UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

BÁRBARA ALBUQUERQUE PEREIRA

CONEXÕES COLABORATIVAS ENTRE A DANÇA E O TEATRO: TÉCNICA E ÉTICA NA FORMAÇÃO DA ATRIZ

Brasília
2018

BÁRBARA ALBUQUERQUE PEREIRA

CONEXÕES COLABORATIVAS ENTRE A DANÇA E O TEATRO: TÉCNICA E ÉTICA NA FORMAÇÃO DA ATRIZ

Monografia apresentada como requisito básico para obtenção de título de Bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes ï Departamento de Artes Cênicas - Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

Brasília
2018

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), autoria de: Bárbara Albuquerque Pereira, sob o título/subtítulo: **CONEXÕES COLABORATIVAS ENTRE A DANÇA E TEATRO: TÉCNICA E ÉTICA NA FORMAÇAO DA ATRIZ**, apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 27 de novembro de 2017, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

_____

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos (IdA-CEN-Um)

_____

Profa. Lucianna Mauren Nogueira de Moraes (IdA-CEN-UnB)

_____

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (IdA-CEN-UnB)

A todos aqueles que não desistem de sonhar...

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Tânia Maria Albuquerque Pereira e Carlos Roberto Arruda Pereira por sempre me incentivar, apoiar e fazer de tudo para que eu realize os meus sonhos. Obrigada por em meio a tantas dificuldades conseguir prover a experiência de me formar em dança nos Estados Unidos, só a gente sabe o quanto foi difícil e por isso eu sou eternamente grata, amo vocês.

Aos meus mestres Fábio Rodrigo Vieira, Adriana Barbosa, Olímpio Paiva, Ana Laura Stone, Gisele Santoro e Gisele Santoro Filha. Por moldar a artista que sou, por sempre acreditar no meu potencial e vibrar comigo em cada conquista. Por me ensinar a ser persistente diante de qualquer dificuldade. Agradeço, com lagrimas nos olhos, ao meu querido e falecido mestre Eduardo Freire, que me fez enxergar tão nova que eu nasci para me expressar através da arte, ensinou a nunca desistir dos meus sonhos e metas independente do que os outros me dissessem, a ser humilde, sincera, guerreira.

Aos amigos Luiz Carrier, Bruna Tourão, Clarissa Melasso, Thamiris Lima, Luana Araújo, Carolina Franklin, Arthur Scherdien e Daniel Zachariotti, pela parceria, companheirismo e amizade nessa trajetória acadêmica. Sem vocês essa experiência não teria sido tão única e divertida. Passando por altos e baixos, mas nunca deixando de torcer, apoiar e emanar energias positivas um para o outro.

Larissa Cintra, Rômulo Mendes, Matheus Severo e Karine Cruvinel por serem amigos e parceiros de cena que me inspiram tanto pela sua entrega, paixão, honestidade e amor pelo que fazem. Cada momento com vocês é um aprendizado de vida, obrigada pela amizade tão sincera e acolhedora.

Ao meu namorado Rodrigo Issa por todo o apoio e suporte nessa trajetória. Por sempre acreditar, torcer e estar ao meu lado. Ser o meu porto seguro e a pessoa que me incentiva a ser melhor todos os dias. Que sorte a minha tê-lo ao meu lado nessa jornada.

Agradecimento especial a Fernando Villar, Fabiana Marroni, Fernando Martins, Lívia Bennet, Nitza Tenenblat, Hugo Rodas, Soraia Maria Silva, Leo Sykes, Sulian Vieira e Felícia Johansson. Professores que auxiliaram na minha trajetória como atriz estudante, me inspiraram, torceram, desafiaram e acreditaram no meu potencial.

Agradeço, com muito carinho e respeito, a todas as pessoas que cruzaram meu caminho e dividiram sua arte, honestidade e se entregaram ao momento, presente comigo.

Agradeço com muito afeto, gratidão e nostalgia a todos os meus amigos e mestres do Programa de Treinamento da Alonzo King LINES Ballet. Por atravessar e me transformar como ser humano, artista e mulher. Agradecimento em especial a Karah Abiog por me escolher em meio a tantos bailarinos para viver essa aventura, esse sonho e permitir ser parte dessa família.

E por último agradeço ao querido, amado, companheiro professor e meu orientador Luís Carlos Ribeiros dos Santos, nosso mestre Laranjeiras. Por me orientar de forma tão leve, divertida e tornar todo esse processo de conclusão de curso em algo tão prazeroso. Um professor que me inspira pelo seu trabalho, sua alegria e satisfação em ajudar de forma tão calorosa seus alunos. Que honra poder tê-lo como orientador, nada disso teria sido realizado sem a sua ajuda.

Be IN it. Get drunk in the moment.

Alonzo King

RESUMO

Este trabalho apresenta as conexões colaborativas entre o teatro e a dança a partir da minha experiência como integrante do Programa de Treinamento da *Alonzo King LINES Ballet* em *San Francisco* nos Estados Unidos em junção com a minha formação de atriz no curso de artes cênicas da Universidade de Brasília. Com o objetivo de analisar a transição do corpo que dança para o corpo que atua, evidenciando os processos artísticos realizados em ambas formações para compreender as transformações e evoluções da artista. Tendo como ponto de partida a filosofia de King, que desenvolve o artista através do autoconhecimento, do resgate da essência para analisar, compreender e desenvolver uma conduta técnica e ética na formação da atriz.

Palavras-chave: Dança e Teatro. Dança. Teatro. *Alonzo King LINES Ballet*. Técnica. Ética. Interpretação Teatral. Encenação. Movimento. Linguagem. Pedagogia da Dança. Pedagogia do Teatro.

ABSTRACT

This work presents the collaborative connections between theater and dance from my experience as a member of the Alonzo King LINES Ballet Training Program in San Francisco in the United States in conjunction with my acting training at Universidade de Brasília. With the purpose of analyzing the transition of the dancing body to the acting body, evidencing the artistic processes performed in both graduations to understand the transformations and evolutions of the artist. Using as its starting point the philosophy of King, which develops the artist through self-knowledge, the rescue of the essence to analyze, understand and develop a technical and ethical conduct in the actress training.

Keywords: Dance and Theater. Dance. Theater. Alonzo King *LINES* Ballet. Technique. Ethic. Theatrical Interpretation. Staging. Movement. Language. Dance Pedagogy. Performing Arts Pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1. ALONZO KING LINES BALLET ï CAMINHOS DE DESCOBERTA 14

1.1. A filosofia de King 14

1.2. Caminhos do Corpo 19

1.3. Despertar de novas buscas 31

CAPÍTULO 2. A COMPREENSÃO DO QUE É SER ATRIZ 32

2.1. Primeiros passos de uma atriz 32

2.2. Transição do corpo que dança para o corpo que atua 33

CONSIDERAÇÕES FINAIS 43

REFERÊNCIAS 46

ANEXOS 47

INTRODUÇÃO

Foi com apenas três anos de idade que descobri a minha forma de expressão mais autêntica, a dança. Desde pequena sonhava em voar e acredito que a dança me proporcionou o sentimento mais próximo desse sonho. Iniciei meus estudos com balé clássico em Recife, PE, onde nasci, posteriormente nos mudamos para Manaus, AM, devido a profissão do meu pai onde dei continuidade à minha formação, aprendendo novas linguagens como o Jazz, as Danças Urbanas e a Dança Contemporânea. Morei cinco anos em Manaus e nesse período representei o estado em festivais de dança pelo Brasil, convivendo nesse meio competitivo e sempre procurando fazer aulas e cursos para aprimorar a técnica e ter novas experiências.

Eu cresci nesse meio de academia de dança, festivais, competições. Apesar de me proporcionar conhecimento e enriquecer a minha dança, resultou em uma adolescente instável e doente. Sempre tive muita sede por aprendizado e acredito que isso era o que encantava os professores que tive o prazer de ter, mas foi pelo incentivo dos mesmos que passei minha vida tentando me encaixar nos moldes estabelecidos pelo balé clássico para me tornar uma bailarina, que me vi completamente perdida.

Em Fortaleza, no II Passo de Arte Norte/Nordeste, concurso de dança, realizado no mês de maio, fui notada pela primeira vez. Com quinze anos participei do *workshop* da falecida Toshie Kobaiashy, coreógrafa, membro da *Royal Academy of Dancing* de Londres e jurada do Festival de Dança de Joinville. Ao me ver dançar ela interrompeu a aula e me perguntou de que escola era, elogiou a forma como me movimentava, disse que eu tinha um ñbrilho especialò, mas que tinha muito o que trabalhar e, principalmente, no que diz a estética. Não mediu as palavras e disse que eu era ñtalentosa, porém, gordaò, precisava emagrecer urgente se quisesse exercer essa carreira. Devastada pela exposição na frente de todos os bailarinos e competidores do festival, que não disfarçaram os comentários e sorrisos, entendi a crítica como um estimulo para entrar em forma. Na época, media minha altura atual de 1,65 e pesava 54kg.

Após Fortaleza, no mesmo ano fui selecionada para o Passo de Arte em Indaiatuba, SP, para competir novamente com variação clássica feminina, solo.

Novamente fiz aula com a dona Toshie, que ao me ver mal me reconheceu. Quando comecei a dançar ela parou a aula e disse ña menina de Manaus, nossa gostei de ver, emagreceu! Mas falta muito maisò. Naquele momento eu estava pesando 48 quilos. Quando ouvi ela dizer que ainda não era suficiente, vi que eu jamais me encaixaria, que nunca me tornaria aquilo que passei a vida inteira estudando e me dedicando para ser.

Ao longo dos anos fiquei cada vez mais insegura, odiava me olhar no espelho e não ver o que queria, me via fazendo loucuras para adquirir flexibilidade e emagrecer. Ouvi diversas vezes a frase ñbailarina tem que sofrerò. Se esse era propósito, eu havia preenchido todos os requisitos.

Muitas foram as frustrações relacionadas à dança e por esse motivo pesquisei quais outras áreas da arte eu poderia atuar e encontrar o mesmo nível de prazer. Sedenta por querer sair de Manaus e investir na carreira como artista, decidi me aplicar para entrar no curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Me mudei e durante o curso de artes cênicas resolvi dar uma última chance para a dança. Participei do Seminário Internacional de Dança de Brasília, ganhando em terceiro lugar em variação clássica feminina avançado, solo e uma bolsa para estudar no Programa de Treinamento da *Alonzo King LINES Ballet* em *San Francisco*, Califórnia, nos Estados Unidos. Me formando e posteriormente voltando para terminar a graduação em Artes Cênicas.

Foi na *Alonzo King LINES Ballet* que tive a oportunidade de enxergar a arte de uma forma diferente. O pilar da escola se baseia em uma filosofia que desenvolve a(o) bailarina(o) a partir do autoconhecimento, a sua conexão com a arte. Focando principalmente na saúde mental do artista, diferente de todas as vivências que tive anteriormente.

Ao retornar ao Brasil, com uma mentalidade e conduta completamente diferentes, retomei o curso de Artes Cênicas e foquei na minha formação como atriz. Procurando sempre fazer conexões entre as duas áreas e tentando entender: o que esse corpo que dança comunica para o corpo que atua?

Esta pesquisa pretende discutir como a formação como bailarina com Alonzo King contribuiu para os meus processos de ensino e aprendizagem das Artes Cênicas na Universidade de Brasília? Como as buscas e o desenvolvimento interior com a dança e o teatro reverberam na artista que sou hoje? O que as experiências formativas e estéticas me proporcionaram como bailarina, atriz e ser humano?

Esta monografia se estrutura em dois capítulos. No Capítulo 1 será apresentado o diretor, coreógrafo e fundador da *Cia. LINES Ballet*, Alonzo King. Apresentarei esse artista para a compreensão da base de sua filosofia, do que se trata e como ele aplica em sua *Cia.* e nos programas educacionais da escola. Tenho como objetivo compartilhar sobre a minha experiência no programa de treinamento, descrevendo o processo realizado para desenvolver a própria voz artística, a partir da filosofia de King, analisando cada experiência, como elas me modificaram, acrescentaram e motivaram ao longo do curso e as compreensões físicas e psicológicas necessárias para realizar um trabalho com excelência. Abordo ainda as minhas experiências profissionais no exterior, depois de formada, as inquietações através do conhecimento adquirido e como me motivaram a querer explorar novas possibilidades artísticas.

