



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

ANA PAULA MONTEIRO

**Estranho íntimo: análise do processo de criação de personagem pela
perspectiva corporal**

Brasília – DF

2023

ANA PAULA MONTEIRO

Estranho íntimo: análise do processo de criação de personagem pela perspectiva corporal

Monografia apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Interpretação Teatral.

Professor Orientador: Profa. Dra. Kenia e Silva Dias

Brasília – DF

2023

ANA PAULA MONTEIRO

Estranho íntimo: análise do processo de criação de personagem pela perspectiva corporal

A Comissão Examinadora, abaixo identificada, aprova o Trabalho de Conclusão do Curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília do (a) aluno (a)

ANA PAULA MONTEIRO

Profa, Dra: Kenia e Silva
Professora-Orientadora

Profa. Dra, Giselle Rodrigues de Brito
Professora-Examinadora

Prof. Dr. Marcus Mota
Professor-Examinador

Brasília, de de

AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho foi imprescindível a participação direta e indireta de colaboradores aos quais deixo registrado meus agradecimentos.

Aíssa, Alê, Amanda, Carol (querida amiga e duo da personagem neste espetáculo), Cris, Drêh, Gabor, Isa, Júlio, Lucas, Lua, Maísa, Marconi, Nathan, Pâmela, Priscylla e Vick, atrizes e atores, parceiros neste processo que tanto nos uniu.

Às DIRETORAS Alice Stefânia e Kenia Dias, que tão respeitosa e competentemente, nos inspiraram e nos conduziram na prática do nosso ofício para encenação do espetáculo. À Kenia, meu agradecimento também pela generosa ORIENTAÇÃO nesta monografia.

Aos colegas que fizeram os registros fotográficos e de vídeo durante os ensaios e experimentações e que gentilmente permitiram que eles fossem anexados a este trabalho. Assim também agradecer aos profissionais que fotografaram o espetáculo e cujas imagens também podem ser vistas no decorrer desta monografia.

Às professoras e professores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília que fizeram parte da minha trajetória acadêmica e que contribuíram para a minha formação como artista.

Fransquinha e Pedro, meus pais, que mesmo quando a saudade afeta, me inspiram e me fazem querer continuar.

A tio Paulo, que me recebeu em Brasília em meu primeiro ano da graduação e que assim me possibilitou continuar minha trajetória acadêmica e artística.

“O trabalho do artista da cena é transformar a ideia em experiência”

KENIA DIAS (2023)

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo analisar e organizar, o processo de criação e desenvolvimento de personagem na peça teatral *Estranho íntimo*, realizada na disciplina Diplomação em Interpretação Teatral, do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ministrada e dirigida por Alice Stefânia e Kenia Dias. A pesquisa desenvolvida é uma tentativa por compreender, mapear e registrar a trajetória poética da personagem *Mãe* pela perspectiva da corporeidade cênica. Para isso, estabeleci diálogos com a pesquisadora Cecilia Salles, com o diretor e encenador Peter Brook e com a artista e pesquisadora Maura Baiocchi, assim como com os registros imagéticos e diário de montagem da peça.

Palavras-chave: Processo de criação, dramaturgia de movimento, interpretação.

