



Universidade de Brasília
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

ANNA CAROLINA CAMPOS MARQUES

**BAILANDO ENTRE TEATROS E DANÇAS:
EM BUSCA DE UMA SINGULARIDADE POÉTICA NO TEATRO FÍSICO**

BRASÍLIA
2022

ANNA CAROLINA CAMPOS MARQUES

**BAILANDO ENTRE TEATROS E DANÇAS:
EM BUSCA DE UMA SINGULARIDADE POÉTICA NO TEATRO FÍSICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dra Lídia Olinto

BRASÍLIA
2022

MARQUES, Anna Carolina. Bailando entre teatros e danças: em busca de uma singularidade poética no Teatro Físico. 2022. 38 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Cênicas - Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Artes Cênicas, na Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Lídia Olinto

Aprovado em: ____/____/____

Profa. Dra. Lídia Olinto (IdA –CEN – UnB).
Orientadora

Prof. Dr. Fernando Villar (IdA –CEN – UnB).
Avaliador

Prof. Dr. Alisson Araújo (IdA –CEN – UnB).
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, por sempre me apoiar na minha trajetória artística

A minha mãe, por ter me apoiado e inspirado tanto desde o início, tanto na vida quanto na arte, por todas as caronas para o outro lado da cidade às 6h da manhã, para ter certeza de que eu chegasse na Universidade mais descansada após um trabalho exaustivo no dia anterior.

A meu pai, Rômulo, que sempre soube que seria artista, por ter me encorajado a persistir e ter criado um verdadeiro fã clube por cada nova conquista na minha trajetória, me inspirando a continuar persistindo em meus sonhos

A meu pai-drasto, Marcus, que insistiu tantas vezes para que eu não desistisse do sonho de entrar na UnB para fazer Artes Cênicas, me apoiando de diversas formas para que eu conseguisse realizar esse sonho, bem como o sonho de me formar

Agradeço aos professores Fernando Villar, Simone Reis, Sonia Paiva, Giselle Rodrigues, Hugo Rodas, Alice Stefânia, Dennis Camargo, Glauber Coradesqui, Alisson Araújo e Felícia Johansson por toda a orientação e ensino durante a graduação, que em cada processo criativo, me inspiraram, me orientaram e me desafiaram para que me desenvolvesse cada vez mais como atriz.

Agradeço à toda a equipe de professores e servidores do departamento de Artes Cênicas da UnB.

Agradeço especialmente a meus colegas de turma do primeiro semestre, que me agregaram tanto durante toda a trajetória na UnB e se tornaram parceiros fiéis de profissão e amigos.

Agradeço também a Raphaela Reis, Catarina Accioly, Nobu Kahi, Victor Fernandes, Lorena Illário, Cacau Ottoni, Arthur Araújo, Clara Rabello, Gabriela Bandeira, Leili Sadri, James Fensterseifer, Julia Tempesta, Larissa Souza, Luana Proença, Bruna Martini e Kevin Kager, por todo o apoio e por tantas oportunidades durante os anos da minha graduação.

Agradeço a minha orientadora, Lidia Olinto, que me inspirou e ensinou tanto durante esse ano de processo de TCC.

Agradeço a banca avaliadora por aceitar esse convite e estar presente nesse tão importante rito de passagem.

RESUMO

Esta pesquisa parte da minha trajetória como atriz e dançarina em diálogo com a linguagem do Teatro Físico. Pretende-se com este trabalho de conclusão de curso a compreensão da importância do hibridismo de linguagens cênicas como possibilidade de expansão poética e criativa de atores, bem como o impacto da experiência na formação de atores. Esta pesquisa é inspirada em minha experiência e observação das consequências positivas geradas pelo estudo e prática profissional em teatro e dança.

A metodologia de trabalho se dá a partir da revisão bibliográfica de autores que se conectam diretamente com temática da pesquisa, isto é, o interstício entre os campos do teatro e da dança. Como referências centrais foram utilizados: o livro “O Teatro do Corpo Manifesto” de Lucia Romano, através do qual a autora faz um panorama completo sobre o Teatro Físico, servindo como base principal para revisão histórica feita no capítulo um, e o livro “O Ator Compositor” de Matteo Bonfitto, a fim de compreender a dinâmica do ator como criador ativo na cena no século XX. Outra referência importante foi “O corpo poético” de Jacques Lecoq, que, no segundo capítulo, embasou a análise da prática realizada na disciplina de PIT – Projeto de interpretação teatral 1 – do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Nesse sentido, o foco central deste trabalho é analisar o meu processo criativo na disciplina que teve um diálogo direto com práxis de Lecoq.

Palavras-chave: hibridismo de linguagens; Teatro Físico; atriz-criadora; dança; experiência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O TEATRO FÍSICO	9
1.1 A ESCOLA DE LECOQ	14
2 INVESTIGANDO O PROCESSO CRIATIVO.....	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

Na tradição ocidental do teatro da Europa do século XIX, predominantemente textocêntrica, o ofício do ator seguia uma tradição que se voltava para o ato de declamar textos, seguindo códigos arbitrariamente padronizados por atores e suas companhias. Segundo Bonfitto (2011, p. 5), essa representação se constituía, na maior parte das vezes, de poses e gestos que definiam sentimentos e situações. A construção de personagem, então, consistia em decorar e reproduzir esses movimentos.

Outra característica importante dessa tradição é a separação entre as linguagens das artes cênicas, como o Teatro e a Dança, ou seja, sua consideração como linguagens independentes e sem conexão entre si, divisão que não acontecia nos comportamentos espetaculares de diversos lugares do mundo, como o Teatro Oriental, por exemplo.

No século XX, no entanto, ocorre o desejo de romper com essa tradição textocêntrica, o que culmina no surgimento de uma série de fenômenos como a dança-teatro, o teatro-dança e o Teatro Físico, com o propósito de romper as fronteiras definidas entre as linguagens artísticas. O Teatro Físico, por exemplo, nasceu, segundo Romano, na Inglaterra, a partir da década de 70, embora não se possa afirmar com exatidão uma data de surgimento dessa linguagem. Esta surgiu contra o padrão textocêntrico no Teatro Europeu, mas mais precisamente contra o sistema de constituição da cena — no qual o diretor era o único responsável pela criação e discurso criativo da obra, e o ator se limitava ao ato de representar —, sugerindo o resgate da tradição teatral grega, onde o comportamento espetacular não enfocava somente o texto, mas envolvia a expressividade corporal dos atores, um teatro com a presença ativa e criativa do ator, dramaturgo e cenógrafo, e uma constituição de cena que não parte necessariamente só do texto, mas investiga as possibilidades de criação de dramaturgia que partem também do corpo. Além disso, essa linguagem se insurgia também contra “as barreiras conservadoras impostas pela dança tradicional” (ROMANO, 2005, p. 32).

Partindo dessa reflexão, ao estudar as artes performáticas no meu processo de formação na Universidade de Brasília, descobri também minha identidade na área, por meio de um caminho longo de experimentações, perpassando diferentes métodos e dialogando com diferentes criadores e teóricos que antes de mim já desvendaram

sua própria identidade artística e abriram espaço para que a posterioridade seguisse seus caminhos e buscasse outras bifurcações a partir deles, um novo olhar. Nesse sentido, minha trajetória entrecruza principalmente as áreas do teatro e da dança.

Comecei no teatro com o ingresso no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 2015; já o meu estudo de dança começou dois anos antes, a partir de meu ingresso em uma companhia profissional de danças urbanas, onde tive treinamento diário e intensivo nas áreas das danças de rua, como o Hip Hop e Street Jazz, mas também com treinamentos à parte na dança clássica contemporânea. Passei por estudos de coreografia e técnica que exigiam tanto o controle da fluidez e precisão do corpo na dança clássica quanto a força e texturas de movimentos das danças urbanas, que me formaram como dançarina profissional. Por ter esse contato com as duas áreas de formas separadas, ambas me pareciam muito distintas, embora ambas fizessem parte das artes cênicas. Na universidade percebi que, por fazer parte do mesmo campo, ambas as áreas se ajudavam: o conhecimento da técnica da dança trazia uma maior disponibilidade física para o trabalho e acrescentava ao meu trabalho como atriz um maior nível de expressividade, definida por Lúcia Romano como “a enunciação de um pensamento por meio do corpo”. Ou seja, por meio de um treinamento específico em conjunto com o desenvolvimento da corporeidade — definida por Romano (2005, p.236) como “realidade material da presença física” —, era possível alcançar diferentes possibilidades de expressividade no ofício da atuação. O Teatro Físico, segundo Lucia Romano, é a linguagem que propõe e mantém a conexão entre corporeidade e expressividade, e por isso faço essa associação com a minha trajetória de formação como atriz, que parte de um treinamento sobretudo corporal, em busca da conexão na prática entre o que é teatral e a dança. Nessa associação, estudar e entender as origens do Teatro Físico, seus precursores, bem como seus métodos, é também uma forma de compreender a formação da minha identidade artística como atriz.

No primeiro capítulo, então, a partir do livro “Teatro do Corpo Manifesto”, apresento o panorama de Lúcia Romano sobre como surgiu o Teatro Físico, seu contexto histórico, dialogando com teóricos consagrados na área de artes cênicas, na qual destaco o artista Jacques Lecoq, em diálogo com sua obra “O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral”.

Já no segundo capítulo, descrevo o processo de construção do meu filme na disciplina “Projeto de Interpretação 1”, do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ministrada pelos professores Felícia Johansson e Alisson Araújo, e faço uma análise do processo criativo do filme, que utiliza a linguagem híbrida entre teatro e dança em uma estrutura audiovisual, e avalio como cada uma dessas áreas ampliou as possibilidades criativas do trabalho, dialogando com a bibliografia do primeiro capítulo, bem como trazendo as experiências que tive durante a graduação e destacando sua importância na minha formação como artista.

Assim, a fim de compreender o Teatro Físico na construção da singularidade poética de uma atriz bailante, dou início ao primeiro capítulo desta pesquisa com um panorama histórico sobre esta linguagem, com base principal no livro de Lucia Romano sobre o Teatro Físico “O Teatro do Corpo Manifesto” (2005).