No Segundo Capítulo, relato sobre os primeiros estímulos de expressão artística através da atuação, a minha conexão com o teatro e a compreensão do que é ser atriz. Descrevo sobre a transição do corpo que dança para o corpo que atua e como se complementam e agregam. Analiso as experiências dentro do curso de Artes Cênicas, o primeiro contato com o método de Stanislaviski na matéria de Interpretação II, a fisicalidade exigida e explorada na cena final da peça *Otelo*, de Shakespeare, e as conexões com a filosofia de King. Uso como exemplo a experiência em Diplomação I, com a peça *cinema pelado*, direção de Felícia Johansson, e Diplomação II, *A Ultimíssima Obra*, direção de Leo Sykes, para enfatizar os pontos positivos e negativos na minha formação acadêmica como atriz no curso de Artes Cênicas, compartilhando os desafios e as facilidades por possuir um corpo e conduta bem estabelecidos.

Concluo esta pesquisa respondendo os questionamentos e inquietações artísticas e pedagógicas, estabelecendo através das minhas experiências as conexões colaborativas entre a dança e o teatro e como essas vivências e conhecimentos me ajudaram a desenvolver uma conduta ética e técnica no ambiente de trabalho artístico e de sala de aula.

CAPÍTULO 1

ALONZO KING LINES BALLET ï CAMINHOS DE DESCOBERTA

1.1 A filosofia de King

Alonzo King nasceu em 1952 na Geórgia, Califórnia, EUA, filho de Valencia King Nelson e de Slater King. Numa entrevista para o livro *Dance Masters: Interview with legends of dance,* King fala sobre sua infância e adolescência e como a influência de seus pais foi primordial para o caminho que hoje trilha com a arte. Seu pai, notável ativista dos direitos civis e um proeminente homem de negócios, o introduziu para a meditação e sempre o encorajou a ter uma vida autêntica. Sua mãe sempre o incentivou a se expressar, a ser criativo, desenhar, escrever e se comunicar bem. King ressalta, ñMinha mãe estava na universidade quando eu era criança, e pessoas do mundo todo vinham para nossa casa e compartilhavam a música e a dança de suas culturas. Isso me tocou profundamente. ò (ROSEMAN, pg. 120, 2001, Tradução da Autora T.A) [1].

O caráter de sua mãe teve grande influência sobre King, que afirma, ñsua privacidade, coragem, sutileza, sua profunda convicção e sua dança eram doutrinas que levaram mais do que sua infância para assimilarò (ROSEMAN, pg. 121, 2001, T.A) [2]. Além da influência da mãe, foi na sua experiência como coroinha na infância, atendendo a escola paroquial, que King teve seu primeiro contato e admiração pelos elementos ritualísticos.

> (...) Apreciava a simetria e a beleza do altar, gostava da ideia de servir, a arquitetura, música, ordem, paz e devoção, a formalidade de uma direção. Gostava de estar em um ambiente que parecia de outro mundo. A transubstanciação na Eucaristia para ele foi a exegese para a prática da arte. (ALBUQUERQUE apud ALONZO, 2001)

Ou seja, os símbolos e sinais, nesse caso o pão e o vinho, não somente representam o corpo e sangue de Cristo, mas meios físicos e psicológicos de transporte espiritual.

---

[1] ***ñ****My mother was attending university when i was a child, and people from around the world would come to our house and share music and the dance of their cultures. That left a deep impression on me.*

[2] ***ñ****Her privacy, courage, subtlety, depht of convictio, and her dancing were doctrines that have taken me more than my childhood to assimilate.* ***ò***

A partir da sua relação com o espiritual, podemos fazer uma ponte para o trabalho que King posteriormente vai desenvolver com a arte. Onde ele consegue unir numa coreografia, elegância e precisão e ainda incluir elementos divinos. A minha experiência se assemelha com a de Roseman ao assistir a sua companhia se apresentar, a sensação de fazer parte de algo divino, um ritual, transformando o teatro em um santuário onde se ecoam as intenções mais puras e primitivas da dança.

> (...) A sua coreografia respira a maestria do sagrado, sua devoção está enraizada na sua incessante exploração do divino no movimento, imbuída de conhecimentos que só podem ser aprendidos a partir da reflexão pessoal. (ALBUQUERQUE apud ROSEMAN, 2001).

A reflexão pessoal é a base e o elemento principal da filosofia de King, é através dela que se alcança esse estado sagrado em suas peças, o divino no movimento. Vamos desenvolver mais a frente sobre o que se trata essa filosofia a partir da sua jornada na dança.

Durante sua trajetória ele estudou com bolsa integral na *Harkness School of Ballet, Alvin Aileyõs Dance School* e no *American Ballet Theater*. Dançou com diversas companhias europeias e posteriormente retornou para Nova York, onde teve um breve estagio com a *Alvin Ailey Dance Company*. Ser coreógrafo sempre esteve nos planos de King. Em 1982, King fundou a *Alonzo King LINES Ballet (AKLB),* em *San Francisco*. A *AKLB* é uma *Cia*. de Balé Contemporâneo, dirigida pela visão artística de Alonzo King. A cada nova peça coreográfica, a companhia trabalha em colaboração com notáveis compositores, músicos e artistas plásticos no mundo todo. A visão artística da companhia:

> (...) Nutrir o desenvolvimento da expressão autêntica e criativa através da dança, criando trabalhos que se baseiam em um conjunto diversificado de tradições culturais enraizadas, imbuindo o balé clássico em um novo potencial de expressão. Dedicando-se a explorar as possibilidades de movimento a partir de uma perspectiva global e a renovarï e transcender - o balé tradicional. (KING, 2011, acessado em maio/2018, T.A)[3]

Além da companhia, Alonzo oferece programas educacionais que proporcionam a imersão na sua filosofia e a ajudar a desenvolver jovens artistas. A escola oferece cinco programas educacionais: o Programa de Treinamento, o

[3] *Nurtures dynamic artistry and the development of authentic, creative expression through dance. We are dedicated to exploring the possibilities of movement from a global perspective, and to renewing ï and transcending ï traditional ballet.*

Bacharelado em Belas Artes pela Universidade Dominicana da Califórnia, o Programa de Verão, o Projeto de Descoberta e o Programa Comunitário *LINES*, incluindo ainda o Centro de Dança.

O Programa de Treinamento é um curso de dois anos para bailarinos pré-profissionais de dezessete a vinte e quatro anos. Possui um corpo docente com atuais e ex-membros da *Cia. AKLB*, coreógrafos e professores de nível internacional, propiciando aos alunos o contato com diversos artistas, companhias, experiências, estilos e têm a oportunidade de trabalhar intensamente com Alonzo King em sala de aula, formando alunos que cultivem a filosofia *LINES* ao longo de suas carreiras profissionais na dança ou no caminho que decidirem trilhar.

A *AKLB* e a Universidade Dominicana da Califórnia se juntam para oferecer o Bacharelado em Belas Artes. Um curso de quatro anos realizado no Departamento de Música, Dança e Artes Cênicas no Campus Dominicano em San Rafael e nos *studios* da *Alonzo King LINES Ballet Dance Center*. Oferece a oportunidade de estudantes se descobrirem como artistas e seres humanos através de um treinamento e da filosofia e uma educação abrangente em artes liberais e valores sociais da tradição Dominicana.

O Programa de Verão é um curso intensivo de quatro a cinco semanas, atendendo alunos de onze a vinte e quatro anos. Os alunos trabalham no mínimo quarenta horas por semana. É dividido por programa pré-profissional (dezesseis a vinte e cinco anos), avançado (treze a dezoito anos) e o júnior (onze a quinze anos). Os programas se intercalam no mês de junho a agosto. O curso de férias tem como objetivo oferecer uma breve, porém intensa imersão na filosofia e no treinamento que a escola oferece.

O Projeto de Descoberta (*Discovery Project*) é um programa de extensão que trabalha em colaboração com escolas e educadores de dança em todo o país para formar bailarinos de nível intermediário e pré-profissional de onze a vinte e cinco anos, com *workshops* intensivos de três a quatro dias, conduzidos por membros do corpo docente do *LINES* Ballet. Foi iniciado em 2008 em Santa Fé, Novo México, com o objetivo de incentivar a conscientização e apoio à dança em comunidades de todo o país, abordando maneiras de usar a dança para preencher lacunas criadas pela diversidade de experiência, perspectiva, cultura e fundo socioeconômico. O programa hoje é ampliado

para incluir locais como São Petersburgo e Tampa, na Flórida, Kansas City em Missouri; Dallas no Texas, Tucson no Arizona e Oakland na Califórnia.

O Programa Comunitário *LINES* tem o objetivo de atender jovens em toda a *Bay Area*. Composto por cinco programas: o *Kids @LINES,* um acampamento diurno de uma semana de duração dividido em duas faixas etárias ï *LINES little artists* (três a cinco anos) e *LINES Junior Dance-Makers* (seis a nove anos), tem o objetivo de através da dança criativa dar às crianças um senso de autoconfiança, envolvimento colaborativo e de comunidade. *Teens @LINES,* forte treinamento técnico para jovens de doze a dezoito anos, que participam de aulas semanais de nivel iniciante, intermediário e avançado e várias *master classes* incentivando a transição contínua de estudo para bailarinos pré-profissionais. *HeART with LINES* tem como objetivo incluir a filosofia *LINES* na experiência cotidiana de estudantes, jovens e familias por toda a *Bay Area*, oferecer aos alunos um espaço de aprendizagem de conceitos de dança, pesquisa de movimento e a desenvolverem suas proprias idéias através do processo coreográfico, ajudando a ingressarem no mundo da dança. Desenvolvimento Profissional e Aprendizagem para Educadores oferece aos educadores uma oportunidade de aprender principios e conceitos da dança através da abordagem de ensino *HeArt with LINES* e, por último, a Visitação de Grupos, *Workshops* e *Master Classes* no Centro de Dança *LINES,* dando a oportunidade para grupos assistirem ensaios da *Cia. AKLB* e/ou agendar *master classes* e *workshops* designados para a turma.

Além de todos os programas educacionais, o Centro de Dança ainda oferece setenta e cinco aulas abertas por semana para toda a comunidade artistica, atendendo alunos de níveis iniciante/intermediário e avançado.

> (...) No meu treinamento como bailarino, eu percebi que tinham duas coisas que estavam faltando. Uma era a força espiritual e a outra era o conceito de que ñestá dentro de vocêò, para que a ideia de treinamento seria a de trazer ñissoò para fora ou remover os obstáculos para realizar ñissoò. Na maioria dos treinamentos de dança que eu observei na Dança Ocidental, a ideia era que você não tinha ñissoò, e você tem que imitar essas forças externas para conseguir ñissoò. Grande parte dos treinamentos são construídos no pressuposto de que, para ter conhecimento de algo, nós temos que trazer de fora. Nós temos que ñfazerò ao invés de ñserò. (ROSEMAN, pg. 113, 2001, T.A) [4]

[4] *In my training as a dancer, I found that there were two things that were missing. One was the spiritual force and the other was the concept that* ***ñ****it is within you****ò****, so that the idea of training would be to bring* ***ñ****it****ò*** *out or to remove the obstacles to do* ***ñ****it****ò****. In the majority of dance training that I have observed in Western Dance, the idea was that you did not have* ***ñ****it****ò****, and you must emulate and imitate these outside*

O trabalho que Alonzo King realiza com os bailarinos de sua *Cia.* e os participantes de seus programas educacionais, consiste numa imersão interior. Ou seja, os bailarinos, ao invés de focar apenas no físico, no desenvolvimento de habilidade técnica, aprofundarão o conhecimento de si mesmos. Removendo todos os obstáculos do ego e entrando em uma jornada de descoberta sobre quem se é. A partir desse autoconhecimento, o bailarino entende ao longo do processo que possui escolhas e ideias próprias. Desenvolve sua própria voz artística, ao contrário de apenas executar o comando de ideias de um diretor. Transformando o trabalho em um processo colaborativo, em que o coreógrafo está mais interessado em ver as ideias e escolhas trazidas pelo bailarino a partir do que lhe foi proposto. No livro de introdução ao Programa de Treinamento, que contém todas as informações sobre a escola, Alonzo esclarece:

> (...) O pilar que molda a filosofia de treinamento na Escola de Balé LINES é que a arte está dentro do artista. A inteligência criativa é parte da composição do ser humano, assim como o coração, cérebro e pulmões. Acreditamos que cada indivíduo possui uma singularidade, uma única voz. Nosso objetivo é fortalecer e aprimorar a voz interior, ao mesmo tempo em que estabelecemos uma base de dança enraizada. A escola ensina movimento como uma ciência que extrai os melhores atributos de todas as formas de dança com o balé (dança clássica ocidental) como nosso pilar. (KING, 2011, T.A)[5]

Roseman reforça que ao reavaliar os métodos de dança que Alonzo havia recebido e reconhecendo o que estava faltando no treinamento de bailarinos (as), ele ñformou uma abordagem holística que nutria todos os aspectos da *persona* de um bailarino (a): corpo, mente e espírito.ò (ROSEMAN, 2001, pg. 113, T.A)[6]. Provendo a quem passa por seus ensinamentos e aulas um treinamento não somente do *ser* que dança, mas de vida, de descoberta pessoal. A missão artística de King é a de incentivar o treinamento dos três elementos que compões a persona de um bailarino:

---

*forces to get **ñit**ò. Most training is built on the assumption that to know anything, we have to come to it from the outside. We have **ñ**to do**ò** instead of **ñ**be**ò**.*

[5] The cornerstone that shapes the training philosophy at LINES Ballet School is that art is within the artist. Creative intelligence is a part of mankind's makeup as are heart, brain and lungs. We believe that each individual has a singulary unique voice. Our aim is to stregthen and hone the interior voice, while establishing a deep-seated dance foundation. LBS teaches movement as a science that extracts the best attributes of all dance forms with ballet (western classical dance) as our mainstay.