Lista de Figuras

FIGURA 1, FIGURA 2 E FIGURA 3: ESTUDOS DE REPETIÇÃO DE SEQUÊNCIA CONJUNTA EM DIFERENTES CIRCUNSTÂNCIAS ESPACIAIS	15
FIGURA 4, FIGURA 5 E FIGURA 6: ESTUDOS DE REPETIÇÃO DE GESTO COMO GERADOR	17
FIGURA 7 E FIGURA 8: ESTUDOS DE MOVIMENTO RECÉM MEMORIA ABRAÇO	18
FIGURA 9, FIGURA 10 E FIGURA 11: ESTUDOS DE MOVIMENTO COM OBJETOS	18
FIGURA 12: ESTUDOS DE MOVIMENTO COM CENTRO E PERIFERIA PROTGOINISTAS	19
FIGURA 13 ESTUDOS DE MOVIMENTO FOCO E RASTRO	21
FIGURA 14 ESTUDOS DE MOVIMENTO COM EXERCÍCIO “EU SOU O FOCO”	21
FIGURA 15, FIGURA 16 E FIGURA 17: ESTUDO COM TEXTO, VOZ EM AFETAÇÃO PELO MOVIMENTO	22
FIGURA 18: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 1	27
FIGURA 19: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 2	28
FIGURA 20: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 3	29
FIGURA 21: PRIMEIRA PROPOSTA DE CENA: SUFOCAMENTO DE PEQUENO	29
FIGURA 22: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 4	30
FIGURA 23: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 6	31
FIGURA 24: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 7	33
FIGURA 25: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 8	34
FIGURA 26 E FIGURA 27: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 8	35
FIGURA 28 E FIGURA 29: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 9	36
FIGURA 30: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 9	37
FIGURA 31, FIGURA 32 E FIGURA 33: CENA BRINDE E REPETIÇÃO DE PALAVRA “NÃO”	38
FIGURA 34: CENA ACRESCIDADA PELA POSSIBILIDADE ARQUITETÔNICA DO TEATRO	40
FIGURA 35: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 13	42
FIGURA 36: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 13 (PLÁSTICO)	43
FIGURA 37: DESENHO DE CADERNO DE PROCESSO-CENA 14	44
FIGURA 38 E FIGURA 39: ESTUDOS DE MOVIMENTO CENTRO E PERIFERIA PROTAGONISTAS	52
FIGURA 40: ESTUDOS DE MOVIMENTO ATAQUE	53
FIGURA 41 E FIGURA 42: ATRIZES EM CRIAÇÃO COMO DUPLO	54
FIGURA 43: CENA 1, MESA	55
FIGURA 44: CENA 3, ITINERÁRIO TELEFONE	56
FIGURA 45 E FIGURA 46: CENA 4, SUFOCAMENTO DE PEQUENO	57

FIGURA 47 E FIGURA 48: CENA 7, CAMISA E CRUZAMENTO 1	58
FIGURA 49 E FIGURA 50: CENA 8, CRUZAMENTO 2 E JUNÇÃO DE NÚCLEOS	59
FIGURA 51, FIGURA 52, FIGURA 53 E FIGURA 54: CENA 12, PAREDÃO	60
FIGURA 55, FIGURA 56 E FIGURA 57: CENA 13, AGRUPAMENTO HIPOPÓTAMO E DE PLÁSTICO	61
FIGURA 58, FIGURA 59 E FIGURA 60: CENA 14, SAÍDA DO PLÁSTICO E MÁSCARA EXPRESSÃO SURPRESA	62
FIGURA 61: MONÓLOGO FINAL E FOCO NA PALAVRA.....	63
FIGURA 62: ELENCO, DIRETORAS E PARTE DA EQUIPE DO ESPETÁCULO ESTRANHO ÍNTIMO .	64

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	11
1.2. OBJETIVOS.....	12
1.3. JUSTIFICATIVA.....	12
CAPÍTULO 1: PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES, SENSIBILIZAR	13
1. EXPERIMENTAÇÕES SEM PERSONAGENS	13
1.1: PROPOSTAS DE SEQUÊNCIAS DE MOVIMENTOS	14
1.1.2: Sequência com variações de circunstâncias.....	15
1.1.3: Movimento eleito como gerador.....	16
1.1.4: Sequência com recém memória abraço.....	17
1.1.5: Sequência com objetos e acúmulos.	18
1.2: MOVIMENTO CENTRAL E PERIFÉRICO	19
1.3: GRAVIDADE, SOBRE CEDER E RESISTIR	20
1.4: PROTAGONISMO, FOCO E RASTRO.....	20
1.5: ESTUDO COM FRAGMENTO DE TEXTO	22
2. ESTUDOS COM PERSONAGENS	22
2.1: ATUAÇÃO EM DUPLA E EXERCÍCIO DE OBSERVAÇÃO ATIVA.....	23
2.1.2: <i>Improvisação e acaso</i>	24
3. ENSAIOS ABERTOS	25
CAPÍTULO 2: ESTUDOS APLICADOS À CENA.....	25
1. RECEPÇÃO DE PÚBLICO COM CENA	26
CENA 1: MESA	26
CENA 2: PLATEIA-JAQUE	27
CENA 3: ITINERÁRIO TELEFONE-JÚNIOR.....	28
CENA 4: NÓS ESTAMOS BEM-SUFOCAMENTO	29
CENA 5: MÚLTIPLOS CHAMADOS	30
CENA 6: ESCAPE DE MOVIMENTOS	31
CENA 6.1: SUSPENSÃO BOLA	32
CENA 7: CAMISA E CRUZAMENTO 1	32
CENA 8: “O QUE VOCÊ FEZ COM ELE?”, CRUZAMENTO 2 E JUNÇÃO DE ELENÇOS	33
CENA 9: RAVE.....	36
CENA 10: BRINDE	37
10.1. CENA ACRESCIDA PELO ESPAÇO DE APRESENTAÇÃO	39