1 O TEATRO FÍSICO

No livro “Teatro do Corpo Manifesto”, Lúcia Romano faz um precioso panorama histórico do Teatro Físico no século XX. Neste capítulo, seguirei de perto o panorama feito pela autora, apresentando seus pontos principais. Para iniciar, Romano apresenta os conceitos de Teatralidade e Corporalidade para auxiliar na definição de Teatro Físico. Nesse teatro, segundo ela, a Corporalidade atua sob certa Teatralidade a fim de produzir a faísca que gera a cena. A relação entre Teatralidade e Teatro, conforme Patrice Pavis (1999), se assemelha àquela entre Literalidade e Literatura. Literalidade, assim, denotaria a qualidade de algo que se entende pela semântica como relacionado a livros e literatura; e teatralidade ao teatro, ou seja, algo relacionado à cena e às artes cênicas. Porém, para Pavis, de acordo com Lucia Romano, esse conceito parece ser um tanto raso para compreender o que é teatralidade, e o autor se utiliza de associações já criticamente aceitas para promover um melhor entendimento, tais como “Qualidade do que é expressivo ou excessivamente artificial”, “específico de maneira teatral”, (PAVIS, 1999 apud ROMANO, 2005, p.17) considerando como algo inerente ao que é teatral o jogo criativo e a relação entre ator e público.

Porém, seguindo esse preceito, seria afinal possível um teatro sem corporalidade para que exista a nomenclatura “Teatro Físico” que especifica um teatro em que o corpo toma o primeiro plano? Segundo Edward Gordon Craig (1872-1966), em “Da arte do Teatro” (1905) parece possível ter teatro sem atores. Propondo o termo “supermarionete”, Craig defende que a supermarionete seria o intérprete sujeito a uma visão centralizadora que define e organiza todos os elementos da criação teatral, ou seja, uma cena em que o intérprete tem um gestual moldado, disciplinado e pensado de acordo com a orientação de um encenador, negando a criação individual gestual que provenha da natureza humana do ator e seus sentimentos, uma cena em que a vida do ator está separada da supermarionete, em que, devido à essa disciplina, não é afetada por sua natureza; considerando a supermarionete como superior ao ator.

Craig não acreditava no teatro viciado no humano, e tinha como modelo ideal da supermarionete o ator Henry Irving (1838-1905). Segundo Craig, o caminhar de Irving no palco não era uma ação cotidiana e humana, era diferenciado, era como uma dança totalmente consciente e artificial, o que era considerado pelos ditos realistas

como um erro de interpretação. Craig ia na contramão do teatro realista e, portanto, negava a forma de representação mimética da tradição europeia, o que levou sua pesquisa na direção do movimento corporal. O treinamento da supermarionete de Craig é sobretudo corporal, um estilo onde o corpo humano se liberta de sua natureza.

Segundo Romano, para Wladimir Kryszinski(1992) no entanto, isso seria absolutamente impossível de se realizar, visto que, atrás da marionete, há o corpo humano e sua natureza de movimentos, o que necessariamente afetaria a supermarionete de acordo com as diferentes naturezas desses corpos. Já Juan Guerrero Zamora (1961-1967), de acordo com a autora, acrescenta que a supermarionete na verdade não seria uma negação da natureza humana em uma desumanização, mas sim um conjunto de associações inesperadas aos corpos humanos, refletindo o humano que a produz, “a ponto de o humano a transformar em símbolo absoluto do teatro” (2005,p.20).

Assim, não é possível existir teatro sem ator e, mesmo na teoria de supermarionete de Craig, a presença do indivíduo é necessária. Da mesma forma, todo teatro é necessariamente corporal

Qual seria então a razão para criar uma linguagem cênica chamada Teatro Físico? Quais são as inovações dessa linguagem do teatro contemporâneo e de onde nasce a necessidade desse termo?

Esta linguagem do teatro nasceu, segundo Romano, na Inglaterra durante o período de 1960-1970, e, assim como o teatro em si, o Teatro Físico vem como um reflexo da cultura e da sociedade, no caso, quando os limites conservadores da produção teatral começaram a ser questionados, o que é fundamental para entender como essa linguagem se desenvolveu e se espalhou. Segundo Baz Kershaw (1979-1999), mencionado por Romano (2005), esse estilo foi primeiramente categorizado como teatro alternativo e experimental, cuja característica de ambos era uma crítica e oposição ao realismo, o que conseqüentemente levou a uma marginalização da produção por influência do preconceito midiático. O que já era de se esperar, visto que toda linguagem mais alternativa, com traços interdisciplinares, segundo Florianne Gaber (1999), mencionado pela autora, está sempre sujeita à exclusão pelo que ele chama de três M's da contemporaneidade — mídia, mercado e ministério —, visto que grande parte da produção teatral necessita de incentivo público e governamental. Essa marginalização, em um primeiro momento, foi uma das características do Teatro

Físico inglês. Apesar desse movimento de contracultura do Teatro Físico, esta linguagem apresenta mais uma junção de especificidades que vão de encontro ao modelo realista e conservador de teatro do que necessariamente a discussão direta de questões políticas. Porém, com a expansão do teatro alternativo (teatro de escritor, teatro experimental físico, teatro performático, teatro político e teatro comunitário) e a diversificação estética, segundo Kershaw, de acordo com Romano, produziu-se um aburguesamento da linguagem e um distanciamento da transformação ideológica que motivou o surgimento do Teatro Físico, visto que os grupos passaram a adquirir muito mais conhecimento técnico em dança, música, etc., a fim de se destacarem e receberem mais patrocínios para a sua continuidade, algo que não estava tão em pauta antes. Apesar de se distanciar desse viés político, esse movimento foi o que garantiu a sobrevivência de diversas companhias teatrais. Porém isso mudou rapidamente a partir do momento¹ em que um regime neoconservador se instaurou na Inglaterra. A partir daí, o Estado passou a se isentar de sua responsabilidade em subsidiar a arte e passou a transferir essa relação para o público, quando o teatro então se transformou, naquele contexto, em mercadoria perante a sociedade. Isso fez com que as produções mais políticas se destacassem, visto que o que era mais consumido e agradável aos olhos da sociedade era o que refletia os tempos da época, temas voltados para as minorias: raça, gênero e sexualidade, porém sem assumir uma posição radical perante a sociedade inglesa. Este, segundo Romano, é um movimento natural do teatro de refletir as mudanças da sociedade:

O corpo de uma cultura numa certa época tende a refletir-se no corpo cênico, assim como mudanças nas técnicas corporais do teatro têm relação com mudanças na sociedade. Os modos de fazer teatral encarnam os diversos modos de percepção e técnicas de comunicação existentes numa cultura. (ROMANO, 2005, p. 23).

A partir da popularização do Teatro Físico, levantou-se então o debate sobre sua institucionalização e as características dessa nova linguagem. Segundo o relatório sobre as atividades do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico, realizado em 1994, trazendo uma perspectiva do ator criador, como menciona a autora, esse evento tinha como objetivo visualizar perspectivas para o Teatro Físico,

¹ Refere-se ao regime neoconservador de Margareth Thatcher (primeira-ministra) na Inglaterra de 1979 à 1990, caracterizado por uma política conservadora, aliada durante 1981 a 1989, ao presidente dos EUA, Ronald Reagan, pela visão antissocialista e neoliberalista de ambos

catalogando características mais específicas sobre sua prática, que em síntese são: fluidez das linguagens, indo na contramão do teatro textual convencional e também da dança tradicional, fusão da dimensão prática e teórica, público como participante ativo, diferentes surgimentos — ou seja, sem uma data específica para sua primeira aparição. O Teatro Físico, então, pode ser definido principalmente por sua luta contra os padrões na arte teatral, especialmente a centralização na figura do diretor, do que por sua cronologia e possíveis fundadores. Além disso, o relatório ressalta o impacto do Teatro Físico sobre o uso do corpo como importante meio expressivo instrumentalizado pela dança, pelo teatro, pelas artes visuais e pelas artes cênicas, trazendo ao Teatro Físico uma definição ampla, porém com ênfase em romper a polaridade da cultura ocidental — mente e corpo — em um novo modo de fazer teatro que questiona os padrões tradicionais de estética e moral e que, segundo Romano, se conecta às mesmas ideias de Antonin Artaud (1896-1948), Isadora Duncan (1877-1927), e Martha Graham (1894-1991), além de Jerzy Grotowski (1933-1999), Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Pina Bausch (1940-2009), e que tem como grupo expoente a cia inglesa DV8 Physical Theatre.

Dança-teatro teria então a mesma definição que Teatro Físico? Segundo Lúcia Romano, existe semelhança, principalmente no fato de que ambos questionam a maneira que o corpo é utilizado no teatro, indo contra os padrões estabelecidos. Os dois passam pelo processo de hibridização, no qual a somatória de linguagens (Teatro e Dança) resulta em uma transformação, que faz com que as linguagens necessariamente se modifiquem:

A Hibridação explora a fragmentação intrínseca da natureza do teatro e da dança. Sua operação, diferentemente da justaposição e da complementação, não é de interação entre formas artísticas, mas de transformação daquilo que cada arte conhece de si. Na operação de mistura que sugere, os elementos originários não podem sobreviver sem se modificarem, porque as alterações ocorrem na estrutura dos processos de codificação (ROMANO, 2005, p. 41).

O que difere as linguagens, no entanto, são as maneiras de fazer: na Dança-Teatro trata-se mais da dança como líder, motor principal, e busca, segundo Romano (2005, p. 42), prioritariamente “a autonomia da dança”, porém com certas ferramentas teatrais envolvidas. Já no Teatro Físico, o teatro o grande líder; o corpo é colocado em evidência, porém sob uma “autonomia teatral”, na qual, nesse sentido, entendo como equivalente a linguagem Teatro-Dança. Além disso, o Teatro Físico também

explora outros gêneros teatrais, fora do padrão do textocentrismo, como o circo, a mímica e a performance.

