Somente as mais formidáveis. Uso, aqui, o termo *formidável*, para me referir às normas, sob a perspectiva destacada por Thaís Nicoleti: “o adjetivo *formidável* nos remete àquilo que suscita admiração, àquilo que é extremamente belo ou bom”, entretanto, em sua origem, “*formidável* queria dizer *terrível*, *aterrador*” (FOLHA ONLINE, 2008).

Cenário

Nossas casas

Figurino

Pijama

Conjuntinho preto de sala de ensaio

Sonoplastia

Às vezes dá uma travada, mas, é isso...

se for no “compartilhar tela” fica melhor

Iluminação

Kundalini

(mas ainda não chegamos lá)

Dramaturgia

ProcessualVirtualPandêmicaCorporal

PolíticaSensual

Relacional

419

Pré-visão do tempo¹⁹



Time after time

Cyndi Lauper

Entre as primeiras noções de mundo que temos, quando estamos no útero de nossas mães, estão as que se associam ao tempo: o ritmo da corrente sanguínea, dos batimentos cardíacos, da digestão e respiração do corpo humano (SILVA, 2016). Posteriormente, ao desenvolvermos a audição, existe a marcação temporal de um mundo ainda desconhecido, mas já ritmado. Sérgio Gomes da Silva defende que estas são experiências intrauterinas ligadas “à temporalidade, que é, em síntese, primitiva, pré-cronológica e intersubjetiva,

¹⁹ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Memória corporal ou Conhece-te a ti mesma*

favorecendo o início de uma ‘comunicação não verbal’, ou seja, memórias corporais”²⁰.

Assim, desde tenra existência no mundo uma sensação temporal se forma, e ela já faz parte de nossa memória física, e dos primórdios da comunicação não verbal. À medida em que crescemos, entendemos que existe uma cronologia (os acontecimentos estão numa ordem e o passado não volta), e que o relógio é um meio de medir o tempo. Para Adriano Cypriano (2015, p. 90), “a percepção da passagem do tempo é pessoal, interna e particular (que pode ser chamada de ‘ritmo’ – a intensidade de nosso fluir pelo tempo)”; com isto em mente, apoio-me, nesta parte da pesquisa, em um tempo subjetivo, que observa a intensidade do fluir de atrizes em experimentos artísticos.

Trato sobre as experiências particulares de cada pessoa ocorridas no processo, e registradas em diário de bordo. A intenção é humilde: tentar “ver com a mão”, ou com o corpo, com os sentidos, uma temporalidade que pode ser aplicada ao teatro e ao trabalho prático de atuação; fruir os desdobramentos do tempo em laboratório cênico.

A prática inicial realizada com o elenco foi ligada a esta percepção física das primeiras sensações temporais. Com um relaxamento guiado por uma sonoplastia composta por “sons de gelo” – uma gravação feita por Jona Jinton (2019), que registra o barulho que o gelo faz ao se formar, ao quebrar e se mover, nas regiões do norte da Suécia. Estes sons não ritmados remetem à impressão de “ouvir embaixo da água”, ou ainda, segundo Jinton²¹, aos sons que as baleias fazem.

O objetivo foi, além do próprio relaxamento, desenvolver uma conexão e *escuta do próprio corpo*; utilizo este termo a partir do viés de Jussara Miller (2007, p. 18): “um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções”.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

Além disto, Silva (2016) coloca que há experiências que ficam inscritas em nossa memória de modo inconsciente, e que podem ser acessadas caso haja algum tipo de investimento psíquico sobre elas. Deste modo, tanto o processo meditativo quanto a reflexão posterior (praxe de todos os nossos encontros), vieram como práticas de uma melhor compreensão dos ritmos corporais - internos e externos - bem como de uma possível ativação deste registro inconsciente.

Este dia foi uma forma de introdução ao trabalho: a meditação, para estabelecer uma conexão consigo e preparar um terreno que propicie reflexões futuras autoconscientes; e a conversa, a troca simbólico-linguística, para elaborar sobre as vivências (individualmente e em relação às vivências compartilhadas), e criar uma conexão de grupo, importante na vida real, e mais importante ainda, na vida virtual.

Cronotopia²²



421

Rivers and Roads
The head and the
heart

Cronotopo é um termo de Mikhail Bakhtin, que expressa que “O tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel (BAKHTIN, 1997, p. 270), ou ainda: um ponto de vista que “inclui tanto o momento espacial como o temporal”²³. Aqui, para as atividades realizadas em laboratório teatral, entendo o *espaço* como o *corpo da performer*, trazendo a ideia de Patrice Pavis:

Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas, diz [em 1945, o filósofo francês Maurice] Merleau-Ponty, no espaço, ele é feito de espaço – e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo. (PAVIS, 2015, p. 140).

²² Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *CronoCorpo*

²³ Ibidem, p. 373.

Tendo Pavis (e Merleau-Ponty) como referência, arrisco afirmar que o corpo da atriz é a própria cronotopia. No entanto, aqui, propus um exercício de observação do corpo ao longo da passagem de tempo.

Trata-se de um mapeamento de si a partir da imagem registrada pela fotografia, e relaciona-se com a definição de cronotopia trazida por Cypriano: “a imagem que a pessoa apresenta no tempo, a precedência do ser em uma determinada localização e sua constante modificação ao longo do tempo” (CYPRIANO, 2015, p. 113). Então, o desenvolvimento deste mapa de si vem da memória da actante baseada em sua experiência. E é a partir do olhar da experiência adquirida com este passar de anos, num corpo atual, que se forma uma visão temporal-espacialmente elaborada de si do passado, e da trajetória percorrida até então.

“Só notamos a *passagem do tempo*” – diz Jacyan Castilho de Oliveira – “quando comparamos um estado atual com um estado anterior – alguém envelheceu, o dia escureceu, o relógio marca novas horas, etc.” (OLIVEIRA, 2008, p. 124). Desta maneira, pode-se medir, avaliar e olhar para o tempo através de nossos corpos, pensando inclusive num tempo relacional com sua época (“cruzar as pernas para ser uma mocinha”²⁴), e contextualizado socialmente (“corpos carnavalescos”²⁵).

Assim, tivemos nossa primeira experiência científica com a cronotopia em laboratório prático. Um tatear no escuro de caminhos que ainda estão por se desvelar.

Redirecionamento para *duração*²⁶



Tempo Rei
Gilberto Gil

²⁴ Vide diário de bordo.

²⁵ Vide diário de bordo.

²⁶ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Coração ligado Beat acelerado*

A partir deste momento na pesquisa, houve um redirecionamento de fluxo para o pensamento não mais em uma diversificação de teorias sobre o tempo, mas a verticalização em apenas uma: a duração bergsoniana. Este redirecionamento está pautado na relação entre os acontecimentos da experiência e a inclinação para a visão temporal de Bergson, como ficará explícito nas próximas páginas. Deste modo, parece-me coerente trazer, para esta transição, um questionamento que Bergson faz em seu livro *O Pensamento e o Movente* (2006), ao se referir sobre uma questão filosófica do tempo:

[...] comumente, quando falamos do tempo, pensamos na medida da duração, e não na própria duração. Mas essa duração, que a ciência elimina, que é difícil de ser concebida e expressa, sentimos-la e vivemos-la. E se investigássemos o que ela é? Como apareceria ela para uma consciência que quisesse apenas vê-la, sem medi-la, que a apreenderia então sem detê-la, que por fim se tomaria a si mesma como objeto e que, espectadora e atriz, espontânea e refletida, reaproximasse, até fazer com que coincidam, a atenção que se fixa e o tempo que foge? (BERGSON, 2006b, p. 5-6)

Estes questionamentos são pertinentes para o trabalho, já que se assemelham às ações realizadas em laboratório de experimento: investigar, ver, sentir – a partir de parâmetros científicos/acadêmicos, sim –, porém, não no sentido da pesquisa na área das ciências exatas, à qual Bergson se refere neste trecho.

A busca por experienciar o tempo no corpo, com vivências que construam conhecimento estético e repertório acerca de um tema tão misterioso, ou como diria Regina Schöpke, “um objeto, do qual não se tem qualquer representação ou imagem. Em um certo sentido, o tempo é, simultaneamente, o que há de mais próximo e instintivo (ou intuitivo) e o que há de mais distante de nós” (SCHÖPKE, 2020, p. 2).

Duração²⁷

Puisque na vie n'est rien alors je la veux toute
Toute entière, tout à fait et dans toutes ses dérives
Puisque na vie n'est rien alors j'en redemande, je veux qu'on m'en rajoute
Soixante petites secondes pour na dernière minute.

La dernière minute

²⁷ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *Dura-ção pandêmica*

O tempo, para Bergson, é algo contínuo, atrelado ao desenvolvimento progressivo da própria vida, móvel; é “aquilo que se faz e, mesmo, aquilo que faz de modo que tudo se faça” (BERGSON, 2006b, p. 5), tendo a ideia de um passado que se prolonga no presente, ou ainda, uma *duração*.

Bergson (2006a) defende que a duração não se refere a instantes que se substituem continuamente, pois isto nos colocaria em um estado de presente ininterrupto; ela se refere a uma evolução, a um “prolongamento do passado no atual” (BERGSON, 2006a, p. 47), tendo o passado como real parâmetro de existência do tempo, que se desdobra no presente e no futuro: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança”²⁸.