*[6] Reexamining the dance training that he had received and recognizing the traninig that was lacking for dancers, he fashioned a holistic approach that would nurture all the aspects of a dancer**ô**s persona: mind, body and spirit.*

> (...) Através da exploração incessante das infinitas possibilidades da dança/movimento e ainda levantar questões como quem somos, o que fazemos aqui, como deve-se viver a vida. Levando essas explorações para os palcos ao redor do mundo (KING, 2009, acessado em maio/2018, T.A)[7].

Em entrevistas e em suas aulas, Alonzo afirma que um excelente bailarino tem qualidades que você admira em excelentes pessoas. Tem que possuir um autoconhecimento, estar presente no momento, ser generoso, ter compaixão, ser sincero, ter coragem, a capacidade de se afastar da autoconsciência e conseguir absorver e incorporar uma ideia, ao invés de só pensar sobre si. Um bom trabalho e um excelente bailarino se encontram na grandeza da abnegação da sociedade.

Foi na escola que tive o primeiro contato com a filosofia de King e entender como tudo isso se aplicaria na prática. Como essa busca e desenvolvimento interior reverberaram na artista que sou hoje e o que essas experiências me proporcionaram como bailarina e como ser humano.

1.2 Caminhos do corpo

Quando ganhei a bolsa de estudos para realizar o programa de treinamento da *Alonzo King LINES Ballet (AKLB),* eu não sabia do que a bolsa se tratava, não compreendia o que de fato iria estudar ao ingressar nos Estados Unidos. Apenas tinha a certeza que precisava realizar esse sonho. A *Alonzo King LINES Ballet Dance Center* fica localizada na *26 Seventh Street* no quinto andar. Foi conhecendo a escola que comecei a entender o quão grandioso era fazer e ser parte dessa experiência.

O programa é composto por aulas de Balé Clássico todos os dias, com técnica de pontas, dança contemporânea, improvisação, composição coreográfica, dança

[7] *(...) Explore the endless possibilities of dance - to develop, create, perform, and teach dance to address the universal questions of who are we, why are we here, and how can live be lived and to present those explorations on stages throughout the world.*

moderna, *GYROTONIC®* e *GYROKINESIS®*[8] e repertório da companhia *AKLB*. Incluindo ainda ao longo do curso aulas de *Alexander Technique*[9], aula de *partnering*[10] clássico e contemporâneo, *yoga*, pedagogia da dança, anatomia experiencial para bailarinos, *workshops* de ñcomo criar uma vida na dançaò, nutrição e aulas de como criar uma perspectiva crítica em dança.

As aulas se iniciam as nove horas da manhã e terminam as dezoito e trinta, de segunda à sexta-feira. O curso proporciona um intensivo de imersão na dança e na filosofia aplicada por Alonzo King.

Além de uma carga horária de aulas diversificadas, a cada semestre coreógrafos renomados locais ou internacionais são convidados para criar uma peça coreográfica para apresentação final do semestre. É realizada uma audição e cada coreógrafo escolhe a quantidade e os bailarinos que quer para dar vida a seus trabalhos. É dada a oportunidade de cada um desenvolver e mostrar suas qualidades, se desafiar diante de novos olhares, novos estilos de trabalho e ainda poder estabelecer uma relação com esses profissionais influentes, seja para futuras conexões de trabalho até indicações e suporte em uma próxima etapa profissional.

O curso me permitiu uma imersão não somente no âmbito profissional, mas principalmente na esfera pessoal. Para compreender a filosofia de Alonzo, comecei a observar hábitos, a entender como me comportava no meu dia a dia e não somente com relação às aulas e ao ambiente de trabalho, mas como estava me sentindo e lidando com minha vida fora dali. A sensação era de que se eu não começasse a olhar mais internamente não conseguiria avançar no externo, no físico, não teria a completa compreensão do que de fato estava sendo desenvolvido, qual era meu objetivo.

Todos os dias me vi diante de grandes desafios culturais, pessoais e profissionais.

---

[8] *É um método de abordagem única e holística do movimento. Os benefícios de uma prática regular incluem uma coluna mais saudável e flexível, maior amplitude do movimento, estabilidade articular, melhor agilidade e desempenho atlético e maior força interna.*

[9] *A técnica de Alexander é um método que trabalha para mudar hábitos (movimento) em nossas atividades cotidianas. Não é uma série de tratamentos ou exercícios, mas sim uma reeducação da mente e do corpo.A técnica de Alexander é um método que ajuda a pessoa a descobrir um novo equilíbrio no corpo, liberando tensão desnecessária*

[10] *Quando dois bailarinos dançam juntos, entre sexos opostos ou não.*

Meu primeiro contato com a filosofia foi um choque, ouvi constantes discursos sobre generosidade, sobre ser honesto na dança e não entendia como algo não poderia ser honesto uma vez que estava ali disposta, com sede de aprendizado e dando o meu melhor. Alonzo em suas aulas nos questionava constantemente sobre nossos hábitos durante as aulas. Hábitos que na minha compreensão e formação no balé clássico se diziam indispensáveis na conduta e disciplina de um bailarino. A primeira coisa que ele questionou quando entrou em sala e iniciou o primeiro exercício na barra foi o porquê de todos estarmos sorrindo durante o exercício. No momento fiquei paralisada e não entendendo qual era o problema de estar sorrindo, implicava para mim felicidade de estar ali, inclusive, era algo pelo qual todo professor durante minha formação pedia ño rosto tem que estar leve, sempre sorrindo, o público não pode ver o esforçoò. No vídeo realizado para melhor entendimento da missão artística de Alonzo, ele afirma:

> (...) Houve um tempo no treinamento do bailarino (a) em que ele (a) era ensinado a somente aprender os passos e o coreógrafo iria preenche-los com ideias. É ridículo, ninguém quer trabalhar de forma tão difícil, ninguém quer ficar tentando tirar algo de dentro de você, eles querem que você chegue com suas próprias ideias e leve elas mais a fundo. Porque tudo é uma colaboração, se eu não tivesse ótimos bailarinos nada seria realizado. Então somos todos nós trabalhando juntos, não como se eu estivesse trabalhando com pinturas, cores ou legos, eles são seres humanos e tem muita coisa para acrescentar. (KING, 2010, tradução nossa, acessado em Maio/2018) [11]

A generosidade e honestidade da qual ele tanto falava, estava relacionado à fidelidade com que me disponho diante do trabalho, como sou verdadeira comigo mesma diante de um obstáculo, o quanto estou entregue a realizá-lo. Eu não precisava forçar um sorriso, como fui instruída, para mostrar o quanto eu sou uma aluna obediente e disposta por estar ali. Que nós bailarinos não somos apenas máquinas, criadas para realizar movimentos orientados por um professor ou coreógrafo. O balé clássico exige um amadurecimento físico e mental, com muita dedicação e esforço. Faz parte de uma aprendizagem que requer responsabilidade, engajamento e dedicação. Porém, eu não percebia o quanto essa técnica, ou melhor dizendo, o quanto

[11] *There was a time in training where dancers were thought just learn the steps and the choreographer will fill you with ideas. Itôs ridiculus, nobody wants to work that hard, nobody wants to try to pull things out of* you. They want you to come to the table with ideas and then taken then deeper. You know because everything is a collaboration, if i didnôt have great dancers nothing would be realized. So itôs all of us *working together, you know itôs not like iôm working with paints and colors or legos, their human beings so they have a lot to bring to the table.*

o meio nos enrijece, nos limita a ver além do físico. É preciso entender que cada bailarino possui uma identidade e suas próprias ideias sobre aquilo que realiza. Muitas vezes durante minha formação, me sentia cada vez mais longe do que sou para tentar me encaixar. Não aceitava meu corpo, o meu próprio jeito de dançar, porque a gente é tão condicionada a alcançar um molde pré-estabelecido que ser diferente disso não se torna uma opção. Você se destaca pelas suas qualidades físicas, pela sua agilidade, por conseguir fazer cinco *pirouettes*, por ter muita flexibilidade ou um colo de pé avantajado (parte superior do pé, entre o tornozelo e os dedos), entre outros atributos. E o que eu não havia me questionado até pisar na *Alonzo King LINES Ballet* era ñe a dança?ò

No programa de treinamento da *Alonzo King LINES*, para nos aproximar e entender na prática como essa nova concepção e mentalidade para com o universo da dança funciona, todo o corpo docente do curso instiga em suas aulas uma nova abordagem de como realizar uma nova relação com o seu próprio trabalho e o que está sendo desenvolvido. Em entrevista para a revista *online Atlanta Magazine*, na sua coluna cultural, Alonzo reforça:

> (...) Eu não estou ensinando pessoas a conseguirem trabalho, eu estou ensinando eles a se encontrarem. Os bailarinos que eu trabalho são indivíduos determinados que possuem uma ideia diante do que eles querem trazer para o processo. O que nós estamos realmente treinando é o coração e a mente. O corpo tem o seu lugar, mas você consegue com facilidade vários corpos que podem levantar, abaixar, botar a perna na cabeça, girar e pular. (KING, 2017, acessado Maio/2018, T.A)[12]

Além das aulas técnicas, havia uma aula ministrada pela professora Nora Heiber, sobre ñcomo criar uma vida na dançaò. Nora foi parte da *Cia. AKLB* por doze anos e posteriormente trabalhou por dez anos como parte do conselho administrativo da *Cia.*, é também membro fundadora do *San Francisco GYROTONIC*®. A aula consiste em fornecer aos alunos ferramentas como resolução proativa de problemas, construção de confiança e um gerenciamento de energia para desfrutar de uma carreira próspera. Ou seja, durante dois anos, os bailarinos do curso possuem um acompanhamento para entender essa filosofia aplicada na nossa vida pessoal e profissional. Instigados a primeiramente escutar-se, questionando, ñquem eu sou? ò, ño que gosto de fazer? ò,

[12] *Iôm not teaching people to get jobs, Iôm teaching them to find themselves. The dancers that I work with are strong-willed individuals who have an idea about what they want to bring. What we are really training is the heart and the mind. The body has its place, but you can get tons of bodies to get up, down, get the leg up, turn, and jump.*

ñquais os momentos do dia em que me sinto mais viva? ò, ñporque estou aqui? ò, permitindo uma conexão maior com meus princípios como indivíduo. Posteriormente trabalhávamos quais eram nossos objetivos e que tipos de companhias gostaríamos de trabalhar, questionando ñqual ambiente quero estarò, ñcom que tipo de pessoas? ò, ñquais coreógrafos eu admiro? ò, ñ como é a cidade ou pais que eu quero morar? ò, ñqual estilo de dança? ò, entre outros. Criávamos um quadro de desejos, colocando em formas de figuras tudo o que gostamos. Eram diversos exercícios com o objetivo de nos aproximar de quem somos, do que queremos e para onde vamos.