O circo, que por sua natureza sempre se opôs à visão puritana do teatro burguês, na qual, segundo Romano, contribuiu muito para o nascimento dessa nova expressividade do Teatro Físico, principalmente tratando-se do novo circo, mistura entre o teatro e o circo tradicional, que rompe as fronteiras e utiliza-se principalmente das formas dramatúrgicas do teatro, com uma fisicalidade em extrema evidência. A mímica também teve grande influência nesse processo de formação. Apesar de ter sido comumente colocada em uma posição marginalizada por ter somente movimento como elemento constituinte de sua comunicação, segundo aponta a autora, hoje em dia, isso já não é mais sua característica definidora. Tendo, como característica principal, a construção de um mundo invisível a partir do gesto, que pode ser também uma mistura de teatro gestual, dança, clown e drama. Tanto a mímica quanto o Teatro Físico de alguma forma dialogam com os artistas Étienne Decroux (1898-1991), Jean-Louis Barrault (1910-1994) e Jacques Lecoq (1921-1999), os quais foram fundamentais para o desenvolvimento de novas expressividades. Já a Performance Arte, segundo Romano, tem sua origem nas artes plásticas, especialmente com o surgimento da chamada *Body Art* — que utiliza o corpo como mídia —, e tem como característica principal a desconstrução da representação convencional e seus suportes tradicionais (pintura, desenho, escultura, etc...), colocando em evidência o processo de criação de uma obra de arte, em uma relação de comunicação direta com o público, na qual o corpo é a própria obra. Essa se assemelha ao Teatro Físico por sua natureza contestatória que propõe o afrouxamento das fronteiras rígidas das linguagens artísticas, na relação com o espectador e no corpo como criador da obra. Entretanto, é importante ressaltar que o surgimento da Performance Arte é resultado de diversos fenômenos artísticos que se opunham à o conservadorismo nas artes ao longo do século XX; processo iniciado no período da primeira guerra mundial com as vanguardas históricas, não podendo, portanto, ter seu aparecimento delimitado somente pela emergência da *Body Art* destacada pela autora.

De acordo com Lúcia Romano, a difusão da linguagem do Teatro Físico ocorreu também em grande parte devido às escolas de formação, tendo como mestres os professores Philippe Gaulier (1943), Jacques Lecoq (1921-1999) e Monika Pagneux

(1927), os quais dividem uma característica comum de pesquisa: todos partem da busca por um novo ator, que não se limita a uma linguagem única.

Gaulier coordena sua própria escola, a École Philippe Gaulier, na França, onde ministra workshops que trabalham com máscara neutra, tragédia grega, melodrama, personagens, William Shakespeare e Anton Tchekhov, Clown, dramaturgia e direção teatral, e ainda possui um programa dedicado a montagem, para o qual há um processo seletivo restrito a atores. Gaulier foi discípulo de Jacques Lecoq e sua pesquisa e trabalho têm enfoque na liberdade do ator em cena, para que esse possa fruir sensivelmente o momento da criação; e sua escola segue essa linha — os workshops desenvolvem o jogo do ator com a plateia e com os outros atores e a questão do prazer do ator em cena é trabalhada com a máscara neutra, também presente no trabalho de Lecoq, que ensina o ponto fixo do teatro: a liberdade do ator na imitação do mundo natural. Todos os dias de aula na École de Gaulier se iniciam com a preparação corporal conduzida por pesquisadores de Teatro Físico e/ou ligados a essa prática, como Peta Lily (mímica). Esse treinamento visa investigar a partir do corpo o conceito de Gaulier de desfrutar a cena, o que implica que, em toda prática, além do desenvolvimento da fisicalidade, trabalhe-se fortemente o jogo teatral. Para Gaulier, segundo Romano, a liberdade em cena, para que a imaginação ganhe espaço, é crucial para o desenvolvimento da técnica, porém o domínio da técnica é também um fator importante para o princípio do prazer no jogo.

1.1 A ESCOLA DE LECOQ

Já Jacques Lecoq, segundo sua obra “O Corpo Poético”, defende o desenvolvimento da expressividade física do ator, que, dotado de maiores possibilidades gestuais e físicas, expande sua criação cênica. Seu programa parte da observação do movimento cotidiano e das potencialidades do gesto na interpretação teatral. Sua escola, a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, desenvolve o que hoje é um dos métodos mais conhecidos para a interpretação teatral. Segundo Lecoq, foi criada para o desenvolvimento da interpretação física do ator, que, defende ele, parte primeiramente da improvisação:

O objetivo da Escola é a realização de um jovem teatro de criação, que trabalhe linguagens em que a interpretação física do ator esteja presente. O

ato de criação é suscitado de modo permanente, sobretudo por meio da improvisação, primeiro ponto de partida para qualquer criação. (LECOQ, 2010, p. 43).

A pedagogia de sua escola, segundo Lecoq, desenvolve-se em dois anos, nos quais são trabalhadas as técnicas de interpretação e improvisação, bem como as técnicas de movimentos e a análise do gesto. Na primeira parte do programa, pesquisa-se a interpretação psicológica silenciosa, a partir de um estado neutro de calma e disponibilidade, onde são desenvolvidos diferentes níveis de interpretação, desde a reinterpretação até a máscara expressiva e desde a máscara de personagem até a máscara abstrata. Já a parte técnica é baseada no gesto, seguindo temáticas propostas para a improvisação, bem como exercícios para afinar a técnica do ator a fim de uma melhor expressividade, tal como preparação vocal e corporal, acrobacia dramática e análise de ações físicas, toda esta primeira parte abordando as linguagens da poesia, da música e da pintura. Na segunda parte investiga-se a linguagem dos gestos; para isso, prepara-se uma exploração dos diferentes territórios dramáticos em sua extensão e em sua relação e aderência a um fundo poético comum, com diferentes níveis de interpretação. Essa investigação se dá em três dimensões: extensão, elevação e profundidade e se embasa no melodrama (os grandes sentimentos), na *commedia dell'arte* (comédia humana), nos bufões (do grotesco ao mistério), na tragédia (o corpo e o herói), e no clown (o burlesco e o absurdo). A técnica aplicada nessas linguagens aprimora a interpretação, juntamente com o aporte de textos dramáticos, enriquecendo a criação em cada um dos territórios. Os exercícios seguem diferentes etapas, como o método evolutivo, que vai do mais simples ao mais elaborado, depois o método das transferências, que passa de uma técnica corporal a uma justificativa dramática das ações físicas, aumento e diminuição do gesto, do equilíbrio à respiração, gamas e níveis de interpretação, união do gesto e da voz, economia de movimentos, acidentes e desvios, passagem do real ao imaginário, descoberta da interpretação e suas regras e métodos e restrições de espaço, tempo e número. O primeiro ano se encerra com a montagem de espetáculos e uma prova técnica (o encadeamento de vinte movimentos). Já o segundo ano é permeado pela criação dos alunos e apresentações públicas organizadas em eventos.

Com uma rigidez maior comparada a Gaulier, segundo Lúcia Romano, Lecoq considera como foco principal o desenvolvimento da qualidade formal do movimento e propõe a construção de uma expressividade baseada no princípio de domínio do

gesto, redescobrimo as tradições teatrais na *commedia dell'arte* e na tragédia grega. Um dos métodos utilizados por Lecoq para o desenvolvimento da consciência do movimento é a mímica corpórea, em que o ator deve superar os limites expressivos da mímica para encontrar sua própria expressividade, e que para Lecoq é uma arte integrada ao teatro:

Para mim, a mímica é parte integrante do teatro, e não uma arte separada. A mímica de que gosto é a do identificar-se às coisas, para dar-lhes vida, mesmo quando a palavra está presente. Os italianos conhecem isso muito bem. Passei a entendê-los melhor vendo Marcello Moretti em Arlequim servidor de dois anos, ou ainda Vittorio Gassman ou Dario Fo. Fui inspirado por essa comédia típica — em mímica, mas também falada, à italiana — e, em seguida, adaptei-a para o ensino. (LECOQ, 2010, p. 52).

O desenvolvimento da mímica corpórea na escola de Lecoq, segundo Romano, se relaciona com a tradição de Étienne Decroux (1898-1991), que influenciou fortemente todo o Teatro Físico com uma nova visão para a expressividade corporal por buscar um rigor técnico perfeccionista por meio do princípio geométrico do movimento humano, que não considerava apenas os movimentos corporais, mas também a voz e a respiração. Por este rigor, Decroux, conta-nos Romano, foi tido por Barba como um dos poucos mestres do ocidente que se relacionam com a forma de treinamento do oriente, o que quer dizer que conseguiu também sistematizar fundamentos do treinamento corporal do ator que consistem na criação do equilíbrio extracotidiano, na dança das oposições, no movimento que parte da concentração de energia do centro do corpo e no princípio de substituição para a recriação do real por equivalência, e não pela mimese direta. Lecoq conheceu o trabalho de Decroux e bebeu de fontes semelhantes às dele ao investigar o mesmo universo da mímica corpórea para criar a presença cênica do ator pelo corpo, por meio de signos não convencionais, bem como ambos foram influenciados pelo trabalho de Jacques Copeau (1879-1949), que utilizava a máscara como importante artefato em sua pedagogia para o desenvolvimento da expressividade de atores.

Lecoq colaborou para a expansão das fronteiras da mímica, em favor da expansão da imaginação e da expressividade do ator. O trabalho de Lecoq e sua École perpassa diversos conceitos inerentes ao Teatro Físico, como o hibridismo de linguagens, a ênfase no processo de criação, o processo colaborativo, o desenvolvimento da expressividade corporal do ator, a improvisação e o resgate de

formas teatrais como o clown e a tragédia grega, mas o fundamental está no papel do ator como criador e não apenas intérprete de uma visão alheia, em um local onde a autoria criativa é democratizada por um ator consciente de suas técnicas expressivas e corporais e com domínio suficiente para contribuir fortemente no processo criativo — o que é evidenciado principalmente durante o segundo ano na École em um processo de montagem:

Meu processo visa a favorecer a emergência de um teatro em que o ator está em ação, um teatro do movimento, mas, sobretudo, um teatro do imaginário. Ao longo do segundo ano, não se trata mais apenas de ver e de (re)conhecer a realidade, mas de imaginá-la e dar-lhe forma. [...] A ênfase é dada à visão poética, para desenvolver o imaginário criativo dos alunos. (LECOQ, 2010, p. 153).