Schöpke (2020, p. 2) trata disto ao expor a ideia de Bergson sobre o tempo contínuo: “uma duração que costura os instantes em um fluxo que se mostra inseparável da própria evolução da vida”, ou seja, um tempo que dura, e que traz em si a memória da evolução dos acontecimentos. A autora continua: tendo em vista o passado como [...] “a única dimensão real do tempo, que se prolongaria no presente e abriria as portas do futuro para a novidade, para a criação contínua da própria vida”²⁹.

Então, interpreto que a duração bergsoniana, tendo o passado como base para o desenrolar da vida no agora e no porvir, carrega a história do mundo, pensando o tempo em contexto com cada momento ao qual se observa/ percebe. Portanto, entraremos agora no laboratório teatral, convidando Bergson e a leitora a performar as experiências sobre a duração conosco.

Duração em fluxo³⁰

Como proposição bergsoniana, mediei um exercício que realizei no passado (prolongado em meu presente). Trata-se de um jogo que retoma os acontecimentos vividos no dia anterior da performer, um fluxo de momentos relatados de trás para frente; um exercício de memória, de curadoria pessoal de

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *O dia do fluxo, da pausa*

eventos, de retomada e verbalização do dia anterior. Bergson fala sobre fluxo, relacionando-o a um *tempo real*, ou à “própria mobilidade do ser” (BERGSON, 2005, p. 363), defendendo que ele não está ao alcance da análise da ciência.

Este é um ponto que o filósofo toca em alguns momentos, sobre o “alcance do conhecimento científico”³¹; porém, meu foco aqui é menos no viés do que pode ser analisado pela ciência – já que Bergson se refere ao método de análise na área das ciências exatas, como a física e a matemática – e mais no experimento com nossos corpos, com a fruição estética do tempo, e a elaboração psíquica destas práticas.

O exercício de rememorar os fatos do dia anterior suscita a observação da projeção do dia, o planejamento que segue um tempo cronológico específico; a escolha do relato, uma fluência do pensamento a partir do acontecimento: este fluxo que desemboca na reflexão sobre as *pausas*. Sendo o fluxo parte da mobilidade do ser, a pausa também pode ser parte do fluxo?

Cinthia Kunifas, ao dissertar sobre sua obra *Corpo Desconhecido* (2002), traz o questionamento: “antes de se fazer alguma coisa, o que já está acontecendo?” (KUNIFAS, 2008, p. 44), propondo-se em estado de pausa para acessar a percepção do que se move. Kunifas nos lembra do teatro Nô, o teatro clássico japonês, em que “é justamente na aparente imobilidade do ator que reside o máximo de sua mobilidade interna”³², ou seja, em uma suposta imobilidade externa há abundância de movimento interno. A artista conclui que não há vida sem a existência de movimento (2008), reafirmando o que Bergson diz de seu tempo móvel atrelado à vida.

Tempo contínuo³³

Por conseguinte, houve “o dia do Yoshi”, em que realizamos um exercício do livro *O Ator Invisível* (2007), cuja aplicação, aqui, foi pensada a partir da ideia de tempo contínuo de Bergson. Neste exercício, Yoshi Oida nos contextualiza sobre o *Jo-ha-kyu*:

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: ...*Sucessão de durações, ou O dia do Yoshi*

Seiscentos anos atrás, o mestre japonês de *nô*, Zeami, disse: “Todo fenômeno no universo se desenvolve através de uma certa progressão. Mesmo o canto de um pássaro ou o zunido de um inseto seguem essa progressão. Isto se chama *jo-ha-kyu*”. (OIDA, 2007, p. 60).

Pensando na continuidade de Bergson, ligada à citada progressão, experimentamos o exercício focado no movimento, seguindo as indicações de Oida (2007, p. 64): “realizamos uma ação, como mexer o dedo mindinho. Essa é a ação, mas como desenvolvê-la no tempo? Um jeito de ‘desenvolvê-la’ é repeti-la. Mas esta repetição é um ‘desenvolvimento’ ou simplesmente uma continuação?”. Este questionamento é importante para a tomada de consciência tempo-corporal, e, voltando a Bergson, temos o tempo de “instantes que se prolongam uns nos outros. É que a duração é ininterrupta; é um *continuum*, uma linha” (SCHÖPKE, 2020, p. 5).

