



# MAS, AFINAL, QUANTOS SOMOS NÓS? Entre o ensino universitário e a criação teatral amadora

**Martha Ribeiro**

Recebido em: 12/10/2016

Aceito em: 27/10/2016

## Projeto Pirandello Contemporâneo criação teatral amadora "outro Pirandello"

*A releitura de algumas das peças de Pirandello, a partir da linguagem de cena, na fricção entre diferentes modalidades artísticas como a performance, o cinema, o teatro, a literatura, a dança e a música, conflui no que se denomina o outro Pirandello: mais potente, pois interdisciplinar, esfumando fronteiras, caminhando no risco.*

AFTER ALL, HOW MANY OF US ARE THERE? Between university learning and amateur theatrical creation | *The reinterpretation of some of Pirandello's plays, from scene language, in the friction between different artistic modalities such as the performance, cinema, theatre, literature, dance and music, converges to what is called the other Pirandello: more powerful, therefore interdisciplinary, blurring frontiers, walking on the edge* | Contemporary Pirandello Project, amateur theatrical creation, "other Pirandello".

***nel teatro niente è più interessante che il rapporto fra vista e suono***

**Gertrude Stein**

### **Pirandello contemporâneo, entre a academia e o teatro amador**

O projeto teatral Pirandello Contemporâneo,<sup>1</sup> por meio de suas experiências e práticas artísticas, busca sensibilizar o ator amador para a poética do autor italiano Luigi Pirandello (1867-1936), tendo como eixo de pesquisa a linguagem híbrida, intermediática, do teatro performativo. O projeto, desde sua criação, passou por muitas transformações para absorver estudantes e jovens oriundos da comunidade, tão

Teatro performativo da UFF / *Mas, afinal quantos somos nós?* (2014)  
s.d, Foto: Augusto Fontes



dísparos entre si. Alguns seguiram em frente, outros ficaram, mas todos vieram (ou se foram) em busca de um caminho criativo de ressignificação da arte e da vida, compartilhando, na diferença, o desejo de reinventar um novo olhar, mais criativo, para nossa realidade cotidiana. Como diria Pirandello em sua eterna busca de embriaguez entre arte e vida: “ficção ou realidade?” – difícil saber...! E nossas escolhas perpassam exatamente pelo borrar das fronteiras entre comunidade e universidade, entre o profissionalismo e o amadorismo, entre o corpo e a palavra literária, entra a arte e a vida. Afinal, para existir, o real precisa ser ficcionado – e friccionado. Este foi o desejo maior do Projeto Pirandello Contemporâneo em seus três anos de atividade: convidar jovens amadores, artistas, professores e espectadores a se reinventar, apostando mais em nossas conexões dissonantes. Acreditar nas pontes “impossíveis”, construídas pela e na arte, é o nosso convite estético.

Em 2013 o projeto desenvolveu o que denominei “Trilogia Pirandello, ou toda noite antes de dormir vejo coisas”, composta pelos seguintes estudos: “Os Seis”; “Improviso”; “Fantasmas”. Na internet o leitor pode consultar artigo bilíngue (português e inglês) sobre a criação da Trilogia, disponível na *Revista Brasileira Estudos da Presença*<sup>2</sup> e ter acesso às informações sobre a gênese dos três Estudos de performance-teatro realizados no Solar do Jambeiro, nossa residência artística na época. Não chamamos os estudos de espetáculos propositalmente, pois a intenção foi estabelecer possibilidades criativas em processo. Em 2014 ocupamos um novo espaço: o Teatro Popular Oscar Niemeyer, com palco italiano, totalmente equipado, e estrutura formal clássica; bem diferente do espaço anterior, absolutamente não

