



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

NATÁLIA MENDES MACEDO

Experiência Ativa:

A trajetória corporal como potencializadora do trabalho do intérprete.

Brasília

2021

NATÁLIA MENDES MACEDO

Experiência Ativa:

A trajetória corporal como potencializadora do trabalho do intérprete.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientado por: Profa. Dra. Felícia Johansson

Brasília

2021

Dedico esta pesquisa ao meu amor Rafael Batista, à minha mãe Elzi e à minha Irmã Leidi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos que sempre estiveram do meu lado.

Ao meu amor e parceiro de vida Rafael, por tudo;

À minha mãe Elzi, por toda força, amor e suporte;

À minha irmã Leidi e ao meu cunhado Riva, por serem presentes na minha vida;

Aos meus sobrinhos Matheus e Sofia, pela arte de brincar;

À Felícia Johansson, que topou esse desafio e confiou em mim, obrigada pela paciência;

À Universidade de Brasília, pelo ensino de qualidade;

Aos meus amigos artistas que foram força nessa trajetória, em especial à Bruna Dutra, Daniela Souza, Felipe Laya, Marianne Marinho e Preto Campos;

Ao coletivo de teatro Enleio pela oportunidade de troca e desenvolvimento, obrigada Arthur Scherdien.

Às mestras Márcia Duarte e Roberta Matsumoto;

À banca, Alisson Araújo e Fabi Marroni e

À Deus.

Mais uma vez,

Obrigada.

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é investigar como as trajetórias corporais reverberam no trabalho do intérprete, tendo como campo de pesquisa a construção da minha personagem Joana, do espetáculo *Isso Não É Real*, apresentado como resultado da disciplina de Projeto de Interpretação Teatral, no curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília na turma 2/2019. Tendo esse objeto em vista, pretendo relatar aspectos da minha experiência enquanto dançarina de balé clássico e ginasta rítmica e como isso afetou minha trajetória para além da técnica, relatando a associação dessa experiência à minha jornada como atriz. Pretendo relacionar esses relatos com os estudos de diversos pesquisadores e artistas da cena como Rudolf Laban, Pina Bausch, Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Hans-Thies Lehmann e Jacques Lecoq.

Palavras-chave: Experiência; Trajetória corporal; Ações físicas; Personagem

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 MINHA TRAJETÓRIA NO CURSO DE ARTES CÊNICAS.....	9
2 ISSO NÃO É REAL.....	13
2.1 Dramaturgia e Processo Colaborativo.....	13
2.2 Experimentos em Coletivo.....	18
2.3 Jogos Preparatórios.....	21
2.3.1 Jogo dos Bastões.....	21
2.3.2 Jogo do Bobinho.....	23
2.3.3 O Monstro.....	25
3 MEU PROCESSO INDIVIDUAL.....	27
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E DESDOBRAMENTOS.....	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

INTRODUÇÃO

A vida de cada ser humano é composta por trajetórias que envolvem ações e experiências. Mas o que é trajetória? A trajetória é basicamente nossa experiência de vida, nossas emoções e por onde passamos. Quando falo sobre trajetória corporal, entendo isso como as experiências que nosso corpo viveu e vive, desde caminhadas feitas ao longo dos dias, aulas de alguma atividade física até a torção do pulso ou um acidente grave.

As ações físicas de uma forma geral e especificamente nas artes cênicas estão ligadas ao nosso interior, ao nosso *eu*, que, necessariamente está ligado as nossas experiências, ou seja, a nossa trajetória. A necessidade de estudar esse tema surgiu com o questionamento de como essas trajetórias corporais podem influenciar o trabalho do intérprete.

Na minha trajetória como dançarina clássica e ginasta, a execução do movimento era uma ação premeditada por coreografias, na qual a finalidade era a execução e a precisão. Ao ingressar no mundo do teatro, fui apresentada a um universo onde a repetição gerava a transformação, diferente da dança e da ginástica que eu estava acostumada a fazer, onde a repetição levava à precisão. Mas como conseguir utilizar atributos das diferentes áreas a favor da atuação? Ou até que ponto a experiência do balé e da ginástica dificulta o meu processo criativo enquanto artista cênica? O que compõe o trabalho do ator? Isso não é uma técnica pragmática ou pré-estabelecida como a fórmula do ator, pois se houvesse alguma fórmula, o trabalho do ator não seria único, e sim, um protocolo privado da criação e da reverberação da experiência. Não dá pra desvincular a experiência com as sensações vividas em cena, isso também é experiência. A estesia do intérprete se faz pela sua própria trajetória como ser humano.

Tendo essa ideia como ponto de partida, pretendo investigar como a minha trajetória corporal de dançarina de balé clássico e a trajetória como ginasta rítmica afetou o meu trabalho como intérprete teatral durante o processo de criação da personagem Joana, do espetáculo *Isso Não É Real*, apresentado como resultado disciplina de Projeto em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília, na turma 2/2019, ministrada pela Profa. Dra. Márcia Duarte.

Para esta pesquisa, perpassarei por diversos pesquisadores e teatrólogos que contribuíram e contribuem fortemente para o trabalho do ator. Pretendo dialogar com esses pensadores e professores através dos ensinamentos que atravessaram meu caminho durante a graduação no

curso de artes cênicas. A ligação que esses pesquisadores têm com o meu projeto de pesquisa se faz necessária para o estudo sobre a conscientização dos movimentos em cena. Para tanto, também utilizarei a tese de doutorado da Profa. Dra. Márcia Duarte, que, como citado anteriormente, ministrou a disciplina de Projeto em Interpretação Teatral e dirigiu a peça *Isso Não É Real*. Assim, pretendo identificar elementos dos experimentos em formato de jogos que fizeram parte do processo do espetáculo. Buscarei associar também os estudos da coreógrafa alemã Pina Bausch na intervenção pela busca da transformação do movimento, além de relacionar minha jornada com os estudos dos teatrólogos como Rudolf Laban, Hans-Thies Lehmann, Konstantin Stanislavski e Jacques Lecoq.

Começo a pesquisa relatando minha trajetória corporal até o primeiro contato com o teatro. Logo em seguida, relato os atravessamentos agregados ao estudo cênico e investigo a implementação dos aprendizados desenvolvidos durante minha experiência como bailarina no curso de artes cênicas. Depois, descrevo os experimentos e jogos feitos no processo do espetáculo *Isso Não É Real*, investigando a importância do trabalho em coletivo para o processo individual. Por fim, relato minha jornada como intérprete da personagem Joana, associando aspectos da ginástica e do balé, que auxiliaram meu trabalho em busca da construção da personagem.

CAPÍTULO I

MINHA TRAJETÓRIA NO CURSO DE ARTES CÊNICAS

“Se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira.”

- Clarice Lispector

Para falar sobre meu corpo, preciso falar sobre minha trajetória corporal.

Quando criança, aprimorei minhas atividades físicas em um esporte. Depois comecei a fazer aulas de balé clássico aos seis anos de idade, onde meu corpo foi condicionado a seguir um padrão estético de postura, base, eixo, ritmo e equilíbrio, por conta das técnicas necessárias para a execução desse tipo de dança. Não consigo me lembrar exatamente de como foi a experiência do primeiro contato com a dança, mas o que ficou marcado em mim foi a compreensão de que, através da disciplina e da persistência em relação à repetição dos movimentos, eu conseguiria executá-los com precisão. No contexto do balé clássico, a repetição tem o intuito de aprimorar e aperfeiçoar os movimentos e para conseguir compô-los de forma clara e objetiva de acordo com o estilo proposto.

Como eu era muito nova, o contato com a dança foi simultâneo com o início dos estudos. A razão pela qual falo sobre esse momento da minha vida é que, hoje, olhando para o meu passado, acredito que o balé tenha me influenciado no convívio social, inclusive na forma que eu lidava com os estudos, pois sempre fui muito determinada e tinha dificuldades em lidar com os erros. Isso pode ser um traço da minha personalidade, no entanto, era durante as aulas de balé onde eu trabalhava isso constantemente. Talvez esse possa ter sido o meu primeiro contato físico e teórico com a *corporeidade*, termo que abordarei com detalhes no próximo capítulo. Fiz balé dos seis aos treze anos de idade, resultando em sete anos de dança que modificaram minha estrutura corporal, meu jeito de andar, minha postura e até mesmo a forma como eu me socializava e, principalmente, pensava.