Respondendo a todas as perguntas, me questionando diariamente pude entender um pouco mais sobre meus objetivos, sonhos, desejos e coloca-los dentro de um planejamento para que pudessem ser realizados. Constantemente condicionando a mente de forma positiva, aceitando os meus defeitos, enfatizando minhas qualidades e entendendo cada vez mais quem é a Bárbara, quem é esse indivíduo e como compreender que o pessoal não se difere do profissional, que a forma como me porto em minha vida pessoal se reflete na vida profissional. Como encontrar um equilíbrio na vida e nas coisas que estou disposta a realizar? Eu estou sendo honesta e generosa comigo mesma?

Tudo que vivenciamos no curso retoma a filosofia de King, o olhar para dentro de si, para que isso possa se reproduzir no físico. Eu sempre fui muito intensa em tudo que me coloquei disposta a fazer na vida. A minha relação com a dança sempre foi de muita entrega, sempre doando 100% da minha energia não importando quantas vezes fossemos repetir. Quanto mais intenso, mais real aquilo se tornava, estava sempre imprimindo uma atuação exacerbada. Quando entrei no processo de aplicar a filosofia e entender em mim como funcionava, durante as aulas, no dia a dia, identifiquei algo que Alonzo nos disse em uma das suas aulas registrado em meu diário de bordo com as minhas palavras. "Nós somos como uma rocha, cheia de camadas. Não é sobre acrescentar mais camadas e sim sobre retirá-las, cada vez mais lapidando essa rocha.". Ou seja, no treinamento do bailarino, somos condicionados a executar e imprimir a ideia de um diretor, coreógrafo, muitas vezes resultando no movimento unicamente pelo movimento. Nas aulas compreendi que não se tratava de sobrepor uma sensação ou de forçar uma atuação referente à música ou à história contada. Mas sim de entender que eu passava por aquela experiência e que aquilo por si só já me

modificava. Entender e desenvolver uma relação com essa vivência, a minha verdade nela, como a Bárbara se expressa diante dela. Remetendo a relação do ator com o personagem no âmbito teatral, essa ponte será melhor analisada no capitulo onde abordo a relação da filosofia de King aplicada na minha vivência como atriz.

Entender que o processo era de vulnerabilização levou algum tempo. Passávamos por processos coreográficos e situações dentro de sala de aula em que estávamos em constante estado de risco, se desafiando, saindo completamente da zona de conforto, seja no estado físico ou emocional. Uma experiência que me modificou bastante, ocorreu no nosso último ano, em que a turma do segundo ano prestes a se formar e a qual eu fazia parte, foi coreografada pelo professor Erik Wagner, ex-integrante da *Cia. Balé Bejart* e do *San Francisco Ballet (SFB)*. A coreografia de dança contemporânea se chamava *Black and Roses* e abordava exatamente sobre o processo de vulnerabilização do indivíduo. O processo coreográfico foi intenso e colaborativo, em que fazíamos exercícios em grupo onde confidenciávamos histórias sobre nós mesmos e, de acordo com o que compartilhávamos, criávamos partituras corporais, sempre praticando a escuta e a necessidade de intervir ou não na história um do outro. Incentivando a gente a se conhecer e aproximar uns aos outros, permitindo vivenciar em forma de expressão artística a grandeza do que cada um é. Como grupo nos fortalecemos, como profissional pude pela primeira vez entender o que era estar completamente vulnerável diante de um público, sentir que quem estava apresentando não era somente a bailarina com seus virtuosismos, que apesar de executar movimentos, eu estava presente, o indivíduo que sou, com toda a carga, toda a bagagem emocional e profissional, era a minha personalidade viva.

A partir dessa experiência compreendi a profundidade do processo que precisava realizar comigo mesma. Entender como isso se aplicaria por exemplo em uma coreografia mais complexa, onde o nível técnico é mais elevado e visualmente uma pessoa ao assistir se distanciaria automaticamente de qualquer possibilidade de verdade cênica. É exatamente nesse estado em que Alonzo aplica sua visão em sua companhia e consegue alcançar esse objetivo com tanta maestria. Onde os bailarinos estão executando movimentos, envolvendo um domínio da técnica clássica, um extremo virtuosismo e, ainda assim, é possível reconhecer cada ser humano e suas identidades.

Na companhia é curioso ver todos eles dançando a mesma sequência coreográfica juntos, quem observa pensa logo que eles não estão sincronizados. Apesar de executarem a mesma movimentação ao mesmo tempo, a impressão diante da identidade de cada um os permite livre interpretação sobre como se movimentam. Ou seja, King afirma que nenhum indivíduo é igual, cada ser é único e por mais que eles estejam dançando juntos, obviamente eles não serão iguais, então, não tem porquê forçá-los ao contrário.

Como bolsista no programa de treinamento, além da carga horária de aula, nós tínhamos uma grade extra para cumprir com atividades que colaborassem com o bom funcionamento do curso, como limpar as salas, organizar arquivos, realizar trabalhos de escritório dando assistência à secretaria do curso e também trabalhando nas apresentações da companhia, recepcionando, vendendo itens da *Cia*. na loja, trabalho de bilheteria e indicando os lugares do espectador. Foi trabalhando que tive a oportunidade de pela primeira vez ver a companhia apresentando.

Na apresentação fui a última a me sentar, o balé que eles iam apresentar naquela noite era *Scheherazade,* baseado no conto árabe *As mil e uma noites,* uma versão original de Alonzo. A cada movimentação realizada não conseguia entender o que esses bailarinos possuíam de tão diferente, enquanto executavam passos tecnicamente difíceis e complexos. Como público era possível ver um senso de humanidade em cada um, reconhecia uma postura em cena completamente humana. E não o que estamos acostumados a ver em apresentações, em que o corpo do bailarino quando em cena, toma uma postura altiva, entrando em modo performativo, o corpo se altera. Mas o que vi na verdade foi completamente o oposto, eles se observavam em cena da mesma forma que, por exemplo, eu observo um amigo me contando uma história interessante. Através dessa observação o corpo se modificava e se alterava, se deixava conectar uns com os outros, mas cada um exprimindo sua identidade e todas muito claras em cena, corpos completamente diferentes um dos outros apesar da linguagem usada ser a mesma. Era incômodo e ao mesmo tempo instigante assisti-los, como se cada partícula do corpo estivesse presente e em movimento.

Keelan Whitmore, ex-integrante da companhia e parte do corpo docente do programa de treinamento, uma vez compartilhou em sala de aula que ñNão era sobre apresentar algo, mas sobre criar o ambiente e convidá-los para assistirò. Era possível

identificar um significado através de cada movimento, ao mesmo tempo que executavam movimentos tecnicamente apurados, de alto risco e extremamente virtuosos.

Quando entraram os personagens *Scheherazade* e o rei, iniciava-se um *pas de deux*, termo utilizado para designar uma dança entre duas pessoas, normalmente um homem e uma mulher, com a música tema do balé. Quando o casal, Kara Wilkes e David Harvey, que interpretavam os personagens protagonistas, começaram a dançar juntos, era possível identificar a química que envolvia a dança deles. No momento que eles iniciaram a dança não pude deixar de conter as lágrimas, nunca presenciei algo tão grandioso e majestoso em cena. Havia honestidade, coragem, generosidade, sabedoria, profundidade, compaixão e humanidade em cada passo realizado. Dois corpos completamente entregues e presentes no momento. Foi a primeira vez que presenciei o que significava em forma de dança tudo que estávamos prestes a desenvolver no curso. A companhia me traz um senso de comunidade, onde todos, dentro de uma mesma linguagem, possuem suas diferenças, suas individualidades e cada vez que o trabalho se tornava mais exaustivo em cena, mais se enxerga a essência artística e pessoal de cada um. E para mim isso é sinônimo de vida, pois são nos momentos de persistência, de dificuldades que mostramos o quão dispostos somos para enfrentar aquilo, o quanto revelamos para nós mesmos as nossas capacidades, qualidades e fraquezas e, reconhecendo-as, trabalhamos para abraçar, aceitar, modificar da melhor forma. São nesses momentos que nos fortificamos como ser humano.

> (...) O treinamento de dança não pode ser separado do treinamento vitalício. Tudo o que entra em nossas vidas é treinamento. As qualidades que admiramos em grandes danças são as mesmas qualidades que admiramos nos seres humanos: honestidade, coragem, destemor, generosidade, sabedoria, profundidade, compaixão e humanidade. (KING, 2010, acessado junho/2018 T.A)[13]

A aplicação dessa filosofia na sala de aula se tornou algo cada vez mais instintivo. Não existia mais a opção de estar completamente inerte do que desenvolvíamos, o ambiente era de risco, pois estávamos constantemente sendo instigados a sair da zona de conforto. De forma que a nossa pesquisa de movimento se tornava o campo para realizar novas possibilidades, conscientemente pensamos dentro

[13] *Dance training can't be separate from life training. Everything that comes into our lives is training. The qualities we admire in great dancing are the same qualities we admire in human beings: honesty, courage, fearlessness, generosity, wisdom, depth, compassion,and humanity.*

do universo da dança contemporânea, onde as possibilidades são inúmeras de se realizar uma ação ou movimento. Entretanto, esse estado de pesquisa se aplicava nas aulas de balé clássico e de técnica de pontas também, ou seja, como eu posso realizar uma movimentação que já é pré-estabelecida dentro de uma técnica solidificada e sem fugir completamente da forma, testar novas possibilidades e riscos diante daquela movimentação?

Para cada pessoa acredito que o processo teve sua individualidade. No meu, diante das experiências que carrego, foi um processo de desconstrução. Comecei a entender que não era sobre deixar de lado as minhas experiências vivenciadas posteriormente para dar espaço ao novo, mas sobre utilizar tudo que adquiri ao longo dos anos para descobrir novos caminhos. Uma aula que nos fazia trabalhar literalmente uma hora e meia sem parar era a da professora Maurya Kerr, diretora e coreógrafa da *Cia. Tinypistol* em *San Francisco* e ex-integrante da *Cia. AKLB*, atualmente parte do corpo docente do programa de treinamento e do bacharelado em Belas Artes *(BFA)* da *AKLB*.

A aula acontecia uma vez por semana, aula de balé clássico, mas completamente voltada para a linguagem corporal da Cia de Alonzo, já aderindo à filosofia dentro do tipo de movimentação trabalhado pela companhia. A aula tinha uma hora e meia de duração e quando nos dividíamos em grupos para a realização dos exercícios, não era permitido apenas a observação do colega que estava executando no momento, mas a completa imersão na sua pesquisa individual. Essa pesquisa se dava a partir da descoberta de formas diferentes de realizar um mesmo movimento. Por exemplo, na execução de uma *pirouette*, aprendemos que a cabeça no momento do giro tem que estar direcionada olhando para um ponto especifico, durante todo o percurso do giro. A cabeça e o direcionamento do olhar estabelecem o ponto de equilíbrio, juntamente com todo o posicionamento de braços e pernas.

Na aula da Maurya, ela nos incentivava a pesquisar outras formas de realizar essa mesma *pirouette*, onde meus braços e pernas permaneceriam na posição original durante a movimentação, mas testando novos pontos de equilíbrio com o olhar, podendo realizar a *pirouette* olhando para cima, para o chão, para o chão e para cima, saindo do *balance* sem necessariamente perder completamente o equilíbrio e a forma do movimento, entre outros. As possibilidades se tornaram inúmeras, é preestabelecida

uma liberdade da execução daquele movimento, quanto maior o risco, melhor. O risco que me refiro é a se desafiar, como todos os alunos possuíam previamente um domínio da técnica clássica, para desconstruir essa ideia do movimento como somos ensinados ainda dentro da linguagem é algo de fato desafiador, porque durante nossa formação solidificamos esses princípios.