Ou seja, a duração não é fragmentada, e não há duração sem alterações no estado do corpo: “É justamente essa indivisível continuidade de mudança que constitui a duração verdadeira” (BERGSON, 2006b, p. 172); com isto em mente, se levamos em conta a duração bergsoniana, a resposta à pergunta de Oida é: trata-se de um desenvolvimento, e não de uma mera continuação sem mudanças; a duração bergsoniana prevê a mudança de estado. Schöpke (2020, p.5) arremata este argumento: “Uma duração que deixa de correr é uma duração que deixa de existir, assim como uma duração sem mudanças de estado não é duração. É por isso que a mudança, em Bergson, não é uma das categorias do vivo, ela é a própria essência dele”.

Retornando ao exercício realizado, “Outra maneira de prosseguir é perguntar ao corpo como ele quer desenvolver a ação. Talvez o movimento gradualmente aumente, ou se dirija a uma outra parte do corpo. O importante aqui é perguntar ao corpo aonde ele quer ir depois” (OIDA, 2007, p. 64). Foi exatamente isto que fizemos, executando a indicação de não seguir uma decisão cerebral, intelectual, mas tentando entender o tempo no/com o corpo, estimulando a noção da duração tanto quanto possível para um primeiro experimento deste exercício.

O que se deu pode ser apreciado no diário de bordo. No entanto, destaco uma observação sobre a sucessão de Bergson que se relaciona diretamente ao relato da atividade: *o corpo ainda vibra com os acontecimentos anteriores à prática, ao*

*dia que iniciou há tantas horas, cuja sensação temporal vem junto para fazer parte deste momento*³⁴. Há sucessão na duração (Schöpke, 2020), ela carrega em si o desenrolar dos acontecimentos do passado antigo e recente. Os momentos temporais anteriores não são apagados, e reverberam ativamente no presente.

O tempo não é meramente sua medida³⁵

“O rio do tempo pode se mover à frente para sempre, mas ele se move em velocidades diferentes, entre as pessoas, e até mesmo dentro de sua própria mente”, diz Stephen Johnson (2019, s/p)³⁶, ao falar sobre a elasticidade do tempo. Johnson defende que é móvel a percepção do tempo de cada pessoa (por ex., quanto mais atenção se dá à passagem do tempo, mais lentamente ele passará), e em determinados contextos (por ex., em situações de emergência o corpo libera adrenalina, acelerando o relógio interno, o que dá a impressão de que o tempo externo está mais lento).

Pode-se relacionar a isto a ideia de Bergson da coexistência das durações individuais dentro de uma duração maior, e que, desta forma, “não se pode separar o corpo de sua duração, o corpo de sua memória” (SCHÖPKE, 2020, p. 5). Com isto posto, trago o último relato de prática artística selecionado para este memorial: o dia em que paramos para perceber o corpo no tempo, acionando a consciência de sua passagem.

Esta atividade foi também alimentada pelas reflexões que surgiram no dia de treinos em que a *pausa* foi significativa para nós. Entre os objetivos de hoje, destaco o que se pode traduzir pelas palavras de Kunifas (2008, p. 44): “a atitude de não mover abre espaço para a percepção do que já está se movendo, mas que normalmente ignoramos – o corpo vivo e seu movimento inerente, mesmo na aparente imobilidade”; então, a finalidade foi experimentar como a sensação de passagem do tempo se manifesta em nossos corpos, e experimentar

³⁴ Vide diário de bordo.

³⁵ Esta reflexão relaciona-se com o dia do diário de bordo: *O dia de ficar parada por 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Aí, começar de novo cada minuto, só que com a informação consciente da passagem de cada 20 segundos*

³⁶ Tradução minha. No original: The river of time might be flowing forever forward, but it moves at different speeds, between people, and even within your own mind.

[...] as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhes transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 1999, p. 14)

As imagens que surgem a partir da consciência do tempo são de um fluxo de ideias interrompido, e de um *estado de consciência diferente*³⁷, pois, ao se pensar sobre a medida de tempo operando em nossos pensamentos, há a tendência à presentificação de cada instante em que se lembra: *agora passaram 20 segundos*.

Embora as ferramentas de se medir o tempo (minutos, segundos, etc.) possam ser úteis no treino teatral, tenho consciência do que Bergson (2006b) defendeu, sobre a tendência limitada de se pensar o tempo a partir de suas formas de medição. O tempo não é meramente sua medida. Porém, esta compreensão me parece imprescindível para se experienciar o tempo em ações artísticas, e saber em quais momentos a medição se torna produtiva, e em quais devemos esquecê-la e tentar outras formas de percepção.

428

Diário de bordo

Memória corporal

ou

Conhece-te a ti mesma

Meditação com sons de gelo

Pensamos nas primeiras sensações de temporalidade – uma tentativa de retomar, se possível, uma sensação da memória física dos tempos de outrora (útero – é possível retomar?)