Ao finalizar minha jornada como dançarina de balé clássico, logo ingressei no time de ginastas rítmicas do Centro Educacional Católica de Brasília, escola que estudei durante minha adolescência, onde permaneci por quatro anos. No início das aulas de ginástica rítmica, eu já conseguia perceber a diferença que as duas áreas provocavam no meu corpo: enquanto o balé buscava o padrão de um eixo corporal e todos aspectos citados anteriormente, a ginástica rítmica buscava risco e, ao mesmo tempo, precisão. A ginástica me desafiou no que diz respeito

aos movimentos de risco, como mortais, por exemplo. Na ginástica também experienciei a utilização de aparelhos como a fita, a bola e o aro. Nesse momento, eu me desafiava a executar as habilidades corpóreas que essa modalidade tinha como padrão através do contato com os objetos. Apesar da vantagem que o balé, por ter suas semelhanças com a GR proporcionou para meu aprimoramento como ginasta, como base e equilíbrio, a execução dos movimentos se diferenciava pelo ritmo e impulso presente neles. É importante frisar também que a distinção que permeia o balé e a ginástica se dá pelas modalidades de cada um: enquanto o balé se enquadra no campo artístico como dança, a ginástica rítmica se classifica como esporte. Sempre tive muita inquietação a respeito desse assunto, pois me questiono qual é o limite imposto para diferenciar arte e esporte. Para mim, as duas se classificavam como áreas artísticas, no entanto, vivendo na pele de uma ginasta, é muito nítida a diferença na forma de lidar com as coreografias.

Após me despedir do time de ginástica rítmica, conheci o teatro. Em 2015 tive meu primeiro contato com o teatro através das oficinas livres na faculdade de artes Dulcina de Moraes, onde tive uma curta experiência. Não me lembro ao certo o exato momento em que decidi viver do teatro, mas como era a área que eu estava desenvolvendo na época do vestibular, eu quis me aprofundar melhor sobre a atuação, então em 2016 ingressei no curso de artes cênicas oferecido pela Universidade de Brasília e isso transformou meu ser, pois trabalhou meu corpo e minha mente para uma sensibilidade empática. Quando falo sobre sensibilidade empática, me refiro a uma percepção emocional do outro, a percepção do ambiente e a percepção sobre mim mesma, pois diferente da ginástica e do balé, eu não trabalhava essas sensações. Logo nas primeiras aulas de Interpretação 1, primeira disciplina de interpretação na cadeia do curso, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Villar, vi que seria um desafio para deixar meu corpo em um estado neutro, onde eu pudesse desenvolver novos personagens, pois eu tinha muitos vícios de movimentos. Um exemplo desses vícios, foi a posição dos meus joelhos, que estavam voltados para fora, fator que me incomodou muito porque eu nunca tinha percebido esse detalhe e quando eu colocava na posição correta, parecia que eu estava torta. A partir desse momento, vi a importância de estar consciente de cada movimento que eu fizesse. A necessidade de estar atenta aos detalhes foi essencial para meu aprendizado como intérprete e foi a base para que eu pudesse absorver outras perspectivas. Uma das minhas principais dificuldades no início do curso, senão a maior, era a questão da voz. A execução dos movimentos era feita de modo satisfatório. Entretanto, ao associar os gestos com uma

sonoridade, eu me perdia no objetivo e travava meu corpo para o desconhecido, além de não conseguir projetar a voz a fim de preencher o espaço.

Apesar das diferenças entre as áreas, tanto na dança, na ginástica e no teatro, consegui encontrar aspectos comuns que foram utilizados para finalidades diferentes. Uma delas foi o ritmo, material desenvolvido por Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950). Responsável pelo estudo do ritmo em suas experimentações, Dalcroze criou uma relação pedagógica entre a música e o corpo, fazendo com que os alunos conseguissem traduzir a música, ou seja, uma compreensão da música através do corpo. Como aponta Matteo Bonfitto, o ritmo foi um material que esteve presente como elemento principal das reflexões sobre o trabalho do ator ao longo do século XX (2002, p.20).

O ritmo esteve presente na minha trajetória como aluna de artes cênicas, pois para interpretar diferentes papéis, foi necessário estabelecer um ritmo de movimentos e falas de acordo com a personagem a ser interpretada. Como relatei anteriormente, trabalhei com o ritmo no balé e na ginástica. No entanto, a utilização do ritmo era criada a partir de partituras corporais, combinadas com a música a ser trabalhada, deste modo, executando apenas a parte corporal. Posteriormente, na terceira disciplina de interpretação teatral, ministrada pela Profa. Dra. Felícia Johansson, pude trabalhar o ritmo como um todo, não só no âmbito corporal, mas também o ritmo da percepção nas minhas ações. Durante essa disciplina, trabalhamos com referências como Jacques Lecoq (1921-1999), que faz um estudo sobre o teatro físico, e sobretudo, sobre o ritmo. Durante essa disciplina, fui responsável por desenvolver, entre outros, a personagem de um cachorro e, para isso, eu precisava observar um animal, o tempo que ele levava para realizar uma tarefa, o ritmo que ele tinha quando estava feliz, quando estava triste e quando estava apavorado. Me lembro de ter sido muito prazeroso, pois nesse momento, pude utilizar algumas características que eu já havia trabalhado na minha trajetória com a dança. Pela primeira vez, tive a oportunidade de associar o balé e a ginástica com a atuação, isso não quer dizer que eu não pude fazê-lo antes, no entanto, essa foi a primeira vez que fiz de forma consciente.

Durante a graduação tive aulas de movimento, onde eu costumava ter um bom desempenho por ser um ambiente confortável para o meu corpo por eu já estar familiarizada com a dança. No entanto, as aulas de movimento eram voltadas não somente para o movimento em si, mas para o percurso, para a história e para a experiência, então desenvolver um

movimento a partir das sensações era a oportunidade de criação baseada na vivência, isso é o que chamamos de corporeidade.

Depois do meu segundo ano na graduação de artes cênicas, fui convidada pelo diretor Arthur Scherdien para fazer parte do grupo Enleio, grupo que surgiu de uma atividade de extensão chamada Mover, orientada pela Profa. Dra. Márcia Duarte e ministrada pelo diretor Arthur Scherdien. O grupo Enleio é um grupo de dança teatro, tendo como principal referência a coreógrafa Pina Bausch. Segundo a pesquisadora Ciane Fernandes, a dança teatro se iniciou com o pesquisador húngaro Rudolf Laban (1879-1958), o termo foi usado para se referir à dança como uma forma de arte independente das outras (FERNANDES, 2017, p.26). Em 1973, Bausch fundou e assumiu a direção do Wuppertal Teatro Dança, onde utilizava a trajetória do intérprete para compor dramaturgias, formando assim, um processo colaborativo composto pelas experiências pessoais (FERNANDES, 2007, p.29). Durante meu processo com o grupo Enleio¹, consegui executar as técnicas do teatro dança através das minhas próprias experiências, sensações e emoções. A repetição foi um dos principais vetores de estudo, visto que esta nunca se dava pela repetição da mesma coisa, mas sim da repetição para a transformação de um novo movimento, resultando em uma experiência de autoconhecimento e alteração do eu para compor uma dramaturgia.

¹ Ao longo do meu processo como performer no grupo Enleio, participei do espetáculo Alomorfia, apresentado na FUNARTE de Brasília e no Jovem de Expressão, ambos em 2019.

CAPÍTULO II

ISSO NÃO É REAL

Isso Não É Real foi um espetáculo apresentado como resultado da disciplina de Projeto de Interpretação Teatral 1, ministrada pela Profa. Dra. Marcia Duarte na turma de 2/2019 pela Universidade de Brasília. O espetáculo foi uma livre adaptação do romance *O Senhor das Moscas*, de William Golding (1911-1993). O livro conta a história de um grupo de crianças entre quatro e doze anos que, após um acidente de avião, foram parar em uma ilha deserta e precisaram se reorganizar para sobreviver em um lugar sem regras, tendo que criar uma nova sociedade. Nesse contexto, a natureza humana se contrapõe aos valores sociais, evidenciando que a forma de pensar e o agir diante das necessidades mais vitais fogem do padrão de ética da sociedade em que vivemos. As regras são impostas por um grupo de crianças, questionando a inocência infantil e a própria natureza humana.