Então, o processo de pesquisa é longo, é algo que leva tempo e coragem, pois muitas vezes na realização da movimentação e na repetição para entender como realizar aquele movimento modificado, aconteciam quedas, chegávamos a um nível alto de exaustão e quanto mais a repetição e novas possibilidades surgiam, mais tempo ficávamos tentando entender como fazer aquele movimento funcionar mesmo indo contra a forma dita ñtecnicamente corretaò, original. Quando acessávamos um estado de conforto e de não exploração, chegávamos a ser retirados de sala de aula, postura extremamente rígida, mas que nos colocava em posição de desafio e falo por mim, sempre fui movida por desafios.

Depois de compreender o mecanismo para realizar o movimento de formas diferentes, entendo um pouco mais sobre a minha relação com o trabalho, do quanto estou disposta a realizar aquilo, como o corpo da Bárbara reagem a essa movimentação e reconhecer em que estado eu fico quando realizo. O sentimento instantâneo é de liberdade, porque quanto mais a minha pesquisa se aprofunda, mais eu desenvolvo uma movimentação que é unicamente minha e, assim, a minha identidade dentro de uma técnica clássica é impressa no movimento. Começo aos poucos a desenvolver a minha voz artística e a me estabelecer como bailarina.

O que sempre me intrigou era não entender porque quando nos referimos a desenvolver uma voz artística e nos aproximar da revelação de nossa identidade em cena, as possibilidades se restringem a outros estilos de dança ou até modalidades. A partir da experiência em aplicar a filosofia, comecei a questionar porque existe uma diferença de como se é visto, executado e apresentado? Compreendo que a vida é feita de movimento, que um estilo não se difere do outro e que a pesquisa é válida para toda e qualquer forma de expressão. Poder desconstruir essa ideia pré-estabelecida do balé clássico foi enriquecedora, pois eu sentia prazer em cada momento da aula, porque não existia mais limites para as possibilidades que aquilo poderia se tornar. Eu comecei a entender no meu corpo como ainda respeitando a disciplina e me mantendo fiel a

técnica, eu me aproximava através da pesquisa, à liberdade de poder exaltar a minha impressão sobre aquele movimento, ou melhor, se tornar aquele movimento. Poder ver os diferentes resultados que tudo isso nos proporcionava e me ver realizando coisas que nunca pensei serem possíveis fazer era enaltecedor. Acima de tudo, existia um estado de humildade constante diante de toda a experiência, pois todos estávamos em um ambiente de aprendizado, pesquisa e descoberta, era lindo poder ver um colega desabrochar, se reconectando com sua essência e exaltando-a em forma de arte.

> (...) As pessoas têm em mente essa ideia de querer realizar algo grande, como uma grande revolução que irá fazer ou que vai efetuar no mundo. E o que deveríamos realmente fazer é realizar pequenas coisas todos os dias com muito amor, com muita integridade e muito compromisso e não se preocupar com o resultado. Todo dia se entregar, se concentrar em doar cada vez mais para que sua expansão/desenvolvimento aconteça em pequenos momentos, aí que as coisas acontecem, não em grandes eventos, mas na forma como se dedica e condiciona a sua mente a esses pequenos detalhes. (KING, 2010, acessado maio/2018 T.A)[14]

É um constante treinamento de mente e do coração, de se redescobrir diariamente. Nós do programa criamos um vínculo de família, vi pessoas, e me incluo nessa porcentagem, entrarem no curso apresentando um comportamento diante da vida e do trabalho e durante os dois anos, serem completamente transformados pela vivência. Aprendemos a teoria, observamos o objetivo e vivenciamos a prática. No meio desse caminho nos fortalecemos como seres humanos e consequentemente como grupo. Sempre trabalhávamos com pessoas diferentes das duas turmas que integram o programa de treinamento, todo mundo tinha a oportunidade de dançar juntos, seja em coreografia ou aulas em que as duas turmas tinham juntas.

Durante o semestre tínhamos uma semana de aula destinada somente ao Alonzo, sempre saia de cada aula reflexiva, era quase que uma prova para ver se tudo que era ensinado era aplicado na prática. Toda sabedoria compartilhada era como um impacto no meu peito, um despertar para coisas novas que eu mal compreendia ou identificava, poder desenvolver uma mentalidade saudável diante do meio artístico que se mostra tão cruel é um poder único. Se manter ciente de quem sou, de que se uma oportunidade não

---

[14] *People have in their heads this idea of doing something big about some huge cataclysmic change that you're going to bring or fit on the world and the thing to really do is to do little things everyday with a lot of love, with a lot of integrity, with a lot of comitment and not worry about the result. But just everyday to be given to give a little more concentrated so that you're expansion is happening in little moments. That's when things count not in these big events but in the very little moments of everyday the way you're thinking.*

aconteceu é porque você não tinha o que acrescentar naquele trabalho e vice-versa, que a sua arte, mesmo em constante transformação, basta. O que é interessante sobre você é você mesmo. Sempre com humildade, generosidade e honestidade, se empoderando e reverberando em forma artística.

Durante o curso tive a oportunidade de trabalhar em coreografias de profissionais da dança renomados como Carmen Rozestraten, ex-integrante da *AKLB* e atualmente coreógrafa independente em Amsterdam, Erik Wagner, ex-integrante da *SFB*, Iratxe Ansa, fez parte da *Cia. Nederlands Danz Theater NDT* e atualmente coreógrafa independente na Espanha, Gregory Dawson, diretor e coreografo da Cia *dawsondanceSF*; Keelan Whitmore, ex-integrante da *AKLB* e coreógrafo independente na Alemanha, LeeWei Chao, ex-integrante das *Cias. Jofrey Ballet* e *Milwaukee Ballet*, Maurya Kerr, diretora e coreografa da *Cia.* Tinypistol, Mônica Proença, diretora da *Lamondance*, Canada; Sidra Bell, diretora e coreógrafa da Cia. *Sidra Bell Dance NY* e Uri Sands, diretor e coreógrafo da *Cia. TU DANCE*.

Integrar o Programa de Treinamento foi um presente, um programa muito completo no quesito de aprendizado e contato com diversas linguagens. A direção e o corpo docente sempre muito cautelosos sobre os cuidados de corpo e mente, incentivando o diálogo, o cuidado com relação às lesões corporais. Quando acontecia, tínhamos especialistas prontos para ajudar a reconhecer o porquê da lesão, como cuidar e a partir daí o tratamento a ser realizado e não somente no sentido de medicamentos e afins, mas se a lesão é ocasionada por um mau hábito que o bailarino tem durante sua dança e com o extremo impacto se agravou, ajudavam-nos a reverter isso, com aulas particulares de *Alexander Technique*.

Por estar em um outro país, longe de casa, de familiares e amigos, completamente imersa em estudo, com objetivos de estender minha vivência nos EUA, entendi que dentro do processo de autoconhecimento era inevitável aprender a abraçar minha própria solidão, na busca de me entender por inteiro. Não pontuo como algo negativo, pois abraçar quem a gente é, aprender a se escutar e entender o que quero e até mesmo o que não quero, foi o maior presente que essa viagem me apresentou. Apesar de ser uma jornada pessoal, de muitos momentos sozinha, o curso proporcionava grande suporte e apoio. O corpo docente estava sempre disponível para conversar sobre, instigar e ajudar no que fosse necessário. Sentimento que durante minha formação era

raro de sentir, pois na maioria das vezes o professor ou coreógrafo só se preocupa com o resultado, independentemente da saúde mental e física do bailarino. Claro que numa relação de trabalho, esse contato mais próximo e aprofundado se torna um pouco mais distante, mas acredito que não deveria ser ignorado. Afinal, com bailarinos saudáveis alcançamos melhores resultados. Estabelecer um ambiente saudável deveria ser a prioridade, entender que cada um está ali para acrescentar de formas diferentes o trabalho, que a competição deveria ser apenas consigo mesmo, na luta de ser melhor. Não para os outros, não para um diretor, mas para mim mesma.

1.3 Despertar de novas buscas

Após terminar os dois anos de curso, realizei audições pelos Estados Unidos. Fui selecionada para ser uma das 12 bailarinas do programa de contemporâneo do *Jacob's Pillow* em 2013. A escola do *Jacob's Pillow* oferece uma imersão de três semanas, localizado em Becket, Massachusetts, em que a cada semana há um corpo docente diferente, com coreógrafos e professores renomados nos EUA e internacionalmente. A cada semana um coreógrafo convidado cria uma peça coreográfica para ser apresentado nas *Inside Out Performances*, que consiste em um palco ao ar livre, aberto ao público gratuitamente, incluindo a agenda do Festival, que acontece ao mesmo tempo que os cursos, reunindo companhias de todo o mundo para se apresentar nos teatros do espaço do *Jacob's Pillow.* Logo após a realização desse sonho e ter a oportunidade de apresentar trabalhos de coreógrafos como Didy Veldman, coreógrafa independente trabalhando para companhias como *Cedar Lake N-Y* e *Grand Ballets Canadiens de Montreal*; Sharon Eyal, ex-diretora artística e coreógrafa da *Cia. Batsheva Dance Company* e atual diretora e coreógrafa da *Cia. L-E-V,* e por último, Gustavo Ramirez Sensano, coreógrafo independente e fundador do *Proyecto Titoyaya*. Me mudei para Denver, no Colorado, onde fui integrante da cia *Dawson|Wallace Dance Project* com direção artística de Gregory Dawson, sendo residente por um ano. Ainda em Denver, tive a oportunidade de trabalhar como professora substituta em escolas de dança, para todas as idades e níveis, o que iniciou uma nova paixão que até então ainda não havia sido explorada, a de lecionar.

Foi depois de formada pela escola e passar por todas essas experiências que pude analisar o quanto a *AKLB* me modificou, e ajudou a me enxergar e ver o mundo artístico de uma maneira diferente e como essa vivência me proporcionava um diferencial. Mas também passei a entender que minha pesquisa não estava só no âmbito da dança, passei a me questionar se esse mesmo comportamento e relação que criei com a dança, seria possível em outras áreas. Apesar de ter demorado a desapegar de uma carreira somente como bailarina, resolvi retomar a uma paixão que cresceu juntamente com a de dançar, mas que ainda não havia sido desenvolvida, a paixão de interpretar.

É através do teatro que minha trajetória se desenvolve daqui para frente. Uma jornada de descobertas e inquietações, questionando sempre em como agregar tudo o que me tornei, como aplicar a filosofia de Alonzo no teatro e como vou fazer para me conectar com o teatro na mesma dimensão com a qual me conecto com a dança. No próximo capítulo tratarei sobre a transição da bailarina para a atriz.

CAPÍTULO 2

A COMPREENSÃO DO QUE É SER ATRIZ

2.1. Primeiros passos de uma atriz

Meu primeiro contato com o teatro foi através da dança, mesmo que nos moldes do balé clássico de repertório, quando tive minha primeira oportunidade de interpretar um papel nos palcos. Mas essa paixão se estabeleceu muito antes, ainda quando pequena, sempre muito engajada com desenhos animados e filmes, almejei viver diferentes papéis. Através da brincadeira me permitia ser quem eu quisesse, o nome do jogo era ñQualquer Personagem (QP) ò. Cada integrante escolhia *ser* um personagem do universo que quisesse, seja de animações, filmes, peças, celebridades, bandas, e escolhíamos juntos a trilha sonora que comporia a nossa jornada. Uma experiência completa de estar num filme, clipe ou escrevendo nossa própria história. Como era espontâneo e sincero cada momento da brincadeira, a gente realmente se entregava e acreditava em cada composição e proposta feita pelos colegas. Era como poder ser tudo o que eu sonhava em uma brincadeira só, com possibilidades ilimitadas.

Como enfatizado no capítulo anterior, meu caminho se deu primeiramente pela dança, mas posso dizer que tive uma infância privilegiada. Nascida em Recife, estudei

numa escola que se chama Primeiro Passo, onde tínhamos contato com a cultura popular nordestina, aula de artes, capoeira, xadrez, dança, ginástica rítmica, música. Era uma escola em que a base primária estava no desenvolvimento do indivíduo através dos meios artísticos. Quando entrei para o ensino fundamental, troquei de colégio e as coisas mudaram, esse contato se restringia apenas as aulas de artes, que ainda assim não eram de grande investimento. Mas posso dizer que essa chama para o meio artístico me fisgou cedo e logo todo esse interesse e necessidade de me expressar se tornaram reconhecíveis. A vontade de reconectar a Bárbara criança, um *ser* brincante, o ímpeto de viver o jogo novamente se tornou algo mais palpável e o interesse que ia além da dança, começou a nascer.