³⁷ Vide diário de bordo

Procedimentos

um lugar para deitar

peguem suas cobertas, hoje tá **frio** (Curitiba. Sem mais.)

olhos fechados, óculos do ladinho: “não precisamos de lentes para olhar para dentro” – Profa. Luciana Lyra (2018)

silenciar a voz para escutar o corpo

batidas do coração

corrente sanguínea

sons internos e externos. Dentro e fora.

Dentro e fora.

sons de gelo; ou baleia; ou de dentro da água;

respiração

tempo *respiração* *respiração*

tempo *inspiração* *tempo*

...

Relaxamento

...

Posição fetal

O que aparece

Corpo leve

Escuta

Influências externas

Cafeína

Preocupações diárias

Um mundo devorador

A pandemia

O Brasil

O "líder"

$\Delta T = \Delta S/Vm$

Consciência da própria experiência

Suspensão do tempo

Tempo condensado

Qual foi a sensação que tive na primeira batida do meu coração?

Como foi minha primeira experiência pura, antes que eu pudesse dar nome às coisas?

Como fazer uma prece sem palavras, só com emoções?

...

O tempo só existe porque eu dou uma realidade subjetiva a ele...

430

Mas será que eu existo para o tempo?

O tempo existe sem uma realidade subjetiva dada a ele?

Há mundo sem tempo?

Quando eu morrer, quero virar uma árvore.

- Sabia que tem uma empresa que faz isso?

- Mas você sabe qual empresa? Porque preciso da referência se for citar no trabalho.

- Não lembro. Melhor não citar então.

- Tá bom.

Que tipo de corpo eu darei a esta árvore? Que tipo de nutrição?

Que qualidade de corpo eu darei?

Que tipo de qualidade é essa que não tem fim?

O corpo relaxa, mas os pensamentos seguem acelerados.

Como lidar? A cafeína. Como lidar?

Consciência da experiência

CronoCorpo

Relação tempo ↔ espaço

Tempo = tempo

Espaço = nossos corpos

Procedimentos

- 1) Selecionar uma foto de si antiga
- 2) Fazer um mapa deste corpo no tempo
- 3) Selecionar uma foto de si recente
- 4) Fazer um mapa deste corpo no tempo

Imagem congelada no tempo

Passagem do tempo

MapaCorpoMemória

Conversa sobre a trajetória:

o que se passou neste meio tempo, se a foto antiga for o *ponto 1* e a foto recente for o *ponto 2*? O que há entre?

Quem eu era?

Quem eu sou?

Parafrazeando Heráclito (2015):

*Nenhuma mulher pode banhar-se duas vezes no mesmo rio...
pois na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tão pouco a mulher.*

O que aparece

Um corpo de infância, que reflete a sociedade e os acontecimentos que o cercam.

Corpo em relação com o contexto

(corpo carnavalesco, no frio Curitibano, num centro histórico urbano, compartilhando um espaço com outros corpos carnavalescos)

Foto na praia, num corpo que não está totalmente relaxado, porque a viagem foi impulsiva, de última hora, e há compromissos no dia seguinte

Fingir que não está posando para foto, mas está

432

Cruzar as pernas para ser uma “mocinha”, corpo imposto

Trajetória

“Minha mãe foi pro Japão e ficamos com meu pai”

“Depois da faculdade tive mais liberdade com meu corpo (escolha de movimentar e criar *versus* obrigações da facul)”

“O período entre fotos foi turbulento”

“Tem inocência... e camadas de inocências que vão se quebrando”

Coração ligado

Beat acelerado

Apresentação de mostra de processo:

[...] *As atrizes se transformam em ratas de laboratório.*

[...] Dobra no tempo

Gui: O corpo é um registro visível do tempo, dos acontecimentos, da história.

O universo tá em expansão constante, não tem fim pra essa pesquisa, e não precisa dar conta de tudo, porque nunca se dá conta.

Jana: Por mais que as ratas sejam conscientes por alguns momentos e questionem o tempo, de fato, elas não sabem o que é o tempo, e precisam de mais tempo para entender, se é que entenderão, se é que tem uma conclusão.

433

AnteStadler do Que Nunca: É, mas esse é um abacaxi que eu vou descascar depois...

Gente, isso tá acontecendo agora? Ou já foi?

Jana: Tá gravado no passado, mas agora que a gente tá gravando é presente

Gui: Mas quem tá vendo agora é porque é presente agora... pra quem tá vendo... né... agora. Mas pra gente é pretérito do passado, mas também é presente, ou pretérito do presente, porque a gente tava lá e tá aqui, e tá em dois lugares ao mesmo tempo.