O processo começou na turma de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, disciplina ministrada pela Profa. Dra. Roberta Matsumoto, cursada no semestre anterior ao do Projeto de Interpretação Teatral. O livro foi escolhido através de uma votação da turma. Após a escolha da obra, formamos equipes de experimento onde cada grupo propôs uma dinâmica que nos remetesse à sensação de vivenciar o que estava descrito no livro. Nessa disciplina, tivemos os primeiros experimentos cênicos acerca da obra que seria trabalhada.

2.1 Dramaturgia e Processo Colaborativo

No início do projeto, já nas primeiras aulas de Projeto de Interpretação Teatral 1, com a Profa. Dra. Márcia Duarte, foi necessário separar alguns grupos de trabalho que pudessem ficar responsáveis pela dramaturgia, cenografia e iluminação do espetáculo. A dramaturgia do espetáculo foi organizada pelo núcleo dramaturgic da turma composto pelos estudantes intérpretes João Pedro Ricken, Maju Souza, Júlia Tempesta e Gustavo Heaser, estes se voluntariaram e ficaram responsáveis por transpor o texto narrativo em roteiro teatral. Uma discussão inicial que rondou a turma acerca da dramaturgia de *O Senhor das Moscas*, foi a questão do gênero, visto que na obra original, todos os personagens são do sexo masculino. Ao longo das conversas com o elenco, tínhamos que decidir se iríamos todos interpretar meninos

ou adaptaríamos alguns personagens masculinos para personagens femininos, pois havia mulheres na turma. Com o passar das discussões e experimentações, fomos criando identidades a partir das características extraídas do livro de cada personagem e vimos que, a questão do gênero não era o que mais importava para a dramaturgia naquele momento, decidir se a personagem seria do sexo masculino ou feminino não afetaria nas relações existentes no enredo, uma vez que o principal ponto de discussão especificamente nessa obra, era experienciar a natureza do ser humano. O importante era conseguir captar a essência de cada personagem.

Com a dramaturgia do espetáculo organizada e predefinida, iniciamos a distribuição dos papéis, que foi feita através de experimentações com falas do texto e, ao final das experimentações, as personagens foram escolhidas com o olhar aguçado da professora Márcia. Fui escolhida para interpretar a personagem Joana, criança de seis anos, uma das personagens mais novas do enredo. Confesso que, inicialmente, não gostei muito e não entendi o motivo pelo qual o papel foi designado para mim, pois não era uma personagem na qual eu senti afinidade no primeiro contato. No entanto, durante meu processo de interpretação e pertencimento da personagem no meu corpo, pude perceber o quanto a Joana era importante para o meu desenvolvimento cênico criativo como atriz. Afirmo isso porque apesar de me sentir desafiada por não conseguir recordar muito dos momentos de brincadeira da minha infância para resgatar sensações que pudessem me auxiliar na interpretação de uma criança tão nova, a minha disposição corporal e percepção de ritmo eram fundamentais para o trabalho proposto, visto que a Joana era uma personagem cheia de energia e carregava consigo uma disposição corporal ativa. Assim, ao me deparar com essas situações, eu tinha um pró e um contra: o contra era a vaga lembrança de uma vivência corporal e sensorial infantil (acredito que minha experiência com o balé clássico tenha forte influência nesse fato, pois não consigo me lembrar muito das brincadeiras que eu fazia, mas as aulas de balé e as apresentações das temporadas são memórias predominantes quando me remeto à minha infância); o pró era que, por ter uma predisposição corporal advinda da minha trajetória como dançarina e ginasta, eu não tive muita dificuldade em executar movimentos de risco, realizados em diversos momentos do espetáculo, dos quais falarei mais adiante. Percebi então, que foi a minha disposição corporal que me levou de encontro com Joana.

Após a distribuição dos papéis, apesar de existir um grupo responsável pelo texto, a dramaturgia passou por um processo colaborativo onde nós decorávamos o texto inicialmente proposto pelo núcleo dramaturgic e, nos ensaios, podíamos alterar ou adicionar diálogos, falas e ações de acordo com a experiência de cada personagem. Desde o início do processo, os

intérpretes puderam contribuir com suas trajetórias para estimular a estruturação do texto, ajustando as necessidades da personagem a partir de uma investigação no próprio corpo. A experiência de vida dos intérpretes nesse momento foi importante para os ajustes ao longo do processo.

Segundo o teatrólogo, ator, diretor e pedagogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938), o ator ou atriz utiliza a própria memória e experiência para construir uma personagem. O pesquisador teatral Matteo Bonfitto, em seu livro *O Ator Compositor* (2002), explica que, para Stanislavski, a ação física está relacionada à ação interna, ou seja, toda ação física está, necessariamente, ligada às memórias do intérprete, fator que Stanislavski chamou de *impulso*. O ator ou atriz utiliza a própria memória e experiência para construir uma personagem. Como resultado dessa observação, Stanislavski utilizou o termo *ação psico-física* para salientar que as ações físicas se dão por desencadeamentos de processos internos, ou impulsos (BONFITTO, 2002, p.25). Bonfitto faz uma extensa investigação acerca do ato de compor e como isso influenciou e influencia o trabalho do intérprete. Bonfitto inicia sua pesquisa buscando referências como François Delsarte (1811-1871), Émile-Jaques Dalcroze (1865-1950) e os teatros orientais, pois, segundo o autor, “representam matrizes geradoras do ato de compor no trabalho do ator” (2002, p.16).

Para Bonfitto, Delsarte foi o responsável por desencadear a transição entre o Teatro de Representação e o Teatro de Expressão, passagem que modificou o processo criativo do intérprete e adiantou as sistematizações posteriores de outros pesquisadores, inclusive Stanislavski. Já Dalcroze, foi o responsável pelo estudo do *ritmo* em suas experimentações, um material que esteve presente como elemento principal das reflexões sobre o trabalho do autor no século XX. Tanto, que Bonfitto classifica o *corpo* e o *ritmo* como “materiais primários”, pois são essenciais para a prática do trabalho do ator (2002, p.20).

Como material secundário, Bonfitto discorre sobre a *ação física*, conceito elaborado por Stanislavski após diversas fases de estudo. Na primeira fase, Stanislavski construiu um modelo chamado Linha das Forças Motivas: Sentimento, Mente e Vontade, onde o trabalho do ator começa a ser relacionado com suas experiências, com seus processos interiores (2002, p.23). Após experimentações com esse modelo no Estúdio de Ópera - colaboração entre o Estúdio de Ópera de Teatro Bolshoi e do Teatro de Arte - Stanislavski reconheceu, através da música e do canto, que “para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual” (Stanislavski apud Bonfitto, 2002, p. 24). A partir dessa

conclusão, o diretor russo formulou o Método das Ações Físicas que, para Bonfitto, é quando a ação se torna primordial para o processo criativo (2002, p.24).

Conforme Duarte, diretora de *Isso Não É Real*, em sua tese de doutorado, a porta de acesso para os processos de encenação, têm como princípio reconhecer o material vivo das associações, das correspondências, evocando sempre nossa memória corporal. Para tanto, Duarte cita Grotowski “As recordações são sempre ações físicas. Foi nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos ainda pode ressoar dentro de nós” (GROTOWSKI, 1971, p.172).

Aqui, vemos a influência das trajetórias não somente corporais, mas também sensoriais. Durante o processo de composição das personagens, esse princípio ressoou fortemente na dramaturgia, que, por sua vez, havia sido predefinida por já existir um livro com o enredo, mas foi modificada de acordo com a composição de cada personagem nos corpos dos intérpretes através de improvisações, como citado anteriormente. Essas improvisações aconteciam após uma leitura individual do roteiro para que todos pudessem ter uma ideia dos direcionamentos do enredo. Depois, a diretora sugeria situações de cenas onde não necessariamente deveríamos seguir minuciosamente o que estava predefinido no roteiro, pois tínhamos o poder de modificar diálogos sem modificar as intenções da personagem. O processo de *Isso Não É Real* teve o intuito de trazer para os intérpretes, uma familiaridade, um pertencimento da história e com as personagens.