Lecoq influenciou novas produções do Teatro Físico principalmente no quesito do processo de criação, o que contribui para que haja certa semelhança de abordagem nos processos criativos dessa linguagem, embora seus resultados artísticos sejam extremamente diversos.

Já o trabalho de Monika Pagneux, segundo Romano, está entre a pesquisa de Gaulier e Lecoq e defende o ator conectado com o presente por meio da habilidade de interagir com o ambiente a partir da via sensorial. Pagneux enfatizava a formação de um intérprete único, desenvolvendo treinamentos para a presença corporal do ator e para o sentido do jogo teatral; pesquisas nas quais trabalhou em sua trajetória lecionando na École de Gaulier e posteriormente em workshops e cursos livres de autoria própria. Sua pesquisa, ao contrário de Gaulier e Lecoq, não envolvia aspectos da direção teatral, e mantinha o foco no treinamento físico.

Pagneux propõe um aprofundamento do ator em sua razão para estar em cena, investigando tanto a si mesmo quanto sua comunicação com o outro como motores vitais para sua atuação. Seu trabalho dialoga com teorias e práticas de Rudolf Laban (1879-1958), “em sua busca por um movimento único de cada ator que parta da expressão consciente do corpo no espaço” (ROMANO, 2005, p.62). Assim como citado por Romano, segundo Robert McCrea (2002), o Teatro Físico teve grande importância na sociedade inglesa, o que se comprova pela inserção dessa nova linguagem nos currículos de escolas de formação teatral, os quais evidenciam o Teatro Físico principalmente como processo e não necessariamente geram somente criações exclusivas dessa linguagem. Nessas escolas, o Teatro Físico influencia o modo de

criação nas mais diferentes linguagens cênicas, com o treinamento de construção de narrativa por imagens que partem do corpo. Essas práticas foram disseminadas em múltiplas universidades do Reino Unido, nas quais o Teatro Físico se tornou parte do currículo e área específica de pesquisa. Essas disciplinas incluem estudos do movimento, processos de criação do ator, fisicalidade e expressividade do ator, além de dialogar com pesquisadores expoentes como Lecoq, Gaulier e Pagneux.

Uma das companhias que mais se destacaram no Teatro Físico foi o grupo DV8 Physical Theatre, fundado em Londres em 1986 pelo bailarino e coreógrafo Lloyd Newson (1957) com a criação do dueto “My Sex, Our Dance” (1986) onde o movimento era criado a partir da raiva e dos múltiplos sentimentos que um homem homossexual passava ao viver na Inglaterra de Thatcher. Para alguns críticos, segundo a autora, o grupo foi expoente na disseminação dessa linguagem na Europa, trazendo um estilo diferenciado da dança contemporânea, porém extremamente físico. Após alguns anos, o grupo passou a ser considerado como uma dos maiores produtores artísticos nas áreas de teatro e dança. Porém nem todas as obras do grupo se circunscrevem à linguagem do Teatro Físico, havendo também produções de teatro-dança. Destaca-se ainda um viés político para a escolha do nome. Segundo o próprio grupo, mencionado pela autora, “O nome foi escolhido como resultado da insatisfação de Newson e outros membros fundadores com o que estava acontecendo na dança contemporânea naquela ocasião.” (ROMANO, 2005, p.82) evidenciando a crítica da companhia à homogeneização dos corpos na dança contemporânea. Segundo Newson, como destaca Romano, (ROMANO, 2005, p.83) “a dança não deve se preocupar apenas com o uniforme, o sublime e o belo, mas precisa incluir o erro, o envelhecimento do corpo e toda gama de sensações e temas recorrentes na diversidade da experiência humana.” A exploração do DV8 segue essa premissa, utilizando a linguagem da dança para expandir as fronteiras do movimento. Para Newson, a dança contemporânea está coberta de formalizações e padrões que distanciam o público da obra, enquanto a exploração do movimento o aproxima, na qual destaca a importância de se encontrar sentido ao movimento.

Para produzir sentido ao movimento, o grupo aborda temas reais vividos pelos bailarinos em sociedade, o que faz com que os intérpretes explorem sua própria vivência em cena, de forma espontânea e verdadeira. Os bailarinos do DV8 são incentivados a buscar diferentes áreas das artes cênicas, tais como diferentes danças

e o teatro. Esse cruzamento tem por objetivo dar um novo sentido ao movimento e justificá-lo. Para isso, Newson, segundo menciona a autora, utiliza a narrativa teatral como costura e explora a individualidade de cada um e suas contribuições psicológicas para o personagem dramático. Na visão do coreógrafo, essa junção de linguagens visa trazer uma maior autonomia aos artistas, ao não colocar fronteiras rígidas entre o teatro e a dança; essa expansão favorece também o grupo no trabalho com temas relacionados a questões de gênero e identidade por meio da fisicalidade, questionando a maneira como a estrutura social impacta na forma como as pessoas se relacionam corporalmente. O repertório de duetos do DV8 é criado a partir de técnicas de improvisação de contato e estimula-se o afrouxamento das fronteiras dos papéis sexuais da sociedade no corpo, sem categorizar a que gênero pertence os movimentos que exigem força física e os que exigem suavidade. Assim, o discurso do grupo passa também pelo corpo, expandindo as formas criativas de se comunicar sobre temas como sexualidade, amizade, dependência e violência. Essa forma de o DV8 de se comunicar a partir desses temas, de acordo com Romano, refletia as novas discussões que marcavam o início da modernidade. Nem sempre bem recebidas pela sociedade, questões de gênero e identidade estavam presentes em todo o trabalho da companhia. À medida que a sociedade se transformava com a inserção da mão de obra feminina e a redivisão do trabalho, as discussões sobre reavaliação do papel da família como base constitutiva da sociedade avançavam — práticas que refletiram diretamente na cena teatral moderna.

Já no Brasil, segundo a autora, o Teatro Físico surgiu influenciado pelo Europa, com espetáculos similares à produção de teatro corporal inglês, e chegou ao Brasil através do Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual, em 1994, primeiro evento nacional a utilizar oficialmente o termo, que aconteceu em São Paulo. Outras companhias de Teatro Físico já haviam se apresentado no Brasil, porém, de acordo com Romano, a popularização e oficialização dessa linguagem no país veio com o Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico, cujos programadores observaram nos espetáculos de Teatro Físico uma autenticidade e diversidade de obras que não dependia da compreensão textual, vendo ali um potencial de atingir no Brasil um público muito maior e popular, o que se confirmou logo após o festival, quando o fenômeno se popularizou. A linguagem, entretanto, difere da maneira de se fazer teatro na Inglaterra, o que não a torna menor ou equivocada, já que é uma

característica da linguagem do Teatro Físico estar sempre em transformação, sem uma fórmula pronta ou padrão preestabelecido para sua realização, baseando-se na expressividade e fisicalidade do ator, que está cada vez mais ampliando as possibilidades do próprio corpo em cena. Os primeiros expoentes dessa linguagem no Brasil, segundo Romano, foram os primeiros selecionados para o Festival Cultura Inglesa, como Beth Lopes (1956), Pia Fraus (1984) e Cia. Circo Mínimo (1998).

Beth Lopes, de acordo com Romano, pesquisava a conexão entre a palavra e ação, tanto no processo criativo quanto no pedagógico, e frequentou as escolas de Decroux na École de Mimodrame, além de ter feito aulas de Treinamento corporal com Pagneux, bufão e clown com Gaulier, consciência corporal com Klauss Vianna (1928-1992) e teatro antropológico com o Odin Teatret. Para Lopes, segundo menciona Romano, seu modo de fazer teatral é uma busca por uma “tradução corporal do drama”. (ROMANO, 2005,p.127) A fisicalidade do ator entrelaçada à narrativa fundamenta a criação de seus espetáculos, com uma ênfase na gestualidade, evidenciada em sua obra intitulada “O Cobrador”, na qual explorou a linguagem da mímica. Apesar disso, Lopes não denominava sua obra como sendo Teatro Físico. Para ela, toda e qualquer terminologia seria limitante, apesar da artista em suas experimentações híbridas, trabalhar com a junção de linguagens, característica do Teatro Físico.

Já a companhia Pia Fraus, fundada em 1984 por Beto Lima e Beto Andretta, propôs, de acordo com Lúcia Romano, a junção entre teatro, dança, artes visuais, teatro de máscaras, teatro de bonecos e circo. Essa diversificação se refletiu também no público da companhia, que é variado e atinge diferentes gerações. Apesar de os espetáculos da companhia serem bastante diferentes entre si, o grupo conseguiu construir uma identidade em seu *modus operandi*, que permite que suas obras possam existir em diferentes espaços, como é o caso da peça “Gigantes do Ar” que foi apresentada no palco e na rua. Esse formato desenvolvido pelo Pia Fraus, segundo a autora, envolve um pensamento mercadológico sobre a produção teatral, em que há uma defesa do ajuste das intenções criativas à viabilidade comercial da proposta artística, trazendo um caráter diferenciado ao grupo em relação a outras companhias, assim como certa praticidade para que os espetáculos circulassem dentro e fora do país.

E, por último, temos a Cia. Circo Mínimo, fundada em 1988, propôs, de acordo com a autora, a junção entre teatro e circo, explorando as possibilidades cênicas de ambas linguagens, bem como foco nos malabares e acrobacias. Segundo o fundador da cia, Rodrigo Matheus, citado por Romano, a Circo Mínimo não possui uma encenação característica do circo, com lonas coloridas e truques, porém, segundo a autora, explora as possibilidades técnicas físicas da prática circense em conexão com os elementos teatrais de criação de personagem e narrativa.

No entanto, a forma com que o Teatro Físico se disseminou no Brasil não se assemelha à forma com que a linguagem surgiu. Segundo Romano, por ser um termo importado, às vezes se desviava de seu sentido original, porém a adoção do nome deu uma maior visibilidade aos espetáculos, principalmente por conta da cena internacional. Além disso, segundo Romano, a forte presença de um teatro clássico de texto favoreceu a existência de uma reação contrária, um teatro que partisse do corpo e do movimento mesmo antes da vinda do termo.