Teatro performativo da UFF / Mas, afinal, quantos somos nós? (2014)  
s.d. Foto: Augusto Fontes

convencional, sem boca de cena e sem divisão palco/plateia. A mudança de dispositivo, de uma sala para um palco, exigiu um novo olhar sobre a criação, representando um novo desafio: repensar o treinamento do ator amador, de forma a prepará-lo para a criação espetacular performativa. Se no Solar do Jambuí a proximidade do público criava imediatamente um ambiente de intimidade, facilitador da experiência performativa, íntima, no palco do Teatro Popular isso não acontecia de forma imediata. A pesquisa, realizada a partir do cruzamento entre a poética de Pirandello e relatos íntimos, privilegiando a memória e a experiência dos atuantes como catalisadores da ação,<sup>3</sup> precisaria de uma cena que investisse na distância promovida pelo palco à italiana do Teatro Popular, sem lutar contra ela. Assim, toda a investigação e criação cênica se construíram na ideia de paisagem e retrato. O espetáculo concebido *Mas, afinal, quantos somos nós?*, sua preparação e escritura, assim como o treinamento dos atuantes, se deram a partir da construção de uma peça filme-paisagem, com forte inspiração em dois grandes nomes do teatro contemporâneo: Gertrude Stein e Robert Wilson.

Compartilhar as etapas de um processo prático de pesquisa cênica, e da gênese de uma montagem teatral, significa escavar as próprias pegadas em um terreno ainda movediço, repleto de camadas sobrepostas. É escavar a massa ainda indefinida do tempo, é olhar para trás e, nas pegadas deixadas na areia, encontrar o grão que modifica ou confirma o entendimento presente. A cada nova olhadela, entendemos melhor o processo de montagem do *Mas, afinal, quantos somos nós?*. A cada nova olhadela, novas camadas surgem, outras se apagam, tantas se embaralham, e muitas outras, por mais que se escave, ainda vão permanecer lá embaixo, à espera de seu próximo nar-

rador. Este artigo é um convite para o leitor passar junto conosco nos bosques do processo de criação do *Mas, afinal, quantos somos nós?*. Não temos a pretensão de conseguir desbravar todos os caminhos e ângulos oferecidos – a entrada do bosque é feita de sombras, luz, escuridão, tropeços, encruzilhadas, muros intransponíveis, atalhos e grutas. Nosso convite não é para o leitor científico, é um convite expresso para o leitor viajante. Não há um início por onde começar, não há um fim que possa confortá-lo; entre sem bagagem, comece do ponto que quiser, mas deixe-se emaranhar! Segundo Ricoeur,<sup>4</sup> a história narrada não é apenas um artifício criado pelo escritor, ela responde a esse emaranhamento passivo de histórias (que aconteceu ao sujeito antes da narração) que se perdem num “horizonte brumoso”. Então, entremos sem demora no horizonte brumoso deste “outro Pirandello” do *Mas, afinal, quantos somos nós?*.

### O outro Pirandello

A vontade de estabelecer um processo criativo com não atores ou jovens atores inexperientes se dá, em grande parte, devido a nossa proposta de trabalhar o texto pirandelliano a partir da performatividade, eliminando, ou minimizando ao máximo, o risco de que um a priori crítico esvaneça a primeira impressão sobre o universo do autor, o que poderia acontecer com atores profissionais. Os textos de Pirandello no Brasil são muito pouco conhecidos, especialmente se pensarmos em não atores, com nenhuma formação acadêmica na área. Logo, o primeiro contato com seus fragmentos poéticos se dá de forma selvagem, empírica; nas audições cada atuante recebe um fragmento de texto, sem referências, junto com a tarefa de trabalhar sobre ele individualmente. O trabalho sobre um texto arrancado de seu contexto teórico, de sua própria história ou fábula,



Teatro performativo da UFF / *Mas, afinal, quantos somos nós?* (2014) s.d. Foto: Augusto Fontes

revela um universo muito mais amplo: as referências artísticas, éticas e humanas de cada atuante. Sem se contaminar com análises ou interpretações anteriores que se colam ao texto, dificultando novos olhares, o atuante trabalha sobre seu próprio estado, isto é, sobre suas camadas de experiência e vivência. O confronto entre o atuante e o texto de Pirandello costuma ser catalizador de experiências profundas e imagéticas, além de revelador de estados de tensão, bloqueios e vícios corporais; o que nos impulsiona para o próximo passo da pesquisa: a escolha do *training*. Por meio de exercícios direcionados procuro provocar ainda mais a aproximação do atuante com seus estados íntimos, seu movimento interno. Todo o treinamento possui como objetivo arrancar as camadas de representação, de imitação vazia, para deixar à mostra o retrato íntimo que cada um traz de si.