Nesse sentido, a ambientação foi um elemento que nos direcionou para o momento e lugar em que precisávamos estar. Nas aulas de Projeto em Interpretação Teatral 1, utilizamos o teatro Helena Barcelos, localizado no departamento de artes cênicas. Quando adentramos no teatro para as primeiras aulas da disciplina, nos deparamos com alguns andaimes que estavam encostados nas laterais do espaço e vários pufes azuis. Os pufes faziam parte do espetáculo chamado *CoisAzul* (2019), apresentado como tese de doutorado pela Profa. Dra. Fabiana Marroni. Com o passar do tempo, esses objetos continuavam no teatro e, conforme avançávamos no projeto com as experimentações (das quais falarei no capítulo a seguir), utilizávamos o espaço e todos os objetos existentes nele, incluindo os pufes e andaimes, adotando um estilo de cenário industrial, “pelado”. No decorrer dos ensaios, fomos complementando o cenário de forma que nos remetesse ao local de uma ilha. Então levamos folhas que encontrávamos por onde passávamos e galhos de árvores encontrados no chão.

Figura 1 - Parte do cenário de *Isso Não É Real*



Fonte: Acerto interno do elenco do espetáculo

Contamos com a ajuda do Prof. Thiago Sabino, professor da disciplina de Encenação Teatral, para organizar alguns elementos do cenário, incluindo uma cabeça de porco, confeccionada pelo grupo responsável por cuidar da cenografia, do qual eu fazia parte juntamente com meus companheiros de turma e intérpretes de *Isso Não É Real* Daniela Souza, Marianne Marinho, Priscila Tavares e Igor Ferreira. Confeccionamos com gesso e látex a partir do formato do rosto da Daniela. Nesse grupo também ficamos responsáveis por pensar no figurino, todos idealizados e desenhados no croqui pelo Igor. Houve ainda um grupo responsável pela iluminação, composto por Iasmin Noronha e Julia Tempesta. Nesse processo, tudo foi colaborativo. Desde a dramaturgia, cenário, iluminação até o figurino.

A participação de cada indivíduo da turma foi fundamental para que o projeto tivesse um ponto de familiaridade em comum com todos envolvidos, afirmando a sensação de pertencimento por parte de cada um. Esse trabalho foi fruto de muita dedicação e passagem aberta para as ideias de todos que quisessem contribuir, isto é, as portas nunca se fechavam para o novo. Cabe ressaltar também que a dramaturgia nunca chegou a um resultado final e irreduzível, sempre sendo mutável de acordo com as necessidades e desejos de cada personagem no corpo de seu intérprete, respeitando limitações individuais advindas de suas trajetórias corporais e de vida.

2.2 Experimentos em Coletivo

As experimentações do processo de *Isso Não É Real* consistiam em improvisações a partir de circunstâncias dadas pela professora, onde seguíamos situações de emoções do enredo, mas que não necessariamente faziam parte da história literal de *O Senhor das Moscas*. O que quero dizer com isso é que as improvisações nos davam uma investigação acerca dos sentimentos internos das personagens, a fim de que pudéssemos senti-las em nossos corpos.

É importante destacar o espaço de idade presente na investigação desse trabalho. No período de desenvolvimento do espetáculo, a turma de Projeto em Interpretação Teatral 1 possuía, majoritariamente, pessoas maiores de 20 anos. A diferença de idade entre os intérpretes e as personagens a serem interpretadas era um desafio muito grande, pois era necessário fazer a transição da memória corporal de um adulto para a de uma criança. Para tanto, foram necessários diversos estudos teóricos e práticos, tanto individuais, como coletivos.

Para evitar uma atuação caricata e nos aproximar da natureza infantil, a diretora Márcia aplicou diversos experimentos em coletivo no formato de jogos, onde pude perceber a influência de seus trabalhos. Nesses experimentos, consegui notar a presença de risco, inocência e inconsequência, o que, para mim, fez sentido e ajudou fortemente no meu processo individual sobre o qual discorrerei mais adiante. Essa experiência foi fundamental para o meu trabalho, pois mesmo que tenha acontecido um extenso processo pessoal meu de caracterização interna da Joana, foi através dos experimentos em coletivo que fui capaz de aprimorar meu estudo em solo.

Em sua tese de doutorado, Duarte discorre sobre sua visão acerca dos jogos e como estes podem afetar o processo de criação.

O jogo simbólico, na verdade, é um processo inconsciente de adaptação por meio do qual a criança procura em um mundo imaginário resolver as experiências da vida real, às quais ainda é incapaz de superar, uma vez que a realidade é permanentemente insatisfatória ao mundo da imaginação. Seja no homem primitivo ou na criança, o jogo constitui um processo inconsciente que consiste em desviar a energia da libido, energia motriz dos instintos de vida e de toda a conduta ativa e criadora do homem, para novos objetos, de caráter útil (DUARTE, 2009, p.23).

Esses jogos fizeram parte do processo de experimentos, mas também compuseram as cenas do espetáculo. Alguns dos experimentos tinham o risco como principal elemento, especialmente os jogos, mas outros também necessitavam de uma energia serena, como por exemplo a *meditação*.

A meditação tinha o objetivo não somente de trazer o intérprete para uma ambientação do espaço, mas também de concentrar a energia para começar a associar a personagem no espaço. Era a primeira atividade ao entrar no teatro Helena Barcelos, fazendo com que focássemos no presente momento, concentrando as energias interiores sem se deixar dispersar pelas distrações externas. Como quase todo mundo, eu tive dificuldade em focar nas primeiras vezes que realizava a meditação, por não ser um hábito comum para mim, eu achava engraçado, mas na verdade essa graça vinha da perda de foco e concentração.

A meditação tem vários métodos diferentes e diversas funções e objetivos, porém a da turma de Projeto em Interpretação Teatral 1 funcionava da seguinte forma: ao chegarmos no teatro, deveríamos procurar um espaço onde nos sentíssemos confortáveis para ficar, após encontrar esse lugar, sentávamos em uma posição cômoda e, ao mesmo tempo, ativa. O intuito da meditação não era relaxar o corpo, mas deixar as distrações externas de lado para que pudéssemos explorar as personagens da melhor forma possível. Após nos acomodarmos uma posição e lugar confortáveis, precisávamos focar na respiração, inspirando expirando lentamente, sentindo o ar passando pelo corpo a fim de que notássemos o presente momento, vivendo instante por instante, tomando consciência do percurso que o ar fazia conforme respirávamos. Esse primeiro momento durava cerca de 10 minutos, encerrado pelo alarme cronometrado no celular da diretora. Ao ouvir o som do alarme, sabíamos que a meditação individual havia sido encerrada e começávamos a nos preparar para o próximo experimento, expandindo nossos corpos sobre o solo e os ativando para a memória do ambiente da ilha de *Isso Não É Real*.

O principal fator da meditação não é esquecer da experiência vivida como pessoa fora do palco, mas sim como utilizar a trajetória individual a favor da interpretação da personagem, tornando assim, cada personagem com características únicas. Hans Thies Lehmann (1944) afirma que o corpo vivo é um entrecruzamento de intensidades, pulsões, pontos de energia e fluxos, onde os processos sensório-motores convivem com as lembranças corporais acumuladas (1999, p.332). É impossível excluir as experiências com o objetivo de esquecer a memória corporal para preparar uma nova memória. O ponto crucial desse momento, é entender como

essas memórias corporais coexistem para ampliar as possibilidades de interpretação. Foi a partir desse princípio que eu consegui aproveitar minha experiência como ginasta no corpo da minha personagem.

Ao finalizar o momento da meditação, ainda de forma individual, começávamos a ampliar nossos corpos, alongando e fazendo movimentos para acordar o corpo. Conforme sentíamos nossos corpos em um estado de presença ativa, prosseguíamos para o centro da sala em plano baixo, onde nos preparávamos para os experimentos em coletivo. A partir desse momento, todos os intérpretes se relacionavam entre si, como se fôssemos elementos da ilha: plantas, árvores, pedras, animais, entre outros elementos. Esse experimento foi intitulado como *Menino-Coisa-Bicho*, pois deveríamos explorar os estados de presença como coisas, animais e os meninos perdidos na ilha. Enquanto alguns corpos faziam movimentos de coisas e animais, uma pessoa explorava os corpos dos outros intérpretes a partir das formas feitas por cada um.