Porém, Romano destaca uma dificuldade da categoria na cena nacional, visto que a cena em São Paulo, por exemplo, era marcada pelo apoio governamental ou privado a peças mais comerciais, com atores de televisão famosos, tendo pouquíssimo apoio para categorias mais experimentais, e o público, muitas vezes, era mínimo. Se a situação já era difícil para o teatro tradicional, os espaços eram ainda menores para o teatro alternativo. Porém, o Teatro Físico encontrou um modo único no Brasil, visto que já era comum na criação cênica a flexibilidade de projetos, e os processos colaborativos, algo que para o teatro inglês não era tão natural. Nesse sentido, o Teatro Físico brasileiro ficou reconhecido no exterior como radical nas opções de misturas de linguagem, “com forte apelo sensual e de fundamento humanista”. (ROMANO, 2005,p.159) Além disso, segundo Romano, os festivais de Teatro Físico em São Paulo destacam-se como fortes influências para o crescimento da área no Brasil, sendo o Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico o de maior amplitude e dedicação ao termo, que explorou a linguagem com mais propriedade até então.

Assim, segundo o panorama de Lúcia Romano sobre o Teatro Físico, apesar do nome específico da linguagem, todo teatro é de fato corporal, e a figura do ator é central como comunicador principal e “organizador dos processos cognitivos da linguagem, lógica e representação”. (ROMANO, 2005, p.168)

A diferença é que, no Teatro Físico, o corpo do ator desafia a separação entre corpo e mente e se recusa a apresentar uma construção que não reflita sua própria natureza conjunta e híbrida. O Teatro Físico evidencia a relação entre a construção das linguagens e a natureza do próprio corpo; nele, os movimentos têm uma presença central e apresentam-se no corpo do intérprete, num sistema aberto à imaginação, que é parte da cultura do Teatro Físico. No entanto, ao analisar as linguagens, torna-se mais clara a investigação sobre o processo do treinamento de ator no Teatro Físico: mesmo que as obras finais não necessariamente se pareçam, sua natureza diferenciada emerge de um processo particular de treinamento, que parte do movimento mas não está necessariamente sob o signo da dança. A partir desse treinamento corporal, segundo a autora, acontece o que se chama de transição do corpo “comum” para o corpo “diferenciado”, em que a técnica do Teatro Físico instrumentaliza o ator e seu impulso criador, e estabelece um fluxo comunicador do ator e sua interpretação.

O que se assemelha às ideias do Teatro corporal de Eugenio Barba (1936) e Jerzy Grotowski (1933-1999), quando propõe uma performance do corpo que não é comum a todos, mas que deriva de sua natureza, reintegrando o corpo cênico a sua corporeidade a partir de sistemas de treinamento e técnica. O Teatro Físico propõe modificar os meios comuns expressivos de atores, a partir do desenvolvimento da disponibilidade corporal para o jogo, agregando novas técnicas e recursos para o trabalho do ator que passam pelo uso da máscara, dança, mímica e improvisação e performance.

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição a priori para o surgimento do corpo social. (ROMANO, 2005, p. 36).

Essa hibridação no treinamento do intérprete, segundo Romano, busca trazer uma “super eficiência comunicativa, a qual parece ser impossível de conseguir através de uma linguagem pura”, utilizando a “totalidade expressiva do ator em que se revela a virtuosidade humana, ou o humano tematizado nas suas dimensões trágicas e cômicas”. (ROMANO, 2005, p. 92)

Não obstante, segundo Romano, o Teatro Físico evidencia o papel da corporeidade no processo de comunicação em cena e em sociedade, além de um resgate do teatro enquanto espaço único de encontro.

Para concluir este capítulo, entretanto, é fundamental destacar que, embora panorama histórico feito por Lucia Romano sobre o Teatro Físico seja amplo e importante como referência para se pensar as moveções fronteiras entre o teatro e dança no século XX, em alguns aspectos, por outro lado, é um tanto limitado e, por isso, não pode ser tido como ponto de vista único, muito menos ‘verdade universal’ sobre o hibridismo entre o teatro e dança no século XX. Dentro desta perspectiva, faz-se necessário problematizar a autora principalmente ao colocar como “marco zero” do Teatro Físico as experiências realizadas na Inglaterra e “surgimento” ou “inauguração” no Brasil a partir do Festival da Cultura Inglesa e dos espetáculos feitos por artistas residentes na cidade de São Paulo. Ao eleger a Inglaterra como polo artístico “criador” da linguagem Teatro-Físico e principal responsável por difundi-la pelo mundo, Romano acaba não só reproduzindo uma lógica colonialista típico do imperialismo britânico, como excluindo do seu panorama, o trabalho de artistas importantíssimos como François Delsarte (1811-1871), Aleksandr Tairov (1855-1950), Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991), Kurt Jooss (1901-1979), Anna Halprin (1920-2021), Yvonne Rainer (1934), Trisha Brown (1936-2017), Steve Paxton (1939), Anne Teresa (1960), Jérôme Bel (1964), ²dentre muitos outros, e no Brasil, Maria

² **François Delsarte (1811-1871)** – Desenvolveu um modo de atuação que conectava as emoções do ator ao gesto e movimento, baseado na observação do comportamento humano.

Aleksandr Tairov (1855-1950) – Uma das principais figuras do Teatro Russo do período soviético, criador do Teatro de Câmara, na Rússia. Pesquisou o desenvolvimento da performance teatral a fim de se distanciar do Teatro tradicional.

Mary Wigman (1886-1973) – Uma das principais figuras da dança expressionista, lutava contra os códigos padronizados da dança clássica e acreditava em um trabalho onde as emoções do bailarino eram parte da prática.

Martha Graham (1894-1991) – Artista revolucionária da dança moderna, com foco em desenvolver uma dança visceral, que dialoga com a emoção humana, para além de produzir movimentos meramente decorativos. Trabalhando com linhas angulares e irregulares do gesto, Martha Graham criou um dos métodos mais usados na dança moderna.

Kurt Jooss (1901-1979) – Dançarino, professor e coreógrafo alemão. Em sua dança combinava elementos expressionistas da dança moderna com a técnica do ballet clássico. Em seu trabalho desenvolveu principalmente a eukinéica, método criado por Laban para o desenvolvimento de atores bailarinos.

Anna Halprin (1920-2021) – Conhecida por revolucionar o que hoje é chamado de dança pós moderna, envolvendo o público em suas criações. Além disso, revolucionou a forma de tratar a dança, utilizando essa linguagem também como modo de comunhão e cura entre pacientes idosos, com AIDS e câncer.

Yvonne Rainer (1934) – Coreógrafa e cineasta norte-americana, conhecida por tratar o corpo como fonte de uma vasta gama de infinitos movimentos, utilizava principalmente o jogo e a repetição, elementos característicos da dança moderna.

Duschenes (1922-2014), Angel Vianna (1928), Célia Gouvea (1949), Graziela Rodrigues (1954), Lia Rodrigues (1956), Inaicyr Falcão (1958),³ dentre muitos outros artistas da cena nacionais. Os espetáculos e pesquisas desses artistas, mesmo não empregando o termo “Teatro-Físico”, estão no mesmo território de experimentação híbrido, e portanto, devem ser aqui também não só mencionados como louvados. Desse modo, tanto na cena internacional como nacional já havia um “Teatro-Físico”, mesmo sem que o uso da expressão, essa sim talvez inventada pelos ingleses e mais amplamente utilizada pelos artistas paulistanos.

Já a próxima etapa dessa pesquisa é destinada a analisar o meu processo criativo na disciplina PIT – Projeto de interpretação teatral 1, do curso de Artes Cênicas

Trisha Brown (1936-2017) – Uma das coreógrafas e bailarinas mais aclamadas do seu tempo, Trisha trouxe um trabalho inovador para a dança. Aluna de Anna Halprin, Trisha acreditava em uma dança para além de signos pré definidos, para isso trouxe em seu método o movimento cotidiano, a partir da improvisação e jogos na qual utilizava para sua inovadora composição coreográfica.

Steve Paxton (1939) – Fundador da técnica de movimento chamada contato improvisação, contribuiu significativamente para a dança pós moderna e a dança contemporânea com seu caráter inovador e com sua participação no *Grand Union* e *Judson Dance Theater*.

Anne Teresa (1960) – Coreógrafa Belga, fundadora da cia de dança *Rosas*. Suas criações coreográficas são frequentemente relacionadas a música, devido sua formação musical em flauta, bem como sua formação em dança, recebendo diversos prêmios por seu trabalho, principalmente pela composição *Rosas danst Rosas (1983)*, um grande marco em sua carreira na dança contemporânea.

Jérôme Bel (1964) – Coreógrafo Francês, trouxe um caráter inovador para a dança ao desenvolver uma quebra de barreiras entre o público e performer. Entre seus trabalhos mais aclamados, destacam-se *Pichet Klunchun and Myself (2005)* e *The Show Must Go On (2001)*, na qual recebeu o *Premio Bessie*, em Nova York (2005).

³ **Maria Duschenes (1922-2014)** – Coreógrafa, professora e bailarina. Sua carreira está principalmente ligada a dança e a educação. Duschenes contribuiu para a institucionalização da dança no Brasil, a partir da criação do curso de licenciatura em dança; além de valorizar em suas criações e processos educativos, movimentos próprios da cultura brasileira.

Angel Vianna (1928) – Coreógrafa, professora, bailarina e pesquisadora. Trouxe para o Brasil o conceito importante de reeducação do movimento e consciência corporal. Além disso, fundou o Centro de Pesquisa Arte Corpo e Educação (Ipaceav), com programas educativos voltados para arte e corpo, e comumente direcionado a um trabalho com pessoas com necessidades especiais.

Célia Gouvea (1949) – Coreógrafa, professora, bailarina e pesquisadora, premiada em todas as suas áreas de atuação. Seu trabalho desenvolve uma pesquisa multidisciplinar de interação entre linguagens artísticas.

Graziela Rodrigues (1954) – Artista, doutora em artes e psicóloga. Sua pesquisa no campo das manifestações culturais brasileiras e método de pesquisa e criação em dança, conhecido como BPI – Bailarino-Pesquisador-Interprete, influenciou a formação de novos pesquisadores, bem como novas criações e publicações em dança no Brasil e no mundo.