Claro que não conseguimos nosso objetivo com todos os envolvidos; é necessário uma experiência real, intensa e apaixonada do atuante com os exercícios, com o grupo e com ele mesmo; o processo é longo e muitas vezes frustrante.<sup>5</sup>

A peça foi escrita (roteirizada) por mim a partir da reverberação/apropriação/contaminação das relações vivas e fluidas entre os atuantes e a poética pirandelliana, estimuladas a partir do *training* realizado. A ideia de paisagem passa por essa via de absorção das múltiplas reações dos atuantes ao texto de Pirandello, já arrancado de sua linearidade, escavado e virado pelo avesso. Usando o *training* para ativar no atuante o canal de sua experiência e vivência íntimas, seu movimento interno e interior, objetivamos desbloquear sua via criativa, o canto de experiência:

*Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra, ou de luta (...). Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores.*<sup>6</sup>

Não é toda experiência que se converte em canto. Não sendo uma realidade, uma coisa ou um fato, como nos diz Larrosa, a experiência não pode ser produzida, objetivada. É a partir do *training* que buscamos dar forma ao tremor que acomete o atuante; só assim a experiência se converte em canto. No treinamento buscamos não a palavra literária de Pirandello, mas a palavra dançada, em movimento, a palavra que se desprende de seu autor e que faz tremer a carne do atuante, que o acomete em cena. A partir do fragmento escolhido, criou-se uma estrutura, uma dança: “vamos dançar a palavra” – assim eu convocava o atuante para a cena. Sua busca da palavra se dava pelo movimento do corpo, pelo gesto. A palavra se transforma então em música, e o corpo cria a estrutura, a partitura. Não buscamos o improviso desestruturado, a realidade vaga dos afetos, mas o canto de experiência que ressoa na fricção da poesia de Pirandello com o movimento íntimo do atuante: estrutura e espontaneidade, dança e canto como alicerces para o aprendizado do ato criativo desse outro Pirandello. Nosso interesse de pesquisa foi refletir sobre o estado de presença de corpos reais em situação de representação. Centrifugando elementos, criando fissuras e espaçamentos a partir da ênfase nos corpos reais

em confronto com imagens virtuais hipertrofiadas desses mesmos corpos. Propus um embaraçamento proposital entre presença e representação, acentuando a instabilidade entre essas duas ordens. Mudando a ordem de percepção, na passagem entre presença e representação, ou vice-versa, observa-se um desmoronamento das certezas de causa e efeito, convocando o espectador a vivenciar essa instabilidade, a experimentar um estar entre a ficção e a fricção dos corpos. O corpo, sua aparição, articula estas duas ordens, presença e representação, porém o choque desses corpos reais em cena com os corpos virtuais produz uma tensão visual composta de multiplicidades narrativas. A cena-paisagem implode com o sistema temporal de causa e efeito, priorizando a ideia de evento, isto é, da performatividade sobre a representação.

Na ideia de interromper de forma violenta a estrutura de composição lógica e a interdependência entre as partes exigidas no modelo dramático, incentivei nos treinamentos processos de composição não fundamentados no modelo naturalista. Busquei um tipo de atuação pautada na fratura e nos desvios, utilizando os seguintes procedimentos acionais: repetição de padrões gestuais; de intensificação e de suspensão do gesto e da ação, sem compromissos com a linearidade narrativa; multiplicação dos personagens-presença, a partir do contágio entre os intérpretes; a palavra dançada; o canto de experiência. Os exercícios são estruturados para o despertar do atuante, para o encontro entre seu corpo e sua mente. “Pôr em movimento, agir diretamente sobre o espírito”, como afirmava Grotowski, pode parecer um pouco abstrato, e o é de fato, mas tal afirmativa se torna mais clara a partir do *training*. Os exercícios são direcionados para intensificar a percepção do atuante sobre sua real experiência no palco, alar-

gando seus canais comunicantes. Não importa se culminou numa experimentação boa, inexpressiva ou mesmo frustrante, o que importa é o processo de encontro com ele mesmo. Abrir os canais de percepção significa ativar um estado de presença, isto é, um estado em alerta para tudo que acontece de vivo, no espaço nu do palco. A respiração, os gestos, o ritmo, o olhar, os movimentos e a audição são as vias de expressão para o movimento interno individual de cada atuante. Acessar esse movimento interno, real e vivo, não é tarefa simples nem fácil; normalmente o atuante, amador ou não, se esconde (às vezes de forma involuntária) sob camadas de representação, fingindo um estado de presença, quando na verdade está preso em mostrar alguma coisa, se afastando da real experiência. E novamente citando Grotowski: "O que é vivo? A aventura e o encontro, mas não qualquer um."<sup>7</sup>