Figura 2 - Exploração dos corpos em *Menino-Coisa-bicho*



Fonte: Captura realizada pelo monitor da turma

No início do processo, exploramos os possíveis movimentos com os corpos sem elementos da cenografia e, conforme o projeto ganhava forma, começamos a introduzir galhos de árvores para dar uma ambientação maior para a cena, como mostrado na figura 2.

O conceito de ação física de Stanislavski serviu como base para teóricos posteriores, um deles foi Rudolf Laban (1879-1958), que se introduziu no teatro em 1894, orientado por um aluno de Delsarte. A pesquisa de Laban consiste em analisar o movimento em termos de peso, tempo, espaço e fluência. Nesse experimento, deveríamos explorar os planos baixo, médio e alto, apresentados por Laban, juntamente com os fatores de movimento que se fundamentam em investigar os movimentos do intérprete em relação ao espaço.

Laban considera o movimento como sendo o principal meio de expressão humana, que abrange o tangível e o intangível das necessidades do homem, função esta não

concretizável pela palavra. Ele estrutura a análise do movimento a partir de quatro fatores: Peso, Tempo, Espaço e Fluência. (BONFITTO, 2002, p. 50)

O estudo de Laban rompeu a percepção “genérica” das qualidades presentes nas ações, pois mostrou que a combinação dos quatro “fatores de movimento” presentes em suas análises, gerava no intérprete uma individualização das expressões (BONFITTO, 2002, p.55). O pesquisador criou dramaturgias através do corpo, fazendo o caminho inverso da forma tradicional europeia de escrever o texto e depois colocá-lo em ação.

O polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) contribuiu fortemente para pesquisas acerca do trabalho do ator. Segundo Bonfitto, as pesquisas de Stanislavski e Grotowski se assimilam em diversas teorias sobre o trabalho do ator, principalmente quanto às ações físicas. O polonês baseou-se no método de Stanislavski com o intuito de dar continuidade ao estudo do mesmo (2002, p.73). Aqui, vê-se a importância de vários teóricos que abordaram os estudos de processos corporais, como Stanislavski e Grotowski, para reconhecer a percepção do espaço como elemento fundamental do teatro.

A partir de agora identificarei os jogos feitos ao longo do processo de *Isso Não É Real* que contribuíram para essas percepções e para o desenvolvimento da relação corpo-espaço.

2.3 Jogos Preparatórios

Como exposto anteriormente nesta pesquisa, durante o processo fizemos diversos experimentos em formato de jogos para nos aproximar da atmosfera brincante, característica das crianças, sem, no entanto, resvalar para a caricatura, ou estereótipos infantis. Os jogos e as experimentações contribuíram não somente para o processo, mas também no roteiro final do espetáculo de *Isso Não é Real*.

2.3.1 Jogo dos Bastões

Um dos experimentos lúdicos que foi desenvolvido para nos ajudar a compor o espetáculo foi o Jogo dos Bastões, que tinha o risco como principal elemento.

Para realizar esse jogo era necessário um pedaço de madeira ou uma espécie de bastão: um intérprete segurava um lado do bastão, posicionado horizontalmente, e outro intérprete fazia o mesmo do outro lado. Os jogadores disputavam a posse do bastão enquanto exploravam possíveis movimentações corporais, contrapondo peso, equilíbrio, impulso e fluidez. Dependendo da atitude dos envolvidos, o jogo tornava-se bastante arriscado. Algumas vezes,

por exemplo me vi arrastada para situações inesperadas. Algumas duplas faziam do experimento uma contraposição de forças, gerando um conflito apenas físico entre os jogadores. Entretanto, o objetivo do jogo era conseguir tirar o bastão do outro intérprete, não pela aplicação da força, mas por intermédio das relações dramáticas que, aos poucos, eram criadas ao longo do experimento. Assim, novas imagens e atitudes corporais surgiam e nos ajudavam a conhecer e compor melhor nossos próprios personagens.

No meu caso específico, esse jogo foi um pouco diferente. Ao invés de formarmos uma dupla, a disputa pelo bastão foi executada por três intérpretes, composto por mim, pela minha companheira de cena Maju Souza, responsável por dar vida à personagem Letícia, criança mais nova da ilha e amiga de Joana, e João Gabriel Aguiar, intérprete de Cleiton, criança mais velha, que fazia parte do grupo dos caçadores. A razão para essa diferença na experimentação dos bastões se deu pelas nossas características físicas: eu e Maju somos pessoas de altura baixa e João, por sua vez, é uma pessoa alta. Pensando nos desdobramentos dramáticos, decidimos que a briga pelo bastão, nesse caso, faria mais sentido se Joana e Letícia se juntassem de um lado para conseguir vencer Cleiton, afinal, as duas tinham seis anos, enquanto Cleiton tinha doze. Assim, essa composição não se deu apenas pela comparação da força física e a altura de cada intérprete, mas também pelas características dramáticas do espetáculo. A partir disso, começamos a explorar as possibilidades que poderiam surgir desse contraponto.

Ao longo da experimentação, pudemos encontrar diversos fluxos de movimentos que inspiravam e desenvolviam novas cenas para as personagens. Afirmo, com propriedade, que havia certo risco físico nessas experiências, pois as atitudes e imagens corporais que eram criadas consistiam em saltos, giros e rolamentos. Tudo isso me fazia lembrar os atributos da ginástica na minha própria trajetória corporal, onde pude aplicar conhecimentos da minha experiência, mas agora, como uma “acrobacia dramática”. A acrobacia dramática, segundo Lecoq, consiste em piruetas e cambalhotas que vão aumentando progressivamente a dificuldade para transformar-se em saltos com o intuito de liberar o intérprete da gravidade, onde é trabalhada a força a flexibilidade e o equilíbrio sem nunca esquecer a justificativa dramática do movimento (2009, p. 115). Neste exercício, por exemplo, foi necessária muita concentração para que pudéssemos executar os movimentos que tivessem uma justificativa dramática, com precisão e com segurança.

Duarte afirma que, mesmo que o intuito não seja exceder os limites de segurança, em se tratando do trabalho da linguagem corporal, o jogo resulta no risco físico, principalmente

quando são explorados elementos de força, equilíbrio ou tensão nos movimentos. Respostas inadequadas, desatentas ou equivocadas podem resultar em acidentes e lesões corporais graves. Para a autora, os jogos são utilizados porque ativam a memória corporal de cada intérprete para uma nova experiência na busca do desconhecido e na intenção de explorar novas possibilidades, atuando de modo criativo a fim de evitar a reprodução de situações conhecidas que desfavorecem a espontaneidade (DUARTE, 2009, p.184).

No caso de *Isso Não É Real*, o Jogo dos Bastões foi utilizado no espetáculo em uma situação de caos coletivo e guerra entre as personagens, onde cada um tinha que defender sua existência, causando esgotamento físico e psicológico nas crianças. Esse jogo não foi coreografado para a cena e tivemos o risco como composição para criação de dramaturgias corporais.

2.3.2 Jogo do Bobinho

O jogo do bobinho foi mais um experimento que entrou para o roteiro de cenas do espetáculo.

A princípio, para que esse jogo fosse executado, deveríamos nos separar em trios e uma pessoa tinha a missão de capturar um objeto que estava com as outras duas pessoas. A pessoa responsável por resgatar o objeto era chamada de bobinho e as outras duas pessoas deveriam elaborar estratégias para que transitassem o objeto entre si sem que o bobinho o pegasse, mas com um fator essencial que desafiava os intérpretes: o ritmo. No jogo do bobinho, os intérpretes não podiam reter o ritmo, isto é, não poderiam ficar com o objeto parado por mais de três segundos, travando o andamento do jogo, caso alguém fizesse isso, essa pessoa se tornava automaticamente o novo bobinho.

A percepção do espaço nesse caso, era essencial para o desenvolvimento do jogo, uma vez que, para entregar o objeto para seu companheiro, a pessoa deveria traçar uma estratégia de ritmo e espaço para que o bobinho não conseguisse pegar o objeto sacado, caso isso acontecesse, a pessoa que não obtivesse sucesso com a estratégia feita, se tornaria o novo bobinho.