Lia Rodrigues (1956) – Coreógrafa e Bailarina. Fundou a Lia Rodrigues Cia de Dança (2004) e o Centro de Artes da Maré, na favela da Maré no Rio de Janeiro, juntamente a ONG Redes da Maré, democratizando o acesso a criação e formação em artes nesta comunidade. Além disso foi premiada nas suas diversas áreas de atuação em diferentes países como: França e Holanda.

Inaicyr Falcão (1958) – Cantora, graduada em dança, com mestrado em artes teatrais e doutora em educação. Em seu trabalho, inspira-se nos cantos da tradição dos orixás e a tradição do canto negro espiritual, bem como desenvolve uma dinâmica entre cultura tradicional brasileira e contemporânea, tendo apresentado diversas de suas criações nacionalmente e internacionalmente.

da Universidade de Brasília, a fim de entender melhor o hibridismo de linguagem do Teatro Físico na prática, a qual sigo o diálogo principalmente com o artista Jacques Lecoq, devido a própria prática na disciplina, com exercícios de expressividade para a cena, que é totalmente conectada ao método de Lecoq.

2 INVESTIGANDO O PROCESSO CRIATIVO

O “Projeto de Interpretação 1 - PIT”, do curso de Artes Cênicas, marca o começo do fim do curso de graduação. É o primeiro bloco, o momento em que nos tornamos prováveis formandos, depois de uma longa jornada entre aulas de interpretação, movimento e voz, diferentes métodos, turmas, diferentes histórias contadas; aqui é o começo das últimas histórias, onde nada do que passou se joga fora, tudo se aproveita. Esse bloco se inicia para mim no primeiro semestre de 2021, quando o mundo vive um caos: um vírus que surgiu em 2019, o SARS-CoV-2 (Covid-19) nos obrigou a entrar em isolamento social e ainda assola o Brasil e o mundo com tantas incertezas e novas variantes, fazendo com que o dia a dia se torne digital e as profissões entrem em regime de *home office*, inclusive o teatro. E como se formar em Interpretação Teatral fazendo teatro online? Como utilizar da minha trajetória como artista e da minha experiência na graduação, a qual fui preparada para finalizar com um projeto de peça teatral, e agora seria guiada para finalizar com um projeto de filme?

Um desafio para professores e alunos, um pulo no escuro — e foi assim que iniciei a disciplina, tendo os professores Alisson Araújo e Felícia Johansson como orientadores desse processo, até então, para mim, desconhecido.

O processo se iniciou a partir da pergunta central dos orientadores: “Do que vocês querem falar?” A partir daí, cada um trouxe um fragmento de cena que pudesse responder a esta pergunta. Minha cena partiu de uma inquietação pessoal com a temática da solidão, e produzi uma cena gravada embaixo do chuveiro, com o texto de Hilda Hilst (1930-2004) “Tu não te moves de ti”.

Foi-nos esclarecido que, devido às circunstâncias, o processo seria a construção de um filme, em que trabalharíamos individualmente a linguagem do cinema, atrelando toda nossa experiência de interpretação teatral durante o curso, com a orientação dos professores e colaboração dos alunos. Para esse treinamento de câmera, passamos a ter uma prática de treinamento corporal conduzida por Alisson, baseada no método de Jacques Lecoq, e de treino de câmera com Felícia, processo fundamental para o progresso da disciplina. O primeiro passo do trabalho foi a escolha de um tema em comum. Para isso, analisamos juntos todos os vídeos individuais e percebemos certas semelhanças com o tema “fim do mundo”, “último dia”, “apocalipse”. A partir daí fomos orientados a trazer propostas visuais, textuais,

sonoras e ideias em geral relacionadas ao tema apocalipse, trazendo uma proposta mais descritiva e concreta de um tipo de apocalipse; seja ele relacionado a uma temática ambiental, emocional, espiritual, ou apenas uma metáfora. Essas descrições iriam então fundamentar a criação de nossos filmes.

Já no trabalho corporal, Alisson trabalhava conosco com base no trabalho de Lecoq, na qual possui formação, nos instigando a encontrar uma dramaturgia que partisse do corpo. Para isso, começamos com a exploração do jogo da bolinha, o qual consistia em utilizar uma bolinha de tênis como objeto central do trabalho e testar nela diferentes texturas de movimento a partir de uma partitura em sequência:

- Arremesso – arremessar a bolinha para cima e pegá-la quando cai;
- Cortado – jogar a bolinha para cima e, antes de a bolinha chegar ao chão, passar a mão sob a bolinha, “cortando” sua trajetória sem tocar nela;
- Desenhado – arremessar a bolinha para cima, pegá-la com a mão oposta e imediatamente descrever um semicírculo no espaço, direcionando a mão que segura a bolinha de fora para dentro e de cima para baixo. Quando a mão chega na parte alta do semicírculo, em frente ao corpo, jogá-la para a outra mão e descrever um semicírculo com essa mão. Após esse ciclo, arremessar a bolinha para cima e iniciar novamente;
- Utilizando as pernas – arremessar a bolinha para cima, pegá-la com a mão oposta e passar a bolinha pela parte de baixo da perna do mesmo lado da mão e arremessá-la, nesse movimento, para o outro lado. Apará-la com a outra mão e realizar o mesmo movimento do lado oposto.

Exploramos essa sequência em diferentes posições e propostas. Porém um dos momentos que mais influenciaram minha criação foi quando passamos a explorar diferentes ritmos/tempos dessa mesma partitura, por vezes fazendo toda a partitura em câmera lenta, por vezes em velocidade rápida e por vezes alternando diferentes velocidades; além disso, fomos orientados a, durante a realização do exercício, atribuir um sentido interno a cada ação, uma motivação, ou como explica Jacques Lecoq, uma justificativa dramática. Lecoq (2010, p. 110) afirma que “No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado, E pode ser ou por uma indicação, ou por uma ação ou, ainda, por um acontecimento interno”. Partindo

desse conceito, podemos dizer que o treinamento visa instrumentalizar o ator para justificar cada ação, gesto e movimento, porém não se limitando ao corpo, e trazendo essa mesma perspectiva para a voz, onde Lecoq frisa ser necessário uma justificativa para a emissão de um som e para realização de um movimento, algo conhecido em seu método como ginástica dramática.

Durante a realização do exercício, percebi que essa busca trouxe qualidades únicas aos movimentos, não somente no sentido visual, porém era perceptível que dependendo do tempo e ritmo do movimento, o sentido que atribuíamos a cada ação era diferente. Pude observar na prática esse exercício como ferramenta possível de ser utilizada como estímulo para criação de uma dramaturgia que parte do movimento. Ao perceber essas potencialidades criativas, incorporei tal ferramenta para a construção da dramaturgia para o meu filme na disciplina, partindo do movimento.

O próximo exercício que fomos orientados a realizar é chamado Exercício da Gama, no qual era colocada uma situação fictícia, orientada por Alisson, a fim de motivar a prática:

Você está fazendo alguma ação cotidiana e nota algum barulho estranho, que se repete em 5 níveis de progressão, ao final, no último nível, o barulho é o seu apocalipse.

Sem usar nenhum texto preestabelecido, fomos instruídos a reagir a essa situação fictícia internamente e reproduzir externamente no corpo, progressivamente, deixando transparecer aos olhos do espectador a progressão das emoções desta “personagem” inserida nesta situação.

Para realizar o meu exercício Gama, construí toda uma história por trás do comando, criando uma personagem relativamente definida, a fim de que a prática fosse bem aproveitada e se desenvolvesse ao máximo de sua potencialidade, experimentando esse exercício também como ferramenta para a construção de uma dramaturgia. Para isso, criei a situação tragicômica em que a personagem era uma blogueira apresentando uma transmissão ao vivo, na qual ela apresentava uma homenagem cantada para uma empresa que vendia uma produção em massa de roupas de plástico e, ironicamente, prometia um futuro sustentável em harmonia com o meio ambiente, fazendo uma crítica indireta a empresas de fast-fashion,

relacionadas com a progressão do aquecimento global — ou, nesta prática, o apocalipse ambiental.

A partir daí, “o barulho do apocalipse” proposto na prática simboliza o fim deste mundo fast-fashion: o fim das vendas, o fim do capital, para o qual fiz uma metáfora com o fim da live, quando a conexão de internet acaba, as vendas não acontecem e o capital não entra, culminando no desespero da personagem.

Como considerações sobre o exercício e seus desdobramentos, destaco o desafio de fazer a progressão do movimento sem que se tornasse uma interpretação sem verdade, sem fé cênica, conceito definido por Stanislavski como “algo que não têm existência de fato, mas poderia acontecer.” (STANISLAVSKI, 2008, p. 168), ou seja, algo que envolve a imaginação do ator para acreditar que a situação proposta é real, em todos os detalhes, assim despertando reações orgânicas no ator, com consciência de que a situação não é real, porém poderia ser. O que foi possível devido à criação de uma justificativa dramática para cada ação física, assim como proposto no exercício anterior.

O próximo exercício em que fomos orientados por Alisson é chamado de Arlequim e faz parte do método de Lecoq. Para esse exercício, aprendemos uma partitura composta por 8 movimentos em uma base de pernas semiflexionadas. Depois de aprender a partitura e praticá-la a fim de realizar o movimento de forma mais orgânica, fomos instigados a incluir pelo menos uma justificativa dramática para cada movimento. No primeiro momento, comecei a pensar em uma justificativa que pudesse se encaixar naquela partitura cheia de trocas de pesos e exercício de base, porém, ao fazê-lo, percebi que o próprio movimento já trazia com facilidade esse teor dramático, pois tais posições lembravam atividades cotidianas, só que de um modo mais exagerado. Segundo Lecoq, esse exercício tem alto teor dramático e simboliza não somente ações cotidianas, mas o percurso da vida no corpo, da infância até a velhice, fazendo uma associação com cada movimento da partitura, que ele descreve do seguinte modo:

Peço aos alunos [...] que dentro desses percursos físicos, que sintam as diferentes passagens das idades da vida: a infância, a idade adulta, a maturidade, a velhice. A posição do corpo para a frente, com a lombar arqueada, a cabeça levada adiante, nos sugere um estado de infância, à imagem do Arlequim. A atitude do corpo vertical remete à máscara neutra, à maturidade do homem em sua idade adulta. O outono da vida, período de digestão, faz-nos passar para trás do eixo vertical, recolhidos. É a idade do

recolhimento! Enfim, na velhice nós dobramos para reencontrar o feto. (LECOQ, 2010, p. 120).