### **Mas, afinal, quantos somos nós? seus cantos de experiência... seus tremores...**

Para a criação do *Mas, afinal, quantos somos nós?*, partimos de uma concepção formal, aliada ao treinamento psicofísico do atuante. Entendemos que a aprendizagem do gesto se dá na mesma medida que se decora um texto ou se aprende uma coreografia. A ideia de um teatro formal no Brasil, especialmente depois dos anos 80 – após o *boom* dos encenadores e sua posterior crise, somada à tendência de valorização do processo livre e criativo do ator –, ganha muitas críticas atualmente. Muito em função da multiplicação das produções artísticas colaborativas, de maior incentivo ao trabalho de improvisação atorial, sem a presença do encenador ou de um dramaturgo no sentido tradicional do termo (da criação literária não vinculada ao processo de ensaio), o teatro visual, com criação de partitura, mais formal, é visto, na maioria das vezes, com desconfiança pelo jovem amador de teatro. Por julgar, de forma

precipitada, que o formalismo não deixará espaço para sua prática criadora, muitos permanecem prisioneiros em seus próprios clichês e vícios de cena adquiridos, se aproximando em sua atuação de um teatro oitocentista, amador e histriônico. A consequência imediata da ideia radical da "morte ao encenador" ou "morte ao autor" foi uma avalanche de mal-entendidos quanto ao trabalho do ator, desvalorizando o formalismo plástico para intensificar a ideia de espontaneidade e criação livre, ou seja, criou-se um desequilíbrio entre estrutura e espontaneidade, fundamentais para um treinamento compromissado com a prática criadora. Trabalhar em um processo que valoriza a rigidez formal, especialmente para aprendizes, pode ser muito enfadonho ou sem sentido. Repetir o mesmo gesto muitas vezes, ficar absolutamente imóvel ou seguir uma partitura rígida, criada pelo encenador, pode ser bem frustrante caso o atuante se sinta perdido quanto a como preencher aquele gesto, ou melhor, como torná-lo seu. Todavia, tal problemática, se dá, na mesma amplitude, com as palavras ou com os movimentos da dança, ou com o ritmo de uma canção. O atuante precisa, para tornar a forma interessante, preencher com seu corpo e sua alma a estrutura dada. Dar espontaneidade àquela estrutura formal, isto é, torná-la sua, é o que faz o trabalho criativo do atuante acontecer. O treinamento psicofísico é a chave para o amador adquirir ferramentas de resistência à tentação dos desvios "criativos", que fatalmente diluem a estrutura, colocando por terra a ação viva. É importante salientar que a estrutura de *Mas, afinal, quantos somos nós?* não se submete a psicologismos ou a situações de representação fabulesca; ainda que o atuante se possa valer de suas reminiscências e memórias, o caráter performático do espetáculo se estrutura na ideia de movimento, da ação, da repetição formal, buscando desenvolver nos atuantes, e no espectador, novos níveis de percepção.





Teatro performativo da UFF / *Mas, afinal, quantos somos nós?* (2014) s.d. Foto: Augusto Fontes

Para a criação do espetáculo, busquei na intervenção e na fricção de dois textos de Pirandello – *O homem da flor na boca* e *A saída* – dissecar as relações/representações do homem sobre a morte, usando como bisturi a poesia pirandelliana. Nesse espetáculo-paisagem investe-se na metamorfose, muito mais do que na ação narrativa fabulesca, combinando múltiplas realidades, fluxos de energia, imagens virtuais com a presença viva dos corpos dos atores e a poesia de Pirandello, criando um mundo fantasmático, atravessado por linguagens/teatralidades heterogêneas. Um teatro do movimento. Na tentativa proposital de embaralhamento de real e virtual (corpos reais em cena e imagens projetadas), afirma-se a impossibilidade de separação de corpo real e corpo ficcional, provocando instabilidade entre essas duas ordens, que, na cena, entram em colapso. São quatro paisagens e um *intermezzo*, construídos a partir de vários procedimentos: amputação de elementos textuais inteiros, criação de outras personagens-presenças, embaralhamento dos fragmentos pirandellianos, repetição de certas passagens textuais à exaustão. O espetáculo é um quadrúptico sobre o humano:

PAISAGEM 1 Natureza-morta

PAISAGEM 2 Coração na boca quer dançar

INTERMEZZO O pé da bailarina

PAISAGEM 3 Eritório de um pedaço de carne

PAISAGEM 4 O homem não cabe dentro de um quadrado e um círculo

O palco é dividido horizontalmente em oito raias.<sup>8</sup> As paisagens se entrelaçam com filmes de retratos em movimento dos próprios atores em situações ou gestos cotidianos, projetados verticalmente no telão ao fundo. Além das imagens fílmicas previamente produzidas, os atores são filmados ao vivo, em momentos específicos da peça, o que chamamos de situação de depoimento. Nossa intenção é problematizar a presença corporal do ator, a partir da multiplicação dos corpos por imagens virtuais projetadas no espaço. Criando fissuras e espaçamentos entre corpos reais e corpos virtuais, entre presença e representação. Proliferando novos fluxos e deslocamentos, com a estratégia de escapar ao sistema representativo. Toda a estrutura da paisagem é um convite para o espectador vivenciar um tempo do olhar. O uso da composi-



ção paisagem e retrato, cena ao vivo e projeção de imagens se faz na tentativa de se estabelecer esse tempo do olhar, de apreciação do tempo presente, fenomenológico, testemunhal. As imagens não se encerram numa mensagem psicológica, dramática; elas criam um movimento de contemplação que expande o olhar para além das coisas vistas no palco. Nos retratos fílmicos projetados, estabelecemos como recurso de imagem o ator em um fundo preto, sem uso, em torno de seu corpo, de qualquer ambientação que pudesse direcionar a percepção do espectador. Os retratos fílmicos – *corpo filmado sobre fundo preto* – exploram a ideia de um “mutismo da imagem”, assim definido por Barthes em *A câmara clara*,<sup>9</sup> isto é, imagens de pura visibilidade impermeável a toda narrativa, ou sentido. Buscamos com essas imagens fílmicas, em sua economia de gestos, a ponto de quase uma paralisia do movimento, uma redistribuição do visível e do dizível, corrompendo o regime representativo, de hierarquia da fala dramática, dando a ver, como dirá Rancière, “o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento”.<sup>10</sup>

Em relação à definição de retrato ou paisagem, citamos Robert Wilson:<sup>11</sup> “Se eu segurar minha mão na frente do meu rosto; eu posso dizer que é um retrato. Se eu vejo a minha mão à distância, posso dizer que é parte de uma natureza-morta, e se eu vejo do outro lado da rua, posso dizer que é parte da paisagem”; e mais: “Se olharmos com cuidado, essa natureza-morta é uma vida real, e de certa forma, se pensarmos sobre isso e olhar para eles tempo bastante, os espaços mentais se tornam paisagens mentais”. A ideia de paisagem mental de Wilson interessa à pesquisa uma vez que os retratos fílmicos não se comportam como “imagens tagarelas”, quer dizer, os retratos em

movimento se calam sobre sua história ou sentido, provocando nos espectadores “paisagens mentais” de livre associação. As imagens-retrato não se revelam, não fazem ver, mas dão a ver. Os retratos em movimento de *Mas, afinal, quantos somos nós?* estabelecem uma relação mental com o espectador que lhe permite sentir, ainda que de forma obscura, o que não pertence ao visível: o cheiro, a temperatura, os afetos, os desejos por trás de cada microgesto. Minha intenção foi despertar no espectador imagens mentais, paisagens mentais, que o façam experimentar, ao contemplar o mutismo dessas imagens, uma realidade próxima ou distante.