Ao terminar o ensino médio, passei no vestibular da Universidade Estadual do Amazonas, UEA, para o curso de Licenciatura em Dança. Mas sabia que minhas necessidades e vontades de abranger o conhecimento iam além do Norte. Foi quando passei para estudar na Universidade de Brasília UnB, no curso de Artes Cênicas.

O primeiro semestre foi o meu primeiro contato com o estudo do teatro. Lembro como se fosse hoje, a primeira vez que entrei no departamento, o encontro com os professores, as aulas, tudo me encantava. Me vi pela primeira vez na casa onde as possibilidades para o que eu viria a me tornar virariam realidade. Cursei apenas o primeiro semestre e por fora ainda mantive meu estudo com a dança. Foi quando recebi a oportunidade de estudar na *AKLB* nos Estados Unidos e através de muito incentivo dos professores do curso, fui sem olhar para traz realizar o meu sonho primário, de ser uma bailarina profissional.

Quando retornei do exterior muitas inquietações surgiram, minha relação com a arte se transformou em algo muito maior, onde a busca, descoberta e treinamento eram sobre quem sou e como esse corpo, que é único, se comunica. O domínio da técnica foi algo que se desenvolveu juntamente com o empoderamento da voz artística, assim como ressaltei no capítulo anterior. A filosofia de King não só me modificou e ajudou a me entender como indivíduo, mas motivou a querer buscar, conhecer e explorar mais. Procurando entender como esse corpo que é estabelecido, formado e compreendido, a partir dos estudos com King nos EUA, se coloca e se comunica com o curso de Artes Cênicas na UnB? Como todos os conhecimentos adquiridos iriam integrar na arte de atuar?

2.2. Transição do corpo que dança para o corpo que atua

Ao longo do curso de Artes Cênicas, entendi que o teatro e a dança são artes que se complementam, que o que eu desenvolvi fora só iria agregar e acrescentar ferramentas para minha atuação no teatro. Entendi que o corpo é a base fundamental para uma atriz, um corpo presente, disposto, adaptável. Diversos foram os treinamentos corporais voltados para a atuação, sempre focando no desenvolvimento de criatividade através de improviso e das sensações, do contato com o próximo. No quesito corporal foi interessante aborda-lo de uma outra forma, sem negar e excluir a técnica, mas explorando-o por outras abordagens, através de sentimentos, sensações e, principalmente, através do jogo. Quando o corpo era o foco dos exercícios, sempre me motivava e me aproximava instantaneamente da minha forma mais sincera de comunicação, se expressar através do físico era meu maior prazer, meu ponto de reencontro.

Algumas experiências durante o curso me marcaram bastante, sejam elas por descobrir coisas novas, de grandes desafios ou até mesmo por situações que não saíram como planejado. Em tudo que me coloquei disposta a fazer sempre partia do princípio de que eu deveria escolher papeis e situações que me desafiassem, que me tirassem de um estado de conforto, para que a motivação sempre estivesse viva dentro de mim. Apesar de desenvolver e estudar uma outra área da arte, a disposição com a qual me coloco a realizar e os questionamentos pessoais prévios ao estudo, engajados pela filosofia de King, se tornaram um hábito saudável de recorrer sempre que me sentia desconectada ou não presente no ambiente de exploração. Comparando e entendendo qual o estímulo para me manter conectada, engajada, presente e entregue no teatro?

Na disciplina de Interpretação II, ministrada pela professora Nitza Tenenblat, estudamos métodos e conceitos de Constantin Stanislavski. Através das aulas e exercícios propostos pela professora conectei os pontos de encontro entre as duas áreas que, apesar de duas linguagens diferentes, ambas (em consideração a filosofia de Alonzo) buscam a veracidade cênica. Todos os exercícios eram trabalhados instigando a imaginação e, principalmente, no mapeamento de ações de acordo com a cena.

A apresentação final da disciplina foi uma cena realizada em dupla. Eu e Gustavo Rolim escolhemos a cena final de *Otelo,* de William Shakespeare. A peça gira em torno de Otelo e Desdemona que se apaixonam e estão dispostos a largar tudo para viver o relacionamento. Iago, alferes de Otelo, fica insatisfeito por não ter sido promovido a tenente e, em seu lugar, Otelo promove o soldado Cássio. Insatisfeito e vingativo, Iago trama para que o casal se separe e implanta a ideia a Otelo de que Desdemona e Cássio são amantes. Tomado pelo ciúmes e raiva de se sentir traído pelas duas pessoas que mais confiava, Otelo mata Dedemona.

Na cena final, Otelo assassina Desdemona. As primeiras coordenadas eram diante do levantamento das *circunstancias dadas* do personagem, ou seja, refere-se ao que diz Stanislaviski:

> (...) Enredo da peça, os seus fatos, acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação dos atores e do diretor, a produção, os cenários, os trajes os acessórios, os efeitos de luz e de som. (STANISLAVSKI, pg. 47, 1997).

Levantando todas as circunstancias para a criação do papel, agindo simultaneamente com o que afirma Stanislavski ño *se* como ponto de partidaò. Para alcançar o objetivo de viver o papel em cena, o ator precisa se situar sobre o personagem que está realizando, além de se questionar ñe *se*ò fosse eu em dada circunstância. Colocando-se no lugar do personagem, levando em consideração o que o ator/atriz sente com relação a dada situação e então fazer as escolhas criativas para o personagem em cena.

Interpretar Shakespeare é um desafio, pois a linguagem utilizada é especifica e de difícil compreensão, pelas palavras rebuscadas e as inúmeras metáforas. O desafio se tornou ainda maior quando a professora nos encorajou, por ambos termos o domínio do corpo, que não tivéssemos medo de ousar na cena e arriscar, que optássemos por realizar uma cena física.

Entender que eu não deveria vitimizar a personagem Desdemona foi o primeiro estímulo para criar a personagem. ñEm cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegueò (STANISLAVSKI, pg. 66, 2001). Na realização da cena, criamos um plano de ações do personagem, onde

através da ação motivada por um objetivo, acessamos tanto a atividade interior quanto a exterior. Reforçando que:

> (...) Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; (...)nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, consequentemente, sem que haja um senso de autenticidade. (STANISLAVSKI, pg. 2, 2009).

Nada é realizado sem um propósito ou significado. Partindo desse princípio, chegamos em resultados interessantes em cena. Na nossa criação, a Desdemona não aceitou o fato de seu amor não acreditar em sua palavra e lutou até o ultimo segundo por sua vida, não aceitou a morte e muito menos a traição de seu marido por duvidar dela. Fizemos da cena um ringue, onde Otelo enfurecido e cego pelo seu ciúme com uma mistura de paixão e ódio, queria domar Desdemona a qualquer custo. Ela, incialmente entregue pela paixão carnal, só percebe no fim da cena que seu marido está caminhando para matá-la, sempre jogando com gestos, sentimentos e ações entre desejo e ódio. O ímpeto primordialmente físico, através da ação, vinha acompanhado de sentimento, gerado pelo próprio esforço físico. Até o ato de decorar as falas ficou mais tranquilo e fluido através das ações, sem engessar a palavra ao movimento, mas tendo como base as ações para entender o que de fato queria exprimir. A verdade estava no corpo.

O mais interessante foi associar as minhas experiências passadas com as que eu tinha dentro do curso. Aos poucos percebi que o trabalho de autoconhecimento partindo desse encontro com a própria essência, de retirar camadas, de se permitir *ser/estar* vulnerável, proposta pela filosofia de King, era semelhante ao trabalho que aprendíamos nas aulas de interpretação. O treinamento de bailarino ou como King ressalta, ñde vidaò, podemos comparar com o mesmo processo que como atrizes, temos que realizar na construção de um personagem, de uma outra vida. Essa aproximação, esse olhar de dentro, o se colocar no lugar do personagem diante de todas as circunstâncias e sentir, se conectar, vivenciar. ñO treinamento de vidaò serve não somente como um trabalho pessoal, mas como uma ferramenta de conexão com o ser.

As considerações finais dadas pela professora Nitza no final da apresentação da cena foram muito positivas, tudo ficou claro, todos os objetivos, obstáculos, ações. Porém, a maior crítica foi referente à palavra. Escutei muitas vezes ao longo das passagens de cena que o meu corpo estava presente e cada ação realizada estava imbuída de muita verdade, a personagem estava viva. Mas quando envolvia o texto

falado simultâneo com o movimento, ainda pareciam desconexos. Como se o que estava sendo dito não estivesse ligado a forma física. Eis o maior desafio que encarei na Universidade.

Durante o curso, tive a oportunidade de interpretar papéis extremamente físicos, expansivos e caricatos. Como a personagem da madrasta na peça *João e Maria, Uma História de Verdades e Mentiras*, realizada na disciplina de Prática de Montagem, escrita e dirigida pelo professor Fernando Villar, a personagem Daslee, na comédia musical *Decadenta*, na disciplina de Interpretação e Montagem, dirigida pela professora Felícia Johansson. Além de experiências fora da universidade, interpretando a Mortícia, no musical *A Familia Addams*, realizada pela Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB). As três exigiam bastante preparo físico, incluindo movimentos de dança nas cenas. A sensação era a de que se tinha alguma coisa que exigia uma corporeidade maior, logo era cogitada para fazer o papel. Por um lado, pude aprimorar, aprofundar, imergir e entender também quando essa imersão não acontecia. Por outro lado, eu sentia que as outras camadas e outras possibilidades não eram desenvolvidas, estando limitada a somente esse tipo de atuação, como se não existisse a Bárbara atriz, mas somente a Bárbara bailarina.

Foi em Diplomação I, ministrada pela professora Felícia Johansson, no fim da graduação, que enfrentei novos desafios na Universidade. Desafios que me fizeram perceber o quanto existem experiências teatrais das quais eu ainda não havia passado e na qual tinha tão pouco conhecimento.

O resultado da disciplina foi a peça *Cinema Pelado.* Surgiu da ideia de fazermos uma transposição do cinema para o teatro. Decidimos trabalhar com cenas de filmes que admirávamos e tínhamos como desejo fazer. Para a escolhas das cenas foi estabelecido que iríamos focar em diálogos, cenas impactantes, inteligentes, em que a interpretação estaria em evidência. Foram escolhidas 25 cenas, apresentando categorias diversas, incluindo monólogos, diálogos e cenas em grupo. Cada pessoa teve que escolher cenas de desejos e ao longo das escolhas de cada um, definíamos quem iria contracenar ou participar de cena de quem. As cenas que escolhi foram dos filmes *La La Land, Cantando Estações, Carrie - A Estranha* e *Closer, Perto Demais.*

La La Land, Cantando Estações é um musical que conta a história de dois artistas, Sebastian (Ryan Gosgling), pianista, e Mia (Emma Stone), atriz, que se

apaixonam e correm atrás dos seus sonhos como artistas na cidade de Los Angeles. A cena escolhida foi a da audição, em que Mia, após diversas tentativas, finalmente é convidada para fazer a audição de um filme que vai ser rodado em Paris, em que ela canta a música *Audition (The Fools Who Dream)*, que fala sobre todas as pessoas que mesmo tendo todos os motivos para deixar de acreditar, ainda sonham.

Carrie ï A Estranha é um filme que retrata a história de Carrie White (Sissy Spacek), uma adolescente solitária e ingênua que viveu sobre o fanatismo religioso e abusos de sua mãe, Margaret White (Piper Laurie), impedindo a jovem de levar uma vida comum. Na escola sofre *bullying* dos outros alunos por ser diferente. Carrie, não aguentando o tratamento de sua mãe, dos professores e alunos, descobre em meio a angústia e raiva, que possui poderes telecinéticos. A cena escolhida foi o diálogo de Carrie e sua mãe, antes de ela ir para o baile de formatura, revelando pela primeira vez seus poderes paranormais contra sua mãe.

Closer, Perto Demais retrata a história de quatro casais, Alice Ayres (Natalie Portman), Dan (Jude Law), Anna Cameron (Julia Roberts) e Larry Gray (Clive Owen) na cidade de Londres, contando suas relações, traições, conflitos sexuais e resoluções. A cena escolhida foi o diálogo entre Anna e Larry. Larry conta para a Anna que a traiu com uma prostituta em Nova York e diante da confissão, ela revela que o traia a mais de um ano com o Dan.