Após experimentarmos e desenvolvermos o jogo com três pessoas, começamos a aumentar esse número até que todos os integrantes do elenco pudessem participar em conjunto no mesmo momento do jogo. A partir daqui a percepção de espaço era crucial para o

desenvolvimento do jogo, uma vez que as possibilidades de troca do objeto eram maiores por haver uma quantidade maior de pessoas na partida. Nesse jogo, também deveríamos explorar novas formas de jogar o objeto, tentar jogar por cima, por baixo, pela esquerda, pela direita e, para isso, também foi necessário explorar os planos baixo, médio e alto desenvolvidos por diversos pesquisadores, entre eles, Laban.

Esse jogo possui diversos elementos que são importantes para o aprimoramento do trabalho do intérprete, tais como o ritmo, a estratégia e a percepção do espaço, além de construir uma narrativa que se encaixava perfeitamente na dramaturgia de *Isso Não É Real*, visto que remete a um jogo infantil que carregava, de certa forma, uma malícia por fazer uma pessoa de *boba* ao não entregá-la o objeto.

Na história de *Isso Não É Real*, foram separados dois grupos designados como *caçadores* e *cabana*. No início da história, o grupo dos caçadores tinha a tarefa de fazer sinal da ilha a fim de receber um resgate externo. O grupo da cabana era responsável por procurar alimentos para o restante do grupo e fazer cabanas como abrigo enquanto não recebiam o resgate. A ilha ficou separada com esses dois grupos, designados pela líder Rafa, interpretada por Marianne Marinho, eleita como líder através de uma votação rápida entre as crianças da ilha. Com o passar do tempo, depois de momentos adversos entre os grupos, os caçadores e as crianças da cabana se separaram e ficaram um contra o outro.

Para que o *jogo do bobinho* entrasse na composição de cenas do espetáculo, foi necessário fazer alguns ajustes. O jogo acontecia no momento em que a Aninha, personagem interpretada por Iasmin Noronha e integrante do grupo das cabanas, tinha seus óculos de grau capturado por Joana e Letícia. O objeto em questão foram os óculos de Aninha. Eu, como Joana pegava os óculos do rosto de Aninha e jogava para Letícia, que, depois, jogava de volta para Joana.

O limiar entre jogo e malícia nesse experimento também foi marcante para que eu pudesse aprimorar meu trabalho individual como Joana, no qual falarei mais detalhadamente no capítulo III desta pesquisa.

Figura 3 – Joana e Letícia pegando óculos de Aninha



Fonte: Thiago Sabino

2.3.3 O Monstro

O experimento desenvolvido para a cena do monstro foi um dos primeiros que fizemos, antes mesmo de sabermos o motivo pelo qual estávamos fazendo.

O monstro em *Isso Não É Real* surge dos medos das crianças. Após longas noites frias e fome, as crianças começaram a imaginar que um monstro estaria as observando na ilha. Esse fato surge com o desaparecimento de César, uma das crianças da ilha, e as outras crianças ficaram deduzindo como ele tinha sumido. Joana acreditava que ele tinha encontrado uma passagem secreta para casa. No entanto, em uma conversa entre Letícia e Joana, Letícia avista algo estranho, afirma ser um monstro e que esse monstro tinha levado o César. Esse boato se espalha pela ilha e todas as crianças passam a acreditar da existência desse ser, abalando ainda mais o estado psicológico das crianças. Nenhuma criança conseguia se comunicar com o monstro por ser essa figura mística, exceto Simon, criança interpretada por João Pedro Ricken. Simon é o único que conseguiu ver o monstro de perto.

O experimento para o monstro era realizado com o agrupamento dos corpos dos intérpretes. No início das experimentações, nos encontrávamos em determinado ponto do teatro e aproximávamos nossos corpos. Ao entrarmos em contato físico com os outros intérpretes, começávamos a girar quase que em formato espiral, criando a imagem de uma massa que se movimentava, como mostrado na figura 4. Após experimentarmos a movimentação dos corpos, fomos estimulados a realizar uma movimentação mais intensa, com o intuito de “expelir” uma pessoa da massa humana criada por nossos corpos e, logo em seguida, alternar em planos baixo, médio e alto para formar uma imagem corporal, fazendo sinuosidades, torções e deslocamento

enquanto reproduzia falas do texto. A imagem corporal criada pelos intérpretes dava uma atmosfera de outra dimensão, como se o monstro fosse uma espécie de animal.

Figura 4 – Imagem corporal do *monstro*



Fonte: Thiago Sabino

Lehmann afirma que, por meio da *antropomorfização* - termo que atribui aspectos humanos aos animais, aos deuses e aos elementos da natureza - das figuras de animais, o gênero da narrativa formula o sistema dialético de que os homens se comportam como animais.

O teatro pós-dramático vai tão longe na negação do antropomorfismo imanente ao drama que em suas cenas se dá uma equivalência de corpos animais e corpos humanos. O corpo mudo do animal se torna a quintessência do corpo humano oferecido em sacrifício. Ele transmite uma dimensão mítica (LEHMANN, 1999, p.351).

Depois, o experimento foi criando raízes na dramaturgia do processo, representando a narrativa entre o monstro e Simon. Já no espetáculo, essa imagem com os corpos acontece após o delírio coletivo representado em uma espécie de festa rave. Durante a festa, as crianças se concentram em uma massa no fluxo de movimento e expelle Simon, como citado anteriormente. Ao jogar Simon para fora da massa, os intérpretes se aprontam para a posição do monstro, que, por sua vez, tem movimentações destorcidas com torções, como também podemos ver na figura 4.

Nesse experimento, o limiar entre atriz e personagem precisou ser bem trabalhado. Ainda não se sabe ao certo se o monstro era composto pelas personagens, demonstrando os medos internos de cada um, ou se o monstro realmente foi uma figura real.

CAPÍTULO III
MEU PROCESSO INDIVIDUAL
A Criação de Joana (meu corpo e o corpo de Joana)

Figura 5 – Joana em *Isso Não É Real*



Fonte: Thiago Sabino

Joana, uma criança de seis anos perdida em uma ilha deserta, longe da proteção materna. Desorientada em um lugar onde seus medos e alegrias se misturam. Perdida na ilha e na linha tênue entre inconsequência, medo e diversão.

Como citado anteriormente, ao receber a notícia de que eu seria a intérprete de Joana, eu não gostei muito, pois havia outras personagens na qual eu me identificava mais. No entanto, ao experienciar a Joana no meu corpo, percebi que minha trajetória corporal seria um ponto chave para que eu pudesse dar vida à Joana. Por ela ser uma criança muito nova, eu quis resgatar algumas memórias de quando eu era criança, mas tive dificuldades em lembrar da minha infância, pois, como relatado nessa pesquisa, a memória corporal que eu tinha era das aulas de balé clássico e ginástica rítmica. Eu conseguia lembrar de algumas brincadeiras de infância e do aconchego materno, mas não me recordava como eu me comportava diante das brincadeiras.

O ponto que me motivou a acreditar que que minha trajetória corporal me ajudaria nesse processo, foi o fato de que a Joana tinha uma pré disposição corporal ativa, uma criança que ainda estava descobrindo o mundo e, por isso, tinha muita curiosidade e energia corpórea. A

minha pré disposição corporal advinda das aulas de balé e da ginástica foi um fator que me ajudou na experiência de entender o corpo da personagem no meu corpo. Fui capaz de reproduzir movimentos que necessitavam agilidade e movimentos de impulso. No entanto, além da pré disposição corporal, para interpretar Joana, eu precisava trabalhar com o elemento chave da personagem: o ritmo.

Durante a jornada da minha graduação em artes cênicas realizei diversas disciplinas que focaram no trabalho do ator como um todo. No entanto, algumas tiveram enfoque no estudo do movimento. Nos primeiros semestres do curso, fiz aulas das disciplinas de Movimento 1, 2 e 3, essas tinham o estudo do movimento como foco, não necessariamente associada à interpretação teatral, mas ao percurso do deslocamento corpóreo em relação ao espaço, isto é, a percepção do espaço e percepção corporal. A compreensão dos caminhos que o corpo faz até chegar no seu objetivo ou simplesmente não chegar e sim desfrutar das sensações e possibilidades existentes no percurso. Minha experiência nessas disciplinas foi muito satisfatória. Não somente pelo fato de eu já ser acostumada a trabalhar meu corpo para a dança e para o movimento, mas também pelas diferenças e novas perspectivas que o trabalho do corpo em artes cênicas causou em mim.