Já a escritura do roteiro cinematográfico se mostrou um grande desafio para mim, visto que toda minha experiência com cinema estava reservada à atuação. No entanto, a solução encontrada foi utilizar as minhas experiências como artista ao meu favor: em vez de buscar textos dramáticos na mesma temática e a partir deles criar as cenas, decidi partir do que já se desenvolvia nos exercícios físicos propostos pelo Alisson em sala de aula, como o exercício do Arlequim e o exercício da Gama, por exemplo. De certa forma, isso era algo a que eu já me sentia habituada e já tinha experiência com a criação com o movimento, embora nem sempre consciente disso. Criar uma dramaturgia que parte do corpo, estando consciente das possibilidades disso, foi como fazer a conexão entre minha trajetória no teatro e a dança. Inconscientemente eu as tratava como linguagens separadas, embora essa conexão sempre tivesse existido, algo que o Teatro Físico propõe enquanto característica importante na formação de atores.

A partir do treinamento corporal, acontece a transição do corpo "comum" para um corpo "diferenciado", no mesmo sujeito. A técnica corporal no Teatro Físico operacionaliza, ou seja, materializa (torna fato) o impulso criador, ou ainda, estabelece o fluxo comunicativo entre a pessoa do ator e o seu "fazer" no e através do corpo. (ROMANO, 2005, p. 180).

Meu roteiro, então, começou a ganhar forma a partir da criação de imagens, porém, para criar a linha que costura a narrativa, faltava algo mais. Para isso decidi conectar a minha própria história, sem nesse processo fazer um filme autobiográfico, mas trabalhar a ficção inspirada, de certa forma, por acontecimentos da minha própria vida — conceito da literatura contemporânea conhecido como *autoficção*:

Na autoficção esses limites entre ficção e realidade se embaralham bastante, sobretudo porque frequentemente o nome do autor, do narrador e do personagem coincidem. Por mais paradoxal que seja, esse excesso de referencialidade é que gera o questionamento dos limites. [...] Os dispositivos auto ficcionais fazem fracassar o pacto de verdade e até mesmo de verossimilhança entre autor e leitor (NASCIMENTO, 2014, p. 32, apud FAEDRICH, 2015, p. 49).

A primeira imagem escolhida foi a de um avião, simbolizando uma fuga de um espaço a outro. Eu havia acabado de ter uma experiência de ir ao exterior e a questão de partir e voltar me movimentava criativamente, tanto por conhecer um novo mundo,

quanto por deixar meu velho mundo. E e o velho mundo, Brasília, plano piloto, no formato de um avião, era um dos símbolos que justificavam seu uso na minha narrativa. A partir dessa ideia de fuga, decidi começar não por um texto, mas pela composição de uma coreografia dançada, através da qual pudesse contar uma história, onde cada movimento fosse justificado pela história do partir, história da fuga, e não somente pela estética dos movimentos. Para isso, em silêncio e sem música, liguei a câmera e comecei uma conversa, contando a minha história sem usar nenhuma palavra. Toda e qualquer frase e palavra que surgisse nos meus pensamentos seria preenchida por movimentos. No primeiro momento fiz esse exercício sem olhar para a câmera, e, no segundo, fiz olhando. Era de se esperar que a partir do momento que eu fizesse olhando para a câmera, um senso de preocupação estética maior iria aparecer, porém isso não atrapalhou o trabalho, pelo contrário. Passei a experimentar na prática como a linguagem cinematográfica poderia me ajudar nessa composição por meio de recortes específicos, planos, zoom, detalhes, etc., utilizando a ferramenta da câmera como parceiro de dança. Entretanto cabe destacar que durante as aulas também fomos orientados com técnicas específicas do cinema, o que deu uma nova perspectiva para o trabalho, dando uma maior gama de possibilidades.

A primeira técnica orientada foi o “Efeito Kuleshov”, inventado pelo cineasta russo Lev Kuleshov (1899-1970), que se trata de um método de edição no qual o artista percebeu que uma sequência de imagens poderia contar uma história diferente dependendo da ordem na qual fossem colocadas. Para entender o método na prática, fomos orientados a fazer um vídeo curto com 3 *takes* diferentes, o primeiro *take* seria uma expressão neutra do próprio rosto, o segundo seria um objeto qualquer, e o terceiro um outro objeto. A ideia era que, durante a edição, alternássemos as imagens entre *take 1 + take 2 + take 1 + take 3*. Ao finalizar o exercício e renderizar tudo em uma montagem só, pude perceber na prática as diferentes intenções e emoções que causava no público dependendo da ordem das imagens, mudando completamente a justificativa dramática pela ordem dos *takes*, como uma espécie de quebra-cabeça, exceto que todas as possibilidades de montagem dariam uma narrativa diferente. Nesse exercício a edição cinematográfica atuava também como construtor de uma linha dramática do filme, estratégia reservada à linguagem do cinema, mas que nesse

processo de teatro online/filme, era uma ferramenta a mais no leque de possibilidades criativas para o meu projeto: o elemento edição.

Em vez de confundir e limitar o processo, minha prática se enriqueceu com o aprofundamento no estudo das linguagens artísticas — como o teatro e a dança — aliado à possibilidade de experimentar ir além das fronteiras de cada uma a fim de utilizar as ferramentas que cada linguagem fornece sem estabelecer hierarquias entre elas. Nessa lógica, a obra é feita de diferentes elementos sem que haja interesse em delimitar o que é de tal linguagem e o que é de outra, o que é do teatro e o que é da dança, mas ambas são possibilidades criativas de contar a mesma história. Com o refinamento de cada uma dessas possibilidades, maior o refinamento da obra.

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. (ARTAUD, 1999, p. 8).

Comecei, então, a estruturar o argumento do meu roteiro. Já tendo diversas imagens de dentro do avião e uma ideia de apocalipse ambiental, aprofundei-me em um trabalho de pesquisa sobre os tipos de desastres que estavam acontecendo no mundo no momento. O que mais me chamou atenção foi a crise da imigração. Estudando-a pude ver diversas pessoas que, ao ter seus países de origem acometidos por desastres, como aqueles causados pelo aquecimento global — inundações, furacões, seca e aumento do nível do mar —, bem como conflitos sociopolíticos e crises econômicas, se arriscaram no mar aberto em barcos ilegais rumo ao país mais próximo, expulsos da própria terra a fim de buscar uma realidade melhor (SALEH, 2014). Diante dessas difíceis manchetes que se repetem, e de uma pandemia de um vírus que acomete todo o planeta, para mim se tornou muito difícil não pensar que um dia eu poderia me tornar essa pessoa que se arrisca em alto mar, afinal nenhum de nós tem alguma garantia de que isso não ocorrerá conosco. Como artista, não poderia deixar de conectar meu trabalho artístico a essa realidade, uma realidade política, principalmente diante do tema proposto na disciplina.

Após escolher esse recorte, passei a buscar referências imagéticas e filmográficas a fim de juntar um bom material no processo criativo do meu filme. Inspirada pela estética extravagante e glamurosa do Teatro de Revista e dos palcos da Broadway, desenvolvi uma personagem que caracteriza esse mundo glamouroso

da artista, vendido comumente pela indústria do cinema norte-americana. Essa personagem viveria o ‘antes’ da fuga, ‘antes’ do apocalipse ambiental, um total contraste com a temática. Decidi que o filme seria um processo de desconstrução progressivo dessa personagem, do auge ao fracasso, porém, apesar de ter construído essa ideia, ainda tive muita dificuldade em colocar isso em uma composição de dramaturgia cinematográfica, visto que eu estava condicionada a pensar na construção de roteiro para teatro. Nesta, durante a experiência na Universidade, comumente construímos cena por cena e juntamos tudo no final, em um processo de uma lapidação da dramaturgia do todo, ligando os pontos, o que costumo chamar de “dramaturgia quebra-cabeça”. Esse conhecimento, apesar de se tornar essencial para o meu processo de composição, era um modo teatral de se fazer cinema, uma mistura de técnicas aprendidas durante minha trajetória, que por um lado ampliou as possibilidades criativas do discurso, e por outro lado mostrou a necessidade de me instrumentalizar mais como atriz criadora.

A curto prazo, porém, eu precisava construir meu roteiro e colocar em prática as ideias, então marquei dois encontros online com os professores Alisson e Felícia, nos quais discutimos minha concepção. Eles me orientaram a construir um argumento, apresentando formas pelas quais eu poderia construir essa história, me orientando com possibilidades de roteiro, de edição, de quadro, entre outros, para construir essa dramaturgia cinematográfica. Após orientação e pesquisa cheguei à seguinte argumentação para o roteiro:

Uma artista é forçada a deixar seu próprio país e sua carreira devido a uma enchente que inundou o país e destruiu todas suas possibilidades de futuro.

Após a construção do argumento, veio a construção das cenas que dariam vida a essa história. A primeira cena a ser desenvolvida seria a do “antes” do desastre, a vida passada, a memória da artista em seu auge, a qual se passaria em um camarim — local simbólico para o meio artístico que antecede a performance esperada, local de preparação de figurinos e comumente retratado na indústria cinematográfica neste contexto de glamour —, logo, em perfeita consonância com a personagem. Ali seria o momento de maior emoção da personagem, onde ela se prepara para se apresentar. Para isso, criei uma partitura coreografada com o espaço da escrivãzinha do camarim,

tendo como objetivo que a dança pudesse seduzir o olhar do espectador para adentrar no mundo daquela personagem. Além disso, busquei cocriar a dança com o movimento de câmera, em um plano contínuo, desenhando intencionalmente uma dança entre câmera e personagem até sua entrada no palco, onde essa personagem é ovacionada com aplausos ao final da cena.