Na construção dos gestos dos atuantes em cena, trabalhei com movimentos dilatados, ou repetidos à exaustão; muito lentos ou em fluxo. Como observado por Gertrude Stein,<sup>12</sup> sua busca ao fazer um retrato se dá pelo “movimento interno”: é o movimento interno que faz com que “cada um” seja “aquele um”. Se relacionarmos com a ideia de cena, percebemos uma aproximação ao que Grotowski denominou “impulso”, isto é, uma força interna geradora de movimento, da ação, e que pertence a cada um, impossível de ser imitada por outro. O impulso, ou movimento interno, seria uma espécie de força motriz geradora da ação; embora imperceptível, é ele o responsável pelo movimento. O que procurei ao compor as paisagens e os retratos em movimento foi captar/perceber o impulso de cada atuante, seu movimento interno que faz com que cada um seja o que é. As paisagens são as construções de relação entre os diferentes retratos de cada atuante, entre os movimentos internos, nas distâncias e aproximações entre os corpos em situação de movimento. Durante todo o processo, foi solicitado aos atuantes que investissem no texto de Pirandello não como atores, mas como bailarinos, transforman-

do a palavra, o verbo, em “palavra dançada”, isto é, em movimento. A palavra dançada não segue a flecha do tempo, ela rodopia, vem e vai, corre para frente, para trás, se projeta para o alto, se lança ao chão, se curva, se retorce, se enovela no ritmo dos afetos. Nossa intenção aqui foi abrir outros possíveis caminhos de leitura a essa experiência que, sem dúvida nenhuma, não se esgota aqui. Quando me perguntam por que escolhi o teatro como via criativa, respondo: Faço teatro porque preciso me relacionar com as pessoas. É uma necessidade mesmo, uma estratégia para me povoar. Teatro é sempre legião.

## NOTAS

**1** Desde sua criação em 2013, o projeto Pirandello Contemporâneo tem como missão fomentar a prática e a pesquisa em teatro, atrelando o ensino universitário a atividades de criação artística dentro da comunidade da cidade de Niterói, no Rio de Janeiro. Vinculado ao Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea da Universidade Federal Fluminense, o projeto, em seus três anos de atividades, recebeu alunos de graduação da UFF, Uerj, UFRJ e Unirio; alunos de pós-graduação; jovens da comunidade, entre artistas independentes, amadores, técnicos e profissionais das artes cênicas.

**2** Ribeiro, Martha. A performative theater in Pirandello: a short dialogue with Deleuze and theater of repetition. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 4, n. 3. Texto integral disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/viewFile/49064/31176>. Acesso em abr. 2014. 2014.

**3** Daqui por diante chamaremos os estudantes participantes do projeto de atuantes, dado o caráter não iniciático dos alunos na arte da interpretação atorial canônica.

**4** Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*, tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

**5** O leitor pode acompanhar o desenvolvimento do processo de treinamento e montagem por meio dos teasers disponibilizados em nosso canal: <https://www.youtube.com/user/PirandelloConUFF>.

**6** Larrosa, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi e Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014: 10.

**7** Grotowski apud Osinski, Zbigniew. Grotowski e la Gnosi. *Teatro e storia*, XVIII: 296, 2004.

**8** As raia são assim denominadas (do fundo ao proscênio): Raia Fluxo; Raia Bailarina; Raia Hospital; Raia Epifania; Raia Narradores; Raia Tortura; Raia Casa; Raia Encontros. Em cada uma delas ocorrem ações, partituras, de forma simultânea. Cada uma corresponde a um determinado grupo de atores; toda e qualquer ação na raia pode afetar ou incidir sobre outra.

**9** Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

**10** Rancière, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012: 21.

**11** Wilson, Robert. *Voom Portraits* (catálogo). São Paulo: Sesc-Pinheiros, 2008.

**12** Stein, Gertrude. *Look at me now and here I am*. London: Penguin Books, 1971.

**Martha Ribeiro** é diretora teatral e professora adjunta na Universidade Federal Fluminense, coordenadora do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea da UFF – cujas linhas de pesquisa são “Pirandello contemporâneo” e “Estudos em Teatro Performativo: paisagem e retrato como dispositivos da cena teatral contemporânea” – e bolsista pós-doutorado Capes-Brasil (2015-2016).