Diferente do balé e da ginástica, o estudo do movimento relacionado às artes cênicas provoca a ativação da trajetória de vida de cada intérprete, sendo assim, o movimento se torna único por utilizar as experiências individuais de cada um. Essa sensibilidade que induz a participação da experiência é chamada de *corporeidade*. A experiência proporciona a criação de um corpo sensível ao trabalhar o movimento na criação das ações físicas, tendo como enfoque a percepção dos movimentos internos e na expressividade do corpo. O "pensamento do corpo" está ligado à relação corpo mundo de cada indivíduo, traçada pela trajetória não somente corporal, mas também epistemológica.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em seu estudo acerca da fenomenologia da percepção, afirma que corporeidade é a mente do corpo. É a forma que a mente reconhece e utiliza o corpo como ferramenta de relacionamento com o mundo. Para tanto, a pesquisadora Júnia César Pedroso afirma:

O corpo do artista cênico não pode ser “treinado” como uma instância isolada da consciência. Um treinamento físico sem a ênfase em uma consciência do movimento e das sensações corporais é apenas um exercício mecânico. Isto equivaleria a tratar o corpo como um objeto. Isto não é possível, pois meu corpo é meu ponto de vista sobre o mundo, o mediador entre a consciência e o mundo. Portanto, todo ato físico terá um sentido interior. Todo sentimento terá sua contrapartida física e vice-versa (PEDROSO, 2007, p. 1)

Para além das aulas de movimento, ao longo do curso, também realizei aulas de interpretação que seguiam eixos diferentes. Enquanto a Interpretação 1 me preparava para o teatro através de improvisações, a Interpretação 2 tinha como base o estudo de Stanislavski a partir das circunstâncias internas, externas e ações físicas. Todas tiveram forte importância para o meu desenvolvimento no trabalho como Joana, porém a disciplina de Interpretação 3 foi fundamental para o estudo do ritmo aplicado para gestos e atitudes da personagem. Como relatado anteriormente nesta pesquisa, as aulas de Interpretação 3 tiveram o foco em teatro físico, no trabalho através da mimesis e no ritmo, onde interpretei um cachorro em diferentes estados: feliz, distraído, raivoso e esnobe. Para isso, precisei investigar o ritmo nas diferentes ocasiões e entender que esses estados tinham ritmos diferentes.

A utilização do ritmo para a interpretação de Joana foi necessária devido às intenções da personagem, por ser uma criança energética. O ritmo é um elemento fundamental que estará presente nos mais diversos modelos de atuação. Na minha trajetória corporal, a experiência do ritmo foi um fator que esteve presente nos meus trabalhos, seja na ginástica, no balé ou no teatro. No entanto, também existe uma diferença acerca do estudo do ritmo em cada área. Tanto no balé como na ginástica, há a necessidade de “entrar no ritmo”, de estar de acordo com o ritmo da música a ser dançada, o ritmo da acrobacia, o ritmo de cada passagem. Já no teatro, o ritmo está associado em manter a vivacidade da cena, em dar a vida a uma personagem. Segundo o teatrólogo francês, Jacques Lecoq (1921-1999), pesquisador do teatro físico, no teatro é necessário que se encontre o ritmo e não o andamento, pois o andamento é caracterizado como elemento geométrico, já o ritmo é orgânico:

Os primeiros dois atores a entrar impõem um tempo que, imperativamente, deve ser quebrado pelo terceiro, caso se queira que isso continue vivo. O andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser apreendido. O ritmo é a resposta a um elemento vivo. Pode ser uma espera, ou uma ação. Entrar no ritmo significa entrar exatamente no grande motor da vida. O ritmo está no fundo das coisas, como um mistério. Evidentemente, não digo isso aos alunos, senão não conseguiriam fazer mais nada. Eles têm de descobri-lo (LECOQ, 2009, p. 61).

Perceber o ritmo da criança era essencial para demonstrar sentimentos internos da personagem.

Nos meus primeiros experimentos como Joana, além de precisar de uma atenção aguçada para perceber o ritmo da personagem, precisei experienciar a inocência da criança e, ao mesmo tempo, me atentar às mudanças de sensações e personalidade, desenvolvidas ao longo da dramaturgia. Aqui, trago a importância dos experimentos em coletivo para o meu

processo individual. A atmosfera dos jogos citados no capítulo anterior me levou a experimentar sensações que estavam “adormecidas” em mim, pois, através deles, fui capaz de lembrar de alguns momentos de brincadeira da minha infância e, além disso, trazer sensações de inconsequência, inocência, malícia e diversão ao mesmo tempo. Os experimentos e jogos em coletivo colaboraram não somente para a interação entre as personagens, mas também na construção interna de cada uma.

Nesse ponto, é necessário falar sobre a movimentação corporal nos andaimes, que se misturavam com brincadeira e risco. Esse limiar entre risco e inocência foi fundamental para o meu processo individual, não somente pelo fato de a Joana ser uma criança animada e ágil, mas para trazer a sensação que a história causava. Estar perdida, ao mesmo tempo que é experienciada a descoberta de algo novo, da liberdade de poder fazer o que quer sem a presença de um adulto, do medo, da mudança de personalidade e do crescimento interno da personagem. Essas sensações provocaram em mim uma sensibilidade para o mundo. A atuação me leva a esse lugar de viver, é necessário sentir. Em termos técnicos, é necessário que haja um sentido.

No meu processo criativo individual, tentei trabalhar os conceitos de mimesis da criança através da repetição para ressignificar a percepção caricata que eu tinha de uma criança. A repetição presente nesse trabalho se deu por falas e ações, onde eu repetia falas sem racionalizar como falaria, mas de forma intuitiva, quase que numa improvisação. Como campo de pesquisa, procurei interagir com crianças da idade semelhante à de Joana e observava cada gesto que elas faziam. Ao experimentar essas ações no meu corpo, me sentia muito travada por racionalizar demais os gestos que eu deveria fazer, então utilizei o método da repetição a fim sensibilizar meu corpo para uma sensação através das circunstâncias que eram dadas.

Trabalhei o corpo partindo do princípio de repetição da coreógrafa Pina Bausch, onde a repetição gera a transformação para uma nova experiência. Para Fernandes, Bausch utilizava a repetição como estrutura do processo criativo, o intuito da coreógrafa não era confirmar vocabulários do corpo, mas sim transformá-los em uma nova experiência e ressignificar os corpos enquanto material estético e social (FERNANDES, 2017, p.58). O trabalho de Bausch teve peso social, ressignificou movimentos cotidianos e os transformou em novas possibilidades dramáticas. O meu intuito ao utilizar esse método no processo como Joana não era retratar sobre os reflexos sociais, mas tentar, através da repetição, trazer naturalidade ao gesto. Ter a repetição como processo de criação foi um desafio porque muitas vezes, quando se repete demasiadamente a mesma movimentação, a tendência é de que o movimento fique robótico. Ao me desafiar a utilizar a repetição para esse intuito, consegui compreender melhor

o trabalho de Bausch, que buscou a repetição como método narrativo, em busca do novo, de novas possibilidades, mas através do mesmo movimento. Comecei com a repetição de uma fala juntamente à ação da cena proposta e repetia até chegar em um determinado ponto no qual eu conseguia encontrar uma movimentação que afastava a interpretação estereotipada de uma criança e se aproximava de um gesto natural. O meu intuito não era imitar uma criança, mas entender sua movimentação e a assemelhar ao meu corpo, que possui suas próprias memórias e ações de outras fases da vida.

A minha trajetória corporal como ginasta e bailarina teve forte influência no meu trabalho como intérprete, pois me ajudou na realização de movimentos, bem como também acredito que me preparou para entender as diferentes possibilidades do corpo. Não estancar em um aprendizado, mas ampliar a perspectiva para outras experiências corporais que vão além de somente auxiliar na composição dos movimentos. Ao longo da minha graduação, tive a oportunidade de estabelecer relações entre as áreas que já pertenci, pude entender, através do percurso, as singularidades de cada uma. Por muitas vezes, o balé me auxiliou na ginástica e a ginástica me auxiliou no teatro. Essa corrente proporcionou a interseção da minha trajetória no trabalho como intérprete de Joana.