Jana: Depende do ponto de vista? Tudo é relativo?

Gui: O tempo é relativo. O tempo é igual à distância vezes a velocidade.

[...] Áudio: *As atrizes se transformam em senhoras octogenárias.* [...]

Dura-ção pandêmica

Um tempo que dura, do passado, ao presente, ao futuro e avante.

O tempo pandêmico tem a sensação de duração dilatada; qual é o tempo pandêmico?

Reflexões em experimento *online*

Exercício: ouvir o Bolero de Ravel de olhos fechados, e, mentalmente, separar os instrumentos.

A música é efêmera, só existe na memória

O teatro também é efêmero, ele reverbera na memória:

A peça existe enquanto a memória da peça existir

Memória estética

Alzheimer

Memória curta

Problemas de memória

Cada caso capta o mundo esteticamente de maneiras diferentes;
mas a memória do mundo guarda todas elas, inclusive as que a gente não guarda.

Apreensão estética do mundo

As nossas primeiras vezes e nossas memórias das nossas primeiras vezes

Primeiras experiências enquanto crianças

Como foi experimentar uma cebola pela primeira vez;

Comer um chocolate;

Cair no chão;

Se machucar e doer; como foi doer pela primeira vez?

Dançar;

Girar e ficar tonta;

Quando não tinha bases de comparação para descrever a experiência

Guilherme: Pular de *bungee jump*

435

– sensação do tempo dilatado; não há como descrever a sensação exata, pois é como experimentar uma cebola pela primeira vez, não há bases de comparação.

O dia do fluxo, da pausa

Encadeamento de ideias; fluxo; memória.

Procedimentos

Cada pessoa fala sobre suas ações do dia anterior. Começa com:

“Eu dormi”.

“Antes disso eu fiz X”.

“Antes disso eu fiz Y”.

Até chegar em

“Eu acordei”.

O que aparece

Quando há **consciência plena** do acontecimento?

“quando acabam os e-mails pra ler”; “quando acaba a faxina”;

“quando uma coisa acaba, e você vai para a próxima coisa”.

* o momento ENTRE; *entre* terminar uma ação e começar outra *

* fissuras que existem no meio da ação (fissuras que acontecem, e as que nós criamos também) *

P.S.: é possível ter consciência plena de algo?

O momento ENTRE é vital (na vida cotidiana); é inevitável, não tem como não existir um *momento entre*; até mesmo as funções fisiológicas do corpo pedem esta pausa; consciência do que foi e do que vem; suspensão do momento, do tempo (por exemplo, o momento ENTRE do exercício que fizemos com o metrônomo. Este foi o momento de maior estado de atenção); ENTRE = PAUSA - silêncio (no tempo, no fluxo); Se você só faz coisas, sem a pausa, você perde a consciência do ENTRE; só há um “nada”, uma ausência; Tudo é cíclico, nada é uma linha reta; início, meio e fim, sendo no micro ou no macro; Existe a percepção do mundo na pausa – A pausa é o escutar o mundo; Sem pausa não há ritmo; Pausa da música (apertar o botão pause, em que ao “desapertar”, a música continua exatamente no ponto que tinha parado – isso não acontece na vida); Pausa da escuta do mundo (o mundo continua em seu ritmo enquanto você faz a sua pausa); **A única pausa que você consegue fazer é quando você morre e alguém te ressuscita;** (e o mundo continua); mesmo quando a gente para, a gente continua internamente...

436

...Sucessão de durações, ou

O dia do Yoshi

Procedimentos

Iniciar um movimento; repeti-lo;

A partir da repetição, deixar o corpo “fazer o que quer”, expandindo o movimento, ou indo para os caminhos que o corpo fluir

3 foram as etapas:

- 1) Aquecimento de articulações
- 2) Elenquei uma parte do corpo para começarmos a repetição: mão/punho, rotação;

A partir disto, deixar o corpo se mover em fluxo.

Tempo de uma música (*Big Empty*, de Stone Temple Pilots – tempo: 4’55” – não listada nas referências*)

- 3) Livre escolha de parte do corpo e tipo de movimento para iniciar a repetição, e, posteriormente, movimentação em fluxo.