CENA 11: OBSERVAÇÃO DA COXIA	40
CENA 12: PAREDÃO.....	40
CENA 13: AGRUPAMENTO HIPOPÓTAMO.....	41
CENA 13.1: SOB O PLÁSTICO	43
CENA 14: SAÍDA DO PLÁSTICO.....	44
CENA: 14.1: “ESSA É A NOSSA REALIDADE”, ESTABILIDADE CORPORAL E FOCO NA PALAVRA	45
CENA 15: MONÓLOGO FINAL	45
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTUDO DE MOVIMENTOS EM PROL DA DRAMATURGIA	47
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
QUERIDOS ESTRANHOS ÍNTIMOS, QUERO LHES CONJUGAR UMAS PALAVRAS.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	65

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia tem por objetivo analisar e organizar, o processo de criação e desenvolvimento de personagem *Mãe* no espetáculo teatral *Estranho íntimo*, realizado na disciplina Diplomação em Interpretação Teatral, do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ministrada e dirigida por Alice Stefânia e Kenia Dias.

A pesquisa desenvolvida é uma tentativa de compreender, mapear e registrar os principais momentos em que os desenhos de movimento e técnicas já sistematizadas e descritas por pesquisadores de movimento, contribuíram em meu trabalho de interpretação. Para embasar minhas percepções e pesquisa, dialoguei principalmente com os escritos de Cecilia Almeida Salles, Ciane Fernandes, Peter Brook, Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek.

Este trabalho é, também, uma busca por contribuição coletiva a estudantes das artes da cena que se interessam pela pesquisa de processos de criação a partir da perspectiva da composição corporal.

A primeira parte do trabalho trata na organização cronológica da primeira etapa do processo de criação do espetáculo. Nela descrevo exercícios, relaciono com bibliografias e faço paralelos com minhas próprias percepções enquanto criadora.

A segunda parte do trabalho, trata-se das descrições de cenas em paralelo com as circunstâncias internas e apropriação de desenhos de movimento e de procedimentos. Para potencializar os escritos é possível encontrar desenhos pessoais do meu caderno de processo.

Por fim, a terceira parte, apresenta imagens que auxiliam na compreensão dos pontos e assuntos dissertados no desenvolvimento do texto.

1.1 Contextualização

O espetáculo *Estranho íntimo* foi construído dramaturgicamente a partir da junção de duas peças: *Amores Surdos*, de Grace Passô e *Leão no aquário*, de Vinicius de Sousa. Esta junção proporcionou um rico processo de atuação na construção da personagem *Mãe*. A experiência de pesquisa e experimentações corporais me instigaram a compreender as relações entre procedimentos de trabalho, dinâmica de movimentos e circunstância interna.

Para o trabalho físico, a partir dos estudos em aquecimentos e experimentações propostas pelas diretoras, entendi e me apropriei de desenhos de movimentos específicos que

contribuíram para a dramaturgia corporal, mesmo que a princípio de forma aberta e improvisada.

1.2. Objetivos

Os estudos para a montagem de *Estranho íntimo* foram importantes para meu entendimento enquanto atriz e criadora da cena em relação a alguns aspectos do trabalho de atuação tais como: qualidade de presença, tônus muscular, manutenção de estados corporais, ocupação do espaço e dramaturgia corporal.

1.3. Justificativa

Organizar e registrar essa pesquisa é uma forma de contribuição à trajetória do processo de criação e da peça. É também uma colaboração aos estudos da arte da cena que tem como foco a composição corporal. Além disso, particularmente, acredito que a pesquisa mais aprofundada do processo, me trará melhor compreensão e consciência como atriz para outras criações.