Segundo Lecoq, a preparação corporal não pretende alcançar um modelo corporal específico, nem impor formas teatrais preestabelecidas, mas deve apoiar cada pessoa a atingir a plenitude do movimento justo, sem que o corpo esteja em excessos:

Ela deve ajudar cada um a atingir a plenitude do movimento justo, sem que o corpo esteja "em demasia", sem que ele parasite aquilo que deve transportar. Ela se apoia, então, primeiramente, numa ginástica dramática, na qual cada gesto, atitude ou movimento é justificado. Emprego exercícios elementares, como balançar os braços, flexões anteriores ou flexões laterais do tronco, divisão do peso nas pernas, enfim, uma boa quantidade de exercícios geralmente utilizados na maioria dos aquecimentos corporais, mas dando-lhes um sentido (LECOQ, 2009, p.110)

A questão presente nessa reflexão se dá pela justificação das ações, enquanto no balé e na ginástica os movimentos precisavam ser realizados em sua magnitude de técnicas, no teatro os gestos e movimentos são justificados, eles precisam ter um sentido. Agora, ao final da minha trajetória como graduanda do curso de artes cênicas, consigo estabelecer uma relação entre os movimentos feitos ao longo do meu percurso na dança e na ginástica, que tinham enfoque na técnica, e associá-los a um sentido, buscado e justificado na interpretação

A “ginástica dramática”, intitulada por Lecoq, está sempre acompanhada da fala, pois, segundo o teatrólogo, seria um absurdo tentar separar voz e corpo. O movimento está para o

espaço da mesma forma que a voz está para o corpo. Cada gesto possui uma sonoridade. Esse pensamento foi primordial para o meu estudo como atriz. Como citado no capítulo 1 desta pesquisa, a associação da voz com o movimento foi um dos fatores que mais dificultou meu processo como atriz. A compreensão do estudo de Lecoq foi essencial para o meu desenvolvimento, aplicado em diversas disciplinas durante o curso.

Ao longo da minha trajetória em artes cênicas, pude utilizar habilidades desenvolvidas no balé clássico e na ginástica rítmica para potencializar meu trabalho com atriz, com o intuito de desenvolver cada vez mais minhas práticas corporais para e utilizá-las como base para novas experiências.

Todas as disciplinas do curso de artes cênicas foram importantes no meu progresso acerca da sensibilidade empática e na percepção corporal a fim de justificar os gestos. No entanto, a atuação como Joana em *Isso Não É Real* foi marcante porque, mesmo estando no final do curso, pela primeira vez, fui desafiada não somente a associar técnicas do balé, da ginástica e do teatro, como também me conectar a um estado de evasão da realidade. Para Joana, tudo era divertido, mesmo estando em grande perigo, mesmo estando perdida, a única palha de vida para ela era o risco. O sentido dramático para Joana era a diversão, que foi se tornando, aos poucos, em adrenalina.

Chegado o fim dos ensaios de *Isso Não É Real*, esperávamos o público para o início das apresentações. Esse foi um momento muito importante para que pudéssemos perceber características existentes no processo que não foram muito bem trabalhadas. Quando o espetáculo é apresentado para um público, o espectador passa a ser coautor das cenas. Mesmo não interferindo diretamente na peça, os espectadores possuem um papel importante no que diz sentido às reações.

O teatro não é objeto de observação contemplativa, antes, ele afeta o espectador por meio de um ataque psicofísico - o que aliás contrata de modo peculiar com a construção racional da forma trágica e seu caráter especialmente "filosófico": A tragédia deve ter como efeito no espectador a "catarse", unia "purificação" desses estados de lamentos e calafrio (LEHMANN, 1999, p. 353)

Com base nesse pensamento, algumas reações impulsionaram as ações de Joana, como por exemplo quando o riso era provocado por alguma ação da personagem. Ao mesmo tempo que, em outros momentos importantes para o espetáculo, o público não conseguiu captar a importância da cena e, com isso, nos mostrou pontos de melhorias a serem desenvolvidos. Quanto à Joana, mesmo com a preocupação e busca para não cair na atuação caricata, em alguns momentos puder perceber que deixei transpassar a essência da personagem, mas que, em outros,

me deixei levar por uma interpretação caricata. Pontos esses que ficaram pendentes de serem trabalhados no semestre posterior, visto que pretendíamos continuar com o processo na turma de Diplomação Teatral 1, disciplina de encerramento do curso de artes cênicas. No entanto, a pandemia da COVID 19 afetou o avanço do projeto, pois tivemos que iniciar um semestre remoto.

CONDISERAÇÕES FINAIS E DESDOBRAMENTOS

Esta pesquisa iniciou-se com questionamentos acerca do trabalho do ator e como suas experiências de vida afetam o desenvolvimento de uma personagem. Como eu poderia transmitir a história de outra pessoa e não levar em consideração minhas próprias experiências? Esse corpo, que é meu, tem uma trajetória um sentimento e intenção, tem marcas que nunca serão apagadas. Como conseguir pintar em uma tela que não está em branco? Como conseguir compor um novo ser em um corpo que já possui suas próprias característica e vícios? Devo deixar de lado gestos que pertencem a mim?

Após terminar essa pesquisa, compreendo que é justamente nesse lugar que entra a corporeidade. Ela nos faz não somente entender, mas também respeitar o lugar da nossa própria trajetória. Não necessariamente o corpo precisa estar como uma tela em branco para que seja esculpida uma nova personagem, mas sim, entender como utilizar mecanismos que já possuo através da experiência para aprimorar o conteúdo da personagem a ser interpretada.

A compreensão do movimento humano, do corpo e de suas limitações é fundamental para que essas limitações possam ser cada vez mais ampliadas, se dispondo do novo. Dessa mesma forma, é praticamente impossível encontrar um ponto de plenitude corpórea no sentido de não ter mais para onde ir. Sempre teremos pontos a serem desenvolvidos. Não só focados nos corpos em si, mas também nas experiências, afinal, é a experiência que nos transforma e faz ser quem nós somos. As características corporais advindas da minha experiência como bailarina e ginasta não necessariamente favorecem ou prejudicam o meu trabalho como intérprete. Elas influenciam diretamente, mas o ponto chave aqui, é entender como utilizar esses mecanismos na criação da personagem a fim de desenvolvê-los e, além disso, buscar a justificativa dramática para os movimentos. O objetivo não é apenas executar o movimento com precisão, é buscar um motivo.

Ao final das apresentações de *Isso Não É Real* ainda havia muito trabalho a ser feito.

A turma tinha o intuito de continuar com o processo na disciplina posterior, a Diplomação Teatral, essa seria a última disciplina da grade curricular de bacharelado em artes cênicas. Chegamos a ter alguns primeiros encontros com a Prof. Dra. Alice Stefânia, que seria responsável por dirigir o espetáculo a partir dali. No entanto, esse projeto teve que ser cancelado em função da pandemia do coronavírus, no início de 2020. Foi necessário iniciar um semestre

remoto e, com isso, precisamos deixar para trás a ideia de dar continuidade com *Isso Não É Real*. Com o isolamento social e a interação do eu comigo mesma, percebi aspectos corpóreos que se modificaram, outros que existiam há muito tempo e que, antes, eu não percebia

Finalizando esta pesquisa, sinto-me nostálgica e feliz. Um ciclo se encerra para que possam se abrir outros. Essa fase com certeza será uma parte marcante da minha trajetória de vida. Segundo Lehmann, “o corpo é um ponto de intersecção no qual, quando se observa mais de perto, a fronteira entre vida e morte constantemente se torna tema e problema” (2007, p.347).

Esse é o risco da vida, é a descoberta do novo.

REFERENCAS BIBLIOGRAFICAS

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor: As ações físicas como eixo.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUARTE, Márcia. **QUANDO A DANÇA É JOGO E O INTÉRPRETE É JOGADOR: Do corpo ao jogo, do jogo à cena.** Salvador: UFBA, 2007.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Annablume, 2017, 3ª edição.

GIL, José. **Movimento total.** São Paulo: Iluminuras, 2020.

GOLDING, William. **O Senhor das Moscas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético.** São Paulo: SENAC, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naif, 2007)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PEDROSO, Júnia Cesar. **A Percepção do corpo cênico em Kaluss Vianna e Merleau-Ponty.** 2007