Apesar da carga de estudo extra para buscar informações com as quais eu não havia tido contato profundo durante o curso, o processo de criação desse filme tratou-se, majoritariamente, de um aprendizado na prática, pela experiência e pela conexão de experiências passadas no teatro e na dança, e não somente pelo acúmulo de nova informação. Ainda em processo de construção da dramaturgia e roteiro do filme, escolhi a estrutura básica de narrativa clássica em três atos, início, meio e fim, que no meu argumento funcionavam como passado, conflito e futuro, sendo a primeira cena no camarim a representação do passado. O conflito foi então por mim desenhado como a transformação da personagem, representada pelo avião, para a qual gravei registros de dentro de um avião, com planos em que o foco da câmera estava apenas na reação física da personagem, planos de dedos nervosos, pés inquietos, bem como imagens da personagem ao olhar para a janela do interior do avião, assistindo o fim de uma memória. Adicionei a essas imagens o recurso de áudio para conduzir o espectador a compreender a motivação da fuga. O áudio se trata do noticiário avisando os civis que o país foi acometido por um desastre natural, um aumento do nível do mar, fazendo com que todos sejam obrigados a fugir daquele local o mais rápido possível. Essa escolha serviu para contextualizar a fuga para o espectador, onde imagem e áudio reforçam o mesmo discurso.

Após a fuga da personagem vem a memória, mostrando ao público o que aquela fuga representa no imaginário da personagem: um abandono da vida passada, o sonho construído que ela jamais terá novamente nessas condições. O abandono do país representa para essa personagem um abandono de si, cena que construí inspirada em imagens cotidianas do teatro, como leitura de roteiro no camarim, ensaio vocal, além de fotos com lembranças de familiares que faziam parte de sua antiga vida. Para isso, escrevi um texto destinado a aparecer como áudio em *off*, complementando os cortes de cena, como se o espectador estivesse na mente da personagem ao ver as imagens e pudesse ouvir seus pensamentos, que aqui são representados pelo áudio. Para construir essa cena, utilizei referências imagéticas

para diferentes posições corporais estáticas, para que, ao primeiro olhar do espectador, a mensagem já fosse entendida, sem necessitar de nenhum texto, somente a comunicação do corpo da personagem. Já o áudio em *off* veio no último momento, para reforçar o discurso da imagem em uma outra perspectiva.

A partir da transformação, do clímax, vem a reflexão sobre tudo que se foi e a prospecção de futuro da personagem após o contato com um mundo destituído de esperança, um novo recomeço para a personagem em que ela se pergunta sobre o papel da arte, sobre as dificuldades de seguir criando em um futuro devastado. Aqui me inspirei na situação global atual de pandemia, que foi parte de diversas discussões em turma sobre o que será do teatro pós pandemia: será ainda teatro? terá fim a pandemia? Perguntas que me abraçaram como indivíduo e como artista. No processo de busca por referências, essa cena se diferenciou da forma de construção do resto do filme, já que foi a única inspirada em um texto em vez do corpo. Escolhi o texto de Márcio Abreu e fiz diversas adaptações a fim de trazer mais sentido para a trajetória da personagem:

TEXTO

(Excerto do texto da peça "Em companhia", de Márcio Abreu, com minha adaptação)

*Boa noite, Senhoras e Senhores,
assim como eu, vocês também perceberam alguma coisa?
Nós não temos mais nenhum futuro
Vocês perceberam isso? assim como eu?
aconteceu com alguém que está aí na sua casa, de sonhar seriamente para
si,
com um futuro
com um belo futuro para nossa história, para nossa bela sociedade?
Aconteceu com alguém?
eu diria nos últimos meses por exemplo,
um lindo sonho de futuro
Alguém poderia me dizer isso seriamente?*

*ah eu não acredito
onde é que foram parar as ideias, meu deus?
me dê uma ideia que eu possa sonhar novamente, meu deus
uma linda ideia um lindo sonho desafogado
uma nova chance de sonhar novamente
que eu não aguento mais
onde é que estão? as pessoas responsáveis pelas ideias?*

*eu quero que me deem o meu futuro de volta
eu tenho direito*

quem pode me dizer que eu não tenho direito ao meu futuro

quem pode me dizer que eu não tenho mais direito de sonhar com meu futuro?

*com um futuro que possa me entusiasmar com o sonho
que possa me levar de volta
que possa me conduzir à terra firme,
aos tablados de madeira,
aos rostos estranhos, mas conhecidos.
com as suas asas
suas grandes asas
de euforia e otimismo e de prazer.*

Para construir a cena, resgatei a catástrofe natural que transformou a personagem, retratando-a completamente molhada, como se tivesse de fato saído de dentro do mar, em uma postura cansada, sem tônus, que vai evoluindo para um corpo mais ativo e expressivo à medida que o texto passa a reclamar o direito ao futuro, finalizando o filme no ponto em que a personagem clama o direito à esperança, de certa forma dialogando com o cenário de pandemia, em que artistas clamam o direito à esperança e seguem se adaptando, utilizando novas linguagens digitais e produzindo em um mundo em transformação que necessita da arte.

Realizar esse filme⁴ foi também uma forma de aprender em processo minha estética desejada, minha voz e minha linguagem, e ver esse aprendizado acontecer com meus colegas de turma também. Percebo que toda a experiência acumulada durante a o período da graduação culminou na descoberta das ferramentas necessárias para o momento de nossa emancipação artística: a criação de uma poética singular, construída a partir do ensino, tentativa e erro, da fusão de teoria e experiência, o encontro com uma identidade criativa. Esse encontro ocorreu no momento do curso que me parece ideal para isso, o final da trajetória de formação, em que vivenciamos uma experiência que exige disponibilidade ao trabalho de ator, porém como artista criador.

Dentre os desafios da prática, destaco a dificuldade em construir uma linha dramática que funcionasse para o cinema e pensar em diferentes planos e as várias possibilidades que o cinema, a câmera e a edição oferecem, conteúdos que não são totalmente assimilados em um semestre. Apesar de eu já ter trabalhado anteriormente no cinema como atriz, fora da universidade, a visão por trás das

⁴ Filme 'Maré Tempestade' – link para assistir: https://youtu.be/k_8jFDTNEsE

câmeras foi um salto no desconhecido e um grande desafio, ao mesmo tempo que uma oportunidade para aprender errando, durante o processo, que poderia ser mais bem aproveitada se houvesse um maior espaço de tempo disponível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a criação do Teatro, vários elementos da cena foram modificados e aprimorados; criaram-se métodos, encenações, formaram-se teóricos e pesquisadores em todo o mundo, porém uma figura nunca saiu de cena: o ator. “Não existe, portanto, teatro sem a presença sensível do indivíduo” (ROMANO, 2005, p. 21). Entretanto, na tradição ocidental da Europa do século XIX, o ofício do ator, estava voltado principalmente para o texto teatral, para ato de declamar textos, enquanto corporalmente atuava-se a partir de um repertório de gestos convencionalizados para exprimir as emoções das personagens. A partir do século XX, foi-se questionando esse pensamento devido ao surgimento de diferentes artistas e teóricos que passaram a estudar o ofício do ator e perceber que suas possibilidades poderiam ir além das convenções gestuais e declamatórias, e que o ator poderia também ser um criador ativo na cena. O Teatro Físico, então, veio nesse panorama de transformação do século XX, investindo num tipo de teatro no qual a corporalidade e a expressividade do ator fosse desenvolvida composição da cena. A dança também teve um movimento similar: a fim de se libertar de uma tradição de uma dança clássica codificada, surgiram agentes que defendiam uma dança mais expressiva que pudesse também se relacionar com as possibilidades criativas do teatro, por exemplo. Nesse sentido, tanto o Teatro Físico como Dança-Teatro vêm juntando as duas linguagens, tanto Teatro quanto Dança, relacionando-se com esse movimento de ruptura com a tradição e defendendo um hibridismo de linguagens como potencialidade criativa, bem como eliminando a hierarquia entre elas.

Na minha formação como atriz bailarina, pelo fato de ter treinado essas áreas de formas muito distintas, muitas vezes as considerei como completamente separadas, tentando me identificar em uma delas, quando minha identidade está presente em ambas. O entendimento prático de como essa separação na verdade é inexistente foi possível principalmente devido à prática na disciplina de PIT - Projeto de Interpretação da Universidade de Brasília. Entretanto, assim como ponto no decorrer da minha pesquisa, embora os métodos do Teatro Físico tenham me aberto novas possibilidades, não é possível considerar somente o aprendizado da técnica no processo de construção de uma singularidade poética – uma singularidade única na forma de criar, uma identidade criativa, autêntica, que não permanece estática, mas

que se constrói a partir do estudo e da experiência, que segundo Larrosa Bondía é “aquilo o que nos acontece”, e o saber da experiência, “a elaboração do sentido do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 27), possuem papel crucial nessa construção, visto que, ao deixar-se ser transformado por ela, em um estado de disponibilidade, o artista constrói progressivamente essa identidade artística singular.

O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (BONDÍA, 2002, p. 27).

Assim, concluo que a formação de um ator requer muito mais do que uma quantidade de teóricos lidos, mais até do que técnicas aprendidas, requer também o erro, o não saber fazer e aprender na prática, como um ator criador, e não um mero reprodutor de visões de outras figuras em maior posição hierárquica. O que essa formação requer é um conjunto entre teoria e prática, e experiência e sentido, elementos que, durante minha trajetória na UnB, foram necessários para me formar como artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Universidade de Barcelona, Espanha. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de educação**, 2002.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba / Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FAEDRICH, Anna. **O Conceito de autoficção**: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea - UFF – Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ – Brasil, Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. - Editora Senac: São Paulo: Edições SESC SP, 2010

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto** : teatro físico / Lúcia Romano - São Paulo: Perspectiva: Papesp, 2005.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A preparação do ator**; tradução de Pontes de Paula Lima. Civilização Brasileira, 2008.

SALEH, Tariq. Imigrantes se arriscam em barcos ilegais rumo à Europa. **Terra**. 2 set. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/imigrantes-se-arriscam-em-barcos-ilegais-rumo-a-europa,3bfb124219638410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>. Acesso em: 10 mar. 2022.