O trabalho propõe uma experiência de *set* de filmagem, onde todos os atores estão em cena. Todavia, os que executavam a cena, em evidência no palco, e os demais sentados em bancos nas laterais, esperando suas devidas cenas. Tinham araras com os figurinos nas laterais e os atores nas transições de cenas trocavam de roupa no próprio palco. Quando sentado, ator, quando em cena, personagem. O cenário composto por doze bancos (3T) e cinco painéis, que se deslocavam nas transições de cena e projetavam as imagens feitas por uma câmera filmando ao vivo. Duas penteadeiras de camarim também faziam parte da composição cenográfica nas laterais, para que os atores que necessitassem de trocas de maquiagem, realizassem durante as transições. Uma experiência de *set* coreografada para o teatro, uma transposição de cenas do cinema para um formato teatral.

As três cenas foram de desafiadoras e acredito que o maior desafio nessa turma não foi somente no exercício teatral, mas referente a quantidade de pessoas que integravam a disciplina. Nossa turma tinha dezoito alunos, quando iniciaram os ensaios, dividimos em três blocos para que a gente conseguisse ensaiar todas as cenas, com todos os integrantes de cada uma sem prejudicar ninguém. Enquanto uns eram dirigidos pela Felícia na sala, os outros ensaiavam em outro lugar do departamento. Infelizmente a realidade não foi essa, pois como éramos muitos, às vezes até chegar na própria cena demorava uma ou duas semanas, dependendo da necessidade de cada dupla de ensaio. A disciplina de ensaio entre a gente tinha que ser grande, pois estávamos por conta própria na maior parte do tempo, marcando ensaio fora do horário de aula, o que para mim era quase impossível por sempre ter estudado e trabalhado simultaneamente durante toda minha formação acadêmica. Além da presença contínua dos colegas de cena se tornarem completamente instáveis.

Os estímulos de ir ensaiar baixaram, num processo difícil, porque me vi diante de uma linguagem da qual eu não havia trabalhado tanto na Universidade, onde exigia uma atuação de cunho realista e além disso, uma atuação cinematográfica. As minhas experiências com a câmera foram limitadíssimas, ainda me considero privilegiada, pois escolhi pegar matérias referente a cinema, direção para câmera e monitoria em disciplina que realizaria um filme durante minha trajetória no curso. Porém, atuação para câmera foi algo que tive zero de experiência. Entender essa linguagem cinematográfica e transpô-la para o teatro foi difícil. Como transpor algo que nunca tivemos a experiência? Como aprender duas linguagens ao mesmo tempo e ter a capacidade de apresentar com excelência em apenas um semestre, de forma tão imediata?

Me refiro a aprender, porque somente nesse ponto da minha formação acadêmica pude explorar algo completamente diferente do que experimentei anteriormente. Tive contato com texto realista somente no início do curso, não participei de nenhuma montagem acadêmica que envolvia esse tipo de trabalho até o momento. De início a ideia foi empolgante para todos, todo mundo sem exceção estava feliz de participar de algo diferente do habitual dentro do curso, mas senti que ao longo do processo me perdi e me encontrei diversas vezes.

Já havia trabalhado com a Felícia anteriormente na disciplina de Interpretação e Montagem, um processo gostoso que me permitiu explorar campos divertidíssimos da atuação, do gesto, da música e do corpo. Acredito que por já conhecer o meu trabalho e por fazer dupla com um ator, meu amigo Luiz Carrier, extremamente competente, senti que ela confiou em nós dois, depositou uma expectativa de que daríamos conta de realizar bem. Nossos ensaios foram ainda mais limitados sobre um direcionamento por conta disso. Quando fomos passar a cena, ambas percebemos a minha extrema dificuldade, não somente de me conectar, mas de atuar em cima de um texto onde eu não tinha mais o físico para me apoiar.

A projeção de voz foi um fator que a professora Felícia enfatizou bastante durante os ensaios. Ter como referência uma cena íntima e realista, em que os atores aparentam conversar em baixo volume e transpor para o teatro, foi uma descoberta e aprendizado diário. Como projetar a voz, sem perder a sensibilidade e a leveza de algumas falas, que conseguem ser tão bem captadas no cinema por não exigir esse esforço do ator, pelo fato de que a câmera e o microfone estão extremamente aproximados. O trabalho vocal é parte da transposição que estávamos propondo, apresentar as cenas em um ambiente intimista, menor, nos favoreceu, mas nosso maior trabalho foi o de conseguir entender e executar esse meio termo.

> (...) Uma ótima forma de dirigir um ator que está muito over na frente da câmera, talvez seja transferir a atenção do exterior para o interior. Se ele estiver concentrado em ómostrarô um sentimento, com gesto ou com uma expressão facial que de alguma forma fiquem falsas sobre as lentes da câmera, ou sentir que o desempenho está ficando muito distante do que deveria ser, você pode pedir para ele ou ela se concentrar no subtexto ï o espaço entre as falas ï e acreditar que a câmera vai registrar essa interiorização. Não é sobre fazer menos ï muito pelo contrário, esse trabalho interior requer muito foco ï mas sobre mostrar menos. (PORTERa, 2014, T.A)[15]

Interiorização foi a palavra mais colocada em nossos ensaios. Não deixar que teatralizar a cena nos faça perder a essência do que é dito e entender o tempo que é preciso para cada personagem reagir em cena. Ambos os processos se conectam, não

[15] *A helpful direction for an actor who seems to be pushing too hard may be to take their attention away from the exterior and into the interior work of the scene. If they seem to be concentrating on ósshowingô a feeling, with a gesture or facial expression. That somehow rings false when looked at through the lens, or you sense that the performance is being aimed at a distance, you can ask him or her to concentrate on the connecting thoughts - the spaces between the lines ï and trust that the câmera will register this subtle interior work. Itôs not about doing less ï on the contrary, this inner work requires extreme focus ï but about showing less.*

somente no cinema utilizamos desse artificio, executando cenas cinematográficas, procuramos recursos de atuação para câmera. O que difere uma atuação para a câmera para o teatro, segundo Sally Porter, é o controle de energia, física e vocal, emanado pela atriz. No teatro, a atriz emana essa energia para o público, podendo ser por projeção vocal, por uma partitura corporal que possa ser vista e entendida a longa distância, pensando sempre em alcançar ou projetar. No cinema, a partir da minha leitura de Porter conclui que os melhores atores são aqueles que conseguem atrair a energia para si, ela é concentrada. Entender essas energias nos permite ter opções de como vamos executar essa transposição, de como brincar com essas formas que mesmo tendo suas diferenças, dialogam entre si e enriquecem uma a outra.

Em Diplomação I e II trabalhamos com a ideia de transposição. Em Diplomação I, do cinema para o teatro, e em Diplomação II, do teatro para o cinema. Em Diplomação II, apresentamos o filme *A Ultimíssima Obra*, utilizando das mesmas cenas e diálogos apresentados em *Cinema pelado*. As cenas que utilizamos para o filme foram escolhidas pela professora Leo Sykes. Depois de escolhidas, ligamos as narrativas para entender qual seria a atmosfera e objetivo do filme.

O filme se passa numa exposição da obra de um artista famoso, chamado Carlos. Nessa exposição apresenta-se os personagens e suas narrativas independentes. Após o desenrolar de histórias, a grande festa vira palco de uma grande tragédia restando apenas um sobrevivente que rouba a tão esperada obra não revelada. De um trabalho onde o foco era o texto e a atuação cinematográfica transposta para o teatro, *A Ultimíssima Obra* trabalhou com a ideia reversa, a maioria das cenas tinha um viés mais dramático. Transformamos todas as cenas em comédia, uma vertente grotesca e até desconexa entre cada cena.

A intenção não era moldar a cena para um contexto cinematográfico realista, mas enfatizar a teatralidade dos personagens. O processo sofreu da mesma problemática dos ensaios, o que prejudicou bastante a constância da turma nas aulas e também referente a concentração dos atores no ambiente de trabalho. Ambos processos conturbados, mas que trouxeram grandes reflexões e aprendizados positivos e negativos.

A cena que realizei no filme foi a de *Closer, Perto Demais*. Eu e meu amigo, parceiro de cena Luiz, após passarmos pelo processo de *Cinema pelado* em que

demorou para entendermos o lugar sincero, a veracidade do texto e a entrega como personagem, tivemos outro trabalho no filme proposto em Diplomação II. O que a professora propôs foi realizar essa cena extremamente dramática, dentro de um ambiente e situação absurda. A ideia era de se manter fiel à dramaticidade do texto realizando ações expansivas e não condizentes ao texto original. Foi muito difícil entender qual de fato era a proposta, pois estávamos tão apegados a ideia inicial dos dois personagens no filme que demorou para entender que teríamos que desconstruir esses dois personagens e transformá-los em outros. Dentro da mesma temática discutida na cena, porém dois personagens completamente diferentes.

O resultado referente a minha cena em dupla foi satisfatório, acredito que conseguimos realizar algo interessante em tão pouco tempo de processo. Mas também foi intrigante ver o quanto de fato o tempo de reação e subtextos ficam tão evidentes na câmera. Acredito que muito mais do que no teatro. Tentar juntar todos os elementos internos e externos, físicos, de voz e ainda se atentar em marcas e coreografia de câmera foi uma experiência única.

Fiquei feliz de ter finalizado minha graduação tendo experiências tão diferentes das quais havia passado anteriormente, me descobrir de outras formas e agregar cada vez mais ferramentas a esse corpo que se mantem em constante evolução e descoberta. O que no final das contas todas essas experiências me proporcionaram foi entender qual o meu lugar na arte, quais as necessidades que esse corpo que aprendeu a se expressar através do movimento quer acrescentar também através da voz, através de outras vidas. O que posso refletir de mais rico na minha diplomação foi entender a importância dos diferentes estados do corpo, o controle de energia física, fator tão enfatizado pelos meus professores durante a minha formação como bailarina. Compreender o equilíbrio de corpo, voz, mente e espirito, como dosar, como trabalhar da melhor forma. Nada disso teria sido possível se primordialmente eu não tivesse entendido e aproximado de mim mesma ou se não tivesse contato com essa ética de trabalho tão pura e genuína, que me permitisse passar por toda essa experiência. Não só passar por ela, mas me permitir ser atravessada, transformada, como afirma Jorge Larrosa Bondía:

> (...) Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade

> anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002)

Todos buscamos por uma verdade absoluta, seja ela na dança, no teatro, na vida. Temos a necessidade de querer entender tudo ao nosso redor na busca de compreendermos mais sobre nós mesmos, o que acontece de dentro para fora, um estudo de vida. Muitos dizem que a arte liberta, salva e eu não poderia discordar, acredito que a arte está muito além de formas, estéticas, virtuosismos, megalomanias. A arte foi o maior encontro que o presente de viver me proporcionou. Me permitiu atentar aos detalhes, pensar em algo além de mim mesma, de fazer enxergar que eu estava sendo medíocre nas minhas experiências, desonesta comigo mesma e para alcançar esse estado eu não poderia ter medo da minha completa vulnerabilidade. O estado mais lindo e verdadeiro de ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as experiências vividas me transformaram no que sou hoje, no que acredito e defendo como artista. Descobrir que é possível permanecer com a mente saudável, mesmo quando o ambiente está te dizendo e induzindo ao oposto é algo precioso. Acredito que o que adquiri ao longo da minha formação como artista vai além do saber técnico e de descoberta pessoal, mas compreender que agregando a disciplina da dança, o permitir e desabrochar da vulnerabilidade, a honestidade, a entrega, pesquisa e o risco juntamente com o teatro, me permitiram desenvolver uma conduta ética e técnica na minha formação como atriz. Uma conduta que diz respeito à forma com que me relaciono com a arte, o meu comportamento diante de um grupo, o

compromisso e o tipo de mentalidade necessária para se manter saudável no meio artístico.