Capítulo 1: primeiras experimentações, sensibilizar

Neste primeiro capítulo, trato sobre as primeiras experimentações feitas antes mesmo da definição de personagens e escrevo sobre o trabalho de direção a partir da reverberação em minha pesquisa pessoal, seleção de repertório e consciência corporal.

É importante informar que, antes mesmo do início prático da montagem do espetáculo, já havíamos, em coletivo, decidido com quais dramaturgias gostaríamos de trabalhar. Após sugestões do elenco e das diretoras, chegamos à conclusão de que gostaríamos de trabalhar o texto *Amores Surdos*, de Grace Passô e *Leão no aquário*, de Vinícius de Souza, pois nos interessou a possibilidade de encenação com as duas obras em junção.

Esta prática foi uma novidade em minha experiência acadêmica, tendo em vista que em processos anteriores a escolha dos textos a serem trabalhados começava a ser feita no início do semestre letivo, o que sempre adiou em algumas semanas o início de experimentações com texto e, conseqüentemente, escolhas de encenação.

1. Experimentações sem personagens

A sensibilização para o mover no início do processo foi estimulada primeiramente de uma maneira particular a partir da autopercepção dos atuantes. Nas primeiras experimentações, o mover partiu da inércia e entrega ao chão e a gravidade. Uma escuta atenta do corpo e do desejo de movência a partir das vontades corporais de alongamento e relaxamento de cada atuante em cada dia, a partir do estímulo da ação de espreguiçar.

Em um dos ensaios, a proposta dada pela diretora Alice Stefânia, foi de pesquisar movimentos a partir da percepção e seleção de estímulos sonoros. Com a proposta, pode-se observar como ruídos em diferentes distâncias e, portanto, volumes sonoros interferem na precisão, velocidade e sutilezas de movimentos. Conforme o exercício avançava, percebeu-se que o som produzido por movimentos e vocalizações de outros atuantes interferiram no mover de outros.

Neste estudo, pode-se observar e experimentar a interferência de fatores externos como estímulos particulares e respostas a provocações íntimas, o que colabora para uma percepção do atuante como um ser afetável e uma *ecopororeidade*. Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek conceituam esta sensação de ser afetável e a descrevem numa subdivisão do termo *Pentamusculatura*.

“Pentamusculatura é um conceito-guia para a construção de uma anatomia afetiva que integra todos os aspectos de cena e da vida ao corpo performer, ajudando-o a perceber-se como um meio ou uma ecorporalidade”. (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 21).

No mesmo conceito, que é categorizado em cinco musculaturas, os autores definem e apresentam alguns exemplos do que se observa no exercício em questão, no que se refere a musculatura estrangeira:

“Musculatura estrangeira ou tudo o que existe ‘fora’ de corpo” e que pode afetá-lo diretamente: as pessoas com as quais se relaciona real ou virtualmente, o ar, a água, o fogo, os reinos vegetal, animal e mineral, os objetos animados e inanimados.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 22).

Ainda na proposta de entrega à gravidade e busca consciente de um relaxamento integrante de corpo e mente, a diretora Kenia Dias constantemente nos direcionou à busca de consciência para as várias musculaturas e sistema ósseo, e autopercepção desde os pés, ao topo da cabeça, gradualmente. Através desse mapeamento corporal, foi possível identificar tensões e realizar adequações das mesmas, o que contribuiu para um corpo de trabalho com mais prontidão.

Foram trabalhados também, os conceitos de *centro protagonista* e *periferia protagonista*. O movimento central é o movimento que, mesmo integrando todo o corpo, é originado no tronco, ou seja, peito, coluna, órgãos internos e bacia. Já os movimentos periféricos são os movimentos que partem da cabeça, braços, mãos, pernas e pés. Ao definir de qual dessas duas partes do corpo partirá o movimento, por consequência o intérprete estabelece nela o protagonismo.

1.1: Propostas de sequências de movimentos

Após essas primeiras experimentações de início do processo, ainda sem definição de personagens, a partir de propostas de movimentos *central* e *periférico*, foi solicitado pela direção que elegeassem uma sequência de quatro movimentos individualmente. Após as definições individuais, organizamo-nos em grupos de quatro e cinco pessoas. A proposta agora era juntar os movimentos de cada integrante do grupo.

A sequência a ser memorizada, de antes quatro movimentos, tornou-se maior, com dezesseis e vinte movimentos. Essa nova sequência de composição