Tempo de uma música (*Cai dentro*, de Elis Regina – tempo: 2’40” – não listada nas referências*)

**mas é só pôr no Google*

O que aparece

Eleonora Fabião veio trabalhar com a gente, representada através da memória do Gui em algo como: *E no final das contas, não tem corpo, espaço, som. O que tem mesmo é a dança*

‘Tentei bancar o movimento ao realizar o exercício, manter o rigor do fluxo, sem as distrações (fluxo a partir do movimento e não de distrações que influenciam o movimento; volto ao movimento quando há distrações)’

Parte escolhida do Gui:

cabeça/pescoço:

sentimento de enjoo

tentativa de estabelecer um equilíbrio entre o rigor do exercício e entender e ouvir o corpo

Tendência: sempre continuar o movimento da cabeça, mesmo quando o movimento se expandia para outras partes do corpo

Para Jana:

Necessidade de liberar tensões através do movimento (mexer onde dói, mexer para liberar as dores).

Não é dançar “a música”, mas dançar COM a música.

O movimento repetitivo reverbera para outros movimentos

438

Sobre a observação: *o corpo ainda vibra com os acontecimentos anteriores à prática*: Requer-se mais tempo para “entrar” no jogo, mais tempo de aquecimento (este tempo muda de pessoa para pessoa: *pensar o tempo artístico-pedagógico nas práticas*)

O movimento parte de onde?

A mudança do movimento vem do cansaço da repetição ou de outros lugares?

O cansaço é uma evolução do movimento? Um mecanismo de defesa do corpo?

Mapear o trajeto do fluxo (ideias para uma próxima prática)

Diálogo entre interno (necessidade do corpo) e externo (instrução do exercício)

Reflexões:

- Qual a relação da mão com o centro? - Pensar a tridimensionalidade do corpo, por exemplo: como ter consciência da minha nuca?
- Ou da parte interna da coluna?

O dia de ficar parada por 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Depois mais 1 minuto. Aí, começar de novo cada minuto, só que com a informação consciente da passagem de cada 20 segundos

Aquecimento em 3 etapas:

- 1) Articulações, individualmente (tempo de 1 música)
- 2) Trabalhando qualidades de movimento de Laban (1990) de tempo e espaço (tempo de 1 música)
- 3) Dançar (1 música)

439

Procedimentos

Ficar parada por 1 minuto.

Mudar de posição, e ficar mais 1 minuto.

Mudar de novo, mais 1 minuto.

Repetir o procedimento (voltando para as mesmas posições anteriores), só que a cada 20 segundos a performer é informada sobre a passagem deste tempo.

O que aparece

É preciso revisitar movimentos retos, redondos [de Laban]. Reverbera muita coisa e muitas percepções.

Ao ficar parado é interessante pensar o que já acontece
(você sempre move, mesmo estando morto coisas acontecem no corpo),

só muda os instrumentos de tradução da informação

(o olho traduz a imagem, o ouvido as ondas; o corpo traduz a sociedade).

Quando morremos, outros instrumentos agem, os animais, a decomposição; a planta é um instrumento de tradução de informação. As pedras também, são nossas ancestrais mais antigas. Tudo isso já está acontecendo.

Pensei como a gente não para de fato. O que é parar? Porque tem muita coisa acontecendo, minha percepção foi pro coração, pros meus órgãos, o cérebro demora pra parar; o fora, o vento, o passarinho.

A morte é um parar? É uma transformação. Tudo se transforma.

Não estou negando a palavra 'parar', é importante no contexto que a gente vive.

Quando estou fazendo algum exercício, sempre brotam ideias. Parece que libero alguma coisa das articulações...

440

.... Às vezes são ideias aleatórias, mas quando preciso de uma solução pra algo, é uma possível solução pra isso, tipo ideia pra escrever um texto, uma ideia que estava marinando, e **aí eu entendi que talvez meu modo de criação seja esse.**

O corpo é feito mais de espaços do que de coisas

...

Quando foi 1' corrido, achei curto. Parece que esse 1' é muito rápido; às vezes 1' é muito lento; Nos 20" parece que o tempo dilatou um pouco mais...

Fica uma coisa da relação com o rápido e lento, algo ambíguo...

Percepção de consciência.

No 1' corrido entrei num fluxo de pensamento; nos 20" estou conscientemente voltando pro presente a cada 20". Tenho consciência do tempo corrido. É uma diferença de percepção de ação.

Um estado de consciência diferente.

Cronos ao fim

enfim



(I've had) The Time of My Life
Jennifer Warnes e Bill Medley

Para seguir em fluxo artístico-temporal, lembro das palavras de Bergson (2005) indicando a ir além da visão científica do tempo, a fim de observar o mundo material verter em um devir, para que eu possa “reencontrar a duração real ali onde é ainda mais útil reencontrá-la, no território da vida e da consciência”³⁸. É neste território que intento transformar o espaço de trabalho para continuar a investigação.