Analisando a minha formação artística e comparando com a de outros colegas de trabalho e de sala de aula, percebi que o problema está na educação. A forma como somos ensinados a sobreviver no meio artístico distorce e prejudica toda a capacidade da aluna de se desenvolver com uma mente saudável. Infelizmente professores e diretores ainda enfatizam uma conduta competitiva, reforçam a ideia de que a aluna tem que fazer o que for necessário para se encaixar nos moldes estabelecidos pelo meio profissional. Onde a aluna não possui voz e apenas obedece a comandos sem o direito ao questionamento, alimentam a ideia de que quanto mais virtuoso tecnicamente e fisicamente mais chances a aluna tem de alcançar o sucesso. Isso resulta numa massa de jovens que sofrem pela constante competição de egos, onde a vaidade se torna uma barreira que reforça a superficialidade, o contato raso com as experiências.

Muitos quando não atingem as expectativas realizadas por eles mesmos, desistem de seguir a carreira. Por sentir que não se encaixam, que não são pertencentes ou suficientes pela constante frustração em não condizer com esses moldes. E quando seguem a carreira, vejo principalmente no balé clássico, percebem cedo ou tarde que foram treinados como máquinas, que o seu trabalho está em executar sem respeitar a saúde física e mental. Tenho professores e colegas que tiveram uma carreira como bailarinos (as) clássicos e eventualmente procuraram outros estilos de dança no intuito de poder se descobrir, se conhecer, se ñlibertarò, pois não aguentavam mais a rigidez e os padrões arcaicos que parecem não evoluir com a sociedade.

Um fator contraditório é a de que a bailarina deve se destacar por quem é, pela forma como se diverte e se relaciona com a dança, como interpreta. Ouvi algumas vezes ñnossa, essa bailarina tem algo diferente, ela dança com prazerò. Em festivais de dança era raro ouvir isso de um professor, logo se encantava pela individualidade da artista. Era uma em meio a cinquenta bailarinas (os) dentro da sala de aula, todos os outros querendo incessantemente impressionar com suas impecáveis qualidades físicas e técnicas. Não estou afirmando que é ignorado o fato da bailarina ter sua própria voz artística, pelo contrário, é o que todo coreógrafo ou diretor quer, uma artista completa, compreendida. Como cobrar que a bailarina esteja pronta psicologicamente, fisicamente

e espiritualmente para um trabalho se na sua formação não existe um desenvolvimento desses elementos? Se a metodologia utilizada distancia a artista desse propósito?

A conduta que pratiquei na minha formação é resultado da minha relação com a filosofia de King e tudo que aprendi. Consiste em manter uma mente saudável, humilde, positiva, buscando aprender com cada experiência e, principalmente, com o próximo. Estabelecer uma relação de competição saudável, onde a mentalidade vai para não ser melhor que alguém, mas querer ser tão bom quanto. Tentar se superar e não superar os outros. Criar empatia com quem se trabalha, entender os limites individuais e respeitá-los. Compreender que somos seres únicos, que ser aceito ou não em um trabalho ou oportunidade não significa que somos mais ou menos bons, mas se não acontecer é porque não tínhamos o que acrescentar ou ser acrescentado por aquela experiência. Entender que o que está sendo compartilhado pela atriz/bailarina é dela e para ela, não para um público ou para alguém. Quando o artista sente e se entrega no momento da cena, seja ela no teatro ou na dança atingindo um estado de vulnerabilidade, nudez, transparência, logo o público sente junto com o artista, podendo ser atravessado e transformado. Pois a atriz/bailarina está se permitindo sentir e não tentando fazer com que alguém sinta. Praticando a honestidade e sinceridade com o que é compartilhado. Estar sempre aberta a novas possibilidades, não ter medo do risco e se manter em constante aprendizado.

Na aula do Alonzo, no final do primeiro ano, anotei em meu diário de bordo uma frase que ele nos disse que me marcou bastante e que levo para a vida, ñMuitos vão jogar rochas em vocês, mas só cabe a nós retirar dessas rochas aqueles diamantes escondidosò. King se refere a forma como nos relacionamos com uma crítica negativa, de procurar sempre tirar um aprendizado do que foi dito, filtrar o que tem de positivo, o que precisa melhorar, focar no que acrescenta e não no que destrói.

Todo o aprendizado adquirido e vivências me proporcionaram entender que a minha missão artística não é só continuar a desenvolver essa conduta na minha vida pessoal e profissional, mas compartilhar com outros. Enxergar a dança e o teatro como artes que se integram, complementam e se acrescentam me instigam a estar em constante pesquisa. Além de atuar como bailarina e atriz, ainda no exterior comecei a dar aulas de balé clássico, *jazz* e dança contemporânea, posteriormente dando continuidade no Brasil. Ao retornar, compartilhar todas as experiências e poder

introduzir o que acredito para as alunas foi realizador, não só dividir as experiências através das palavras, mas mostrar através de exercícios e incentivá-los a se conectar com a arte de uma forma diferente, prazerosa, reveladora e esclarecedora, assim como foi para mim. Ser professora de dança me permitiu aplicar tudo aquilo que acredito como artista. Introduzir essa conduta ética e técnica para que os alunos se encontrem através da arte e desenvolvam, aos poucos, sua própria voz artística.

Como atriz compreendi que o trabalho corporal, mental e espiritual que desenvolvi com a filosofia de King me permitiram uma entrega e uma descoberta similar com a que tive na dança. Estabelecer a bailarina para encontrar a atriz em mim foi uma trajetória reveladora, pois hoje tenho a clareza que a mensagem está no movimento, a vida é movimento. Ser atriz me proporciona descobrir novas camadas desse corpo, possibilidades, ferramentas e faz com que eu valorize, respeite e tenha compaixão pela vida. É vivendo outras histórias que compreendo cada vez mais a minha. O entendimento dos três elementos que compõem a persona, corpo, mente e espírito, permite que a construção de novas vidas, personagens seja realizada através do desnudamento do ser.

Revisitar cada momento vivido na minha formação como bailarina e atriz para realizar este trabalho foi uma mistura de nostalgia, saudade e realização. Foram anos de muito aprendizado, resistência, paciência e conquistas. Perceber o quanto essas influências me transformaram e saber que eu posso transformar, atravessar e influenciar positivamente a vida de alguém através da transparência e entrega nos palcos ou na sala de aula é o que me motiva e realiza como artista. Ser artista é entender que o movimento é de dentro para fora. Alonzo afirmou em um ensaio aberto da *Cia. AKLB* ñPara mudar o mundo, você deve primeiro mudar a si mesmo. E baby, isso é difícil o suficienteò[16].

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

[16] *To change the world, you must first change yourself. And baby, thatôs hard enough.*

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. in Revista Brasileira da Educação. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

POTTER, Sally. **Naked Cinema**. Londres: Farber & Farber Ltd, 2014.

ROSEMAN, J.L. **Dance Masters: Interviews with legends of dance**. New York: Routledge, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

STANISLAVSKI, C. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Sites

KING, Alonzo. **Alonzo King LINES Ballet**, 2018. Disponível em: https://www.linesballet.org/ . Acesso em Maio de 2018.

GLADSTONE, Valerie. **The message is in the movement: Alonzo Kingôs dances reflect a world of influences,** 2010. Disponível em: http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2010/01/22/for_choreographer_alonzo_king_the_message_is_in_the_movement/?page=2 . Acesso em Maio de 2018.

PERRY, C.B. **For the first time, celebrated choreographer Alonzo King brings his ballet company to his home state: LINES Ballet plays the Ferst Center on Saturday**, 2017. Dísponivel em: http://www.atlantamagazine.com/news-culture-articles/first-time-celebrated-choreographer-alonzo-king-brings-ballet-company-home-state/ . Acesso em Junho 2018.

Filmografia

THIBAULT, Franck. **Tracing LINES with Alonzo King** (documentário), Estados Unidos, 2018 (17min45s). Disponível em: https://www.linesballet.org/company/about/ . Acesso em Maio de 2018.

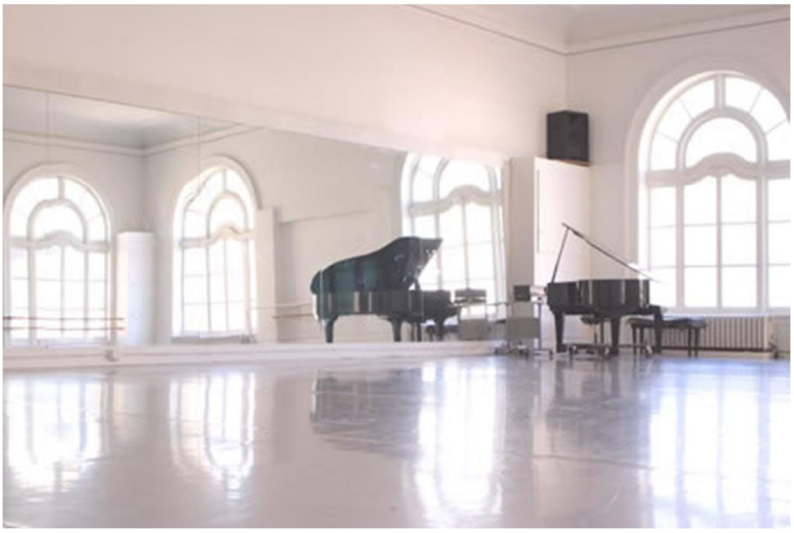
STOCKE, Marita. **Alonzo King, The Poet of Dance** (documentário), Estados Unidos, 2012 (52min).

ANEXOS

Alonzo King

AKLB Membros da companhia. **Scheherazade**. Bailarinos: Meredith Webster e Corey Scott. Foto: RJ Muna. San Francisco, CA.

Sala de aula ï *Alonzo King LINES Ballet Dance Center*



Sala de aula ï *Alonzo King LINES Ballet Dance Center*

Sala de aula ï *Alonzo King LINES Ballet Dance Center*

Alonzo King LINES Ballet Training Program showcase 2011. Bailarina Solista: Bárbara Albuquerque, Coreógrafa: Carmen Rozestratem, Foto: *Goodlux photography, San Fracisco*, CA

AKLB Training Program showcase 2012. Bailarinas: Bárbara Albuquerque, Marlys Yvonne e Talia Fowler. Coreógrafo: Leewei Chao, Foto: *Weidong Yang, San Francisco*, CA.

AKLB Training Program showcase 2013. Coreografia: ***Black and Roses***. Bailarina: Bárbara Albuquerque. Coreógrafo: Erik Wagner. Foto: *Weidong Yang*

AKLB Training Program showcase 2013. Coreografia: *Black and Roses*. Bailarinas: Bárbara Albuquerque, Alex Carrington, Marlys Ivonne, Amanda Sachs, Khala Branigan e Olivia Coombs. Coreógrafo: Erik Wagner. Foto: *Weidong Yang*

Registo do ensaio com a coreógrafa Sidra Bell. Bailarinas: Bárbara Albuquerque, Khala Brannigan, Teaghan Fedor, Alex Carrington, Emilly-Ann Little, Marlys Ivonne, Olivia Coombs, Inês Craijó e Emily Cowling. Foto: *CPerkins Photography*

AKLB Training Program showcase 2012. Bailarinas: Bárbara Albuquerque e Kelly Vittetoe. Coreógrafo: Leewei Chao, Foto: *Weidong Yang*, *San Francisco*, CA.

AKLB Training Program 2012, registro de ensaio do coreógrafo e professor Leewei Chao. Bailarinos: Bárbara Albuquerque e Jalen Preston. Foto: Leewei Chao, *San Francisco*, CA.

Contemporary Program Jacobô's Pillow 2013, ***Inside Out Performances***. Coreografia: Sara, Coreógrafa: Sharon Eyal, Massachusetts, MA.

Contemporary Program Jacobô's Pillow 2013, ***Inside Out Performances***. Bailarinos: Bárbara Albuquerque e Colby Hyland. Coreógrafa: Didy Veldman. Massachusetts, MA.

Escola de Teatro Musical de Brasilia, ETMB. **Musical, A Família Addams**. Atores: Bárbara Albuquerque e Rômulo Mendes. Foto: Fernanda Rezende, 2016

DECADENTA, Uma comédia musical. Atriz: Bárbara Albuquerque. Direção: Felicia Johansson. Foto: Betinho Marques

CINEMA PELADO, cena do filme **Carrie a estranha**. Atrizes: Bárbara Albuquerque e Clarissa Melasso. Curso de artes cênicas da Universidade de Brasília, 2017.

CINEMA PELADO, cena do filme **Closer, Perto Demais**. Atores: Bárbara Albuquerque e Luiz Carrier. Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, 2017.