Até então, o que se torna evidente a partir da experiência, é que o tempo não retorna ao passado, e que não se volta a viver o que já foi, exatamente como se passou. No entanto, podemos elaborar a partir de nossas experiências, retendo os acontecimentos na memória. Schöpke relembra um texto do filme *Blade Runner* (1982), do diretor Ridley Scott, numa cena de despedida de uma das personagens:

“- todos aqueles momentos ficarão perdidos no tempo como lágrimas na chuva’.”
(SCHÖPKE, p. 5, 2020)

³⁸ Ibidem, p. 397.

A autora afirma que, tratando-se da ideia de *duração* de Bergson, o texto poderia ser alterado para:

“- todos aqueles momentos ficarão para sempre retidos no tempo, conservados na memória do mundo’.”³⁹

A experiência se conserva na memória do mundo, e percebo que há produção de conhecimento ao pensar sobre seu viés pedagógico, através da elaboração desta experiência em teoria - ideia refletida a partir das palavras de Vieira: “[...] uma pedagogia da experiência desloca o núcleo da formação para o terreno da ação profissional, promovendo processos de teorização da experiência e autenticação de teorias com uma finalidade transformadora [...]” (VIEIRA, 2009, s/p.).

Cada processo de desenvolvimento de uma obra cênica envolve acontecimentos que são concomitantemente de criação e de fruição, de proposição de cena e experiência estética do momento a momento. Mediar e conduzir experiências, agregar um grupo de pessoas que colocam seus corpos e suas vulnerabilidades à serviço da arte, direcionar ações, orquestrar elementos cênicos, administrando o tempo e o espaço, está entre as vivências mais artesanais e delicadas que acredito existir no campo dos ofícios. Adiciona-se a isto o elemento de formação de artistas, e, assim, torna-se evidente a potência transformadora do teatro.

442

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**: textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução de Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

³⁹ Ibidem.

CYPRIANO, Adriano. **Performer Nitente**: treinamento e alegorias para criação. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Teatro Escola Macunaíma, 2015.

DUBATTI, Jorge. Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. **Revista colombiana de las Artes escénicas**, v. 9, p. 44-54, 2015.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Revista Rebento**. São Paulo, n. 12, p. 8-32, 2020.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERREIRA, Melissa da Silva et al. Infância e cena contemporânea: os direitos das crianças no contexto da arte e da cultura. **Conceição/Conception**, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/343343>. Acesso em 10 jun. 2021.

FOLHA ONLINE. Em sua origem, a palavra "formidável" significava "aterrador"; ouça Thaís Nicoleti. **Folha Online**. Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/podcasts/ult10065u411407.shtml>. Acesso em 16 jun. 2021.

GAMA, Joaquim Cesar Moreira. **Alegoria em jogo**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Diretor como Espectador de Profissão**. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 - 1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. SP: Perspectiva, 2007.

HERÁCLITO. **Heráclito: Fragmentos contextualizados**. Tradução de Alexandre Costa. Lisboa: Nacional-Casa da Moeda, 2005.

JINTON, Jona. Singing ice – 2 hours of ice sounds. **You Tube**. USA: Google, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qd-CwJa1SHE&t=4154s>. Acesso em 06 abr. 2021.

JOHNSON, Stephen. 'Time is elastic': Why time passes faster atop a mountain than at sea level. **Big Think**, New York, USA: Big Think, 2019. Disponível em: <https://bigthink.com/surprising-science/time-perception?rebelltitem=3#rebelltitem3>. Acesso em 10 mai. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

KUNIFAS, Cinthia Bruck. **Corpo Desconhecido**: um contínuo processo de criação em Dança. 2008.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Aula de Seminário Temático I: Escrita Acadêmica e Performática: Pureza e Perigo**, ministrada no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em agosto de 2018.

MICHAELIS, **Dicionário**. Editora Melhoramentos, 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/absurdo/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. Grupo Editorial Summus, 2007.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Com colaboração de Lorna Marshall. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. 2008.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANDER, Lucia. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo). **Organon**, v. 16, n. 16, 1989. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/39482/25196>. Acesso em 14 jun. 2021.
- SCHÖPKE, Regina. Instante ou duração? Problematizando e dissolvendo o paradoxo do tempo a partir da querela entre Bachelard e Bergson. **Veritas (Porto Alegre)**, v. 65, n. 1, 2020.
- SILVA, Sergio Gomes da. Do feto ao bebê: Winnicott e as primeiras relações materno-infantis. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 29 - 54, 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652016000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 15 jun. 2021.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VIEIRA, Flávia. **Para uma pedagogia da experiência na formação pós-graduada de professores**. Scielo Brasil, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/Xdd7XGTkDBF4JvWNwyHTN6x/?lang=pt>. Acesso em 18 jun. 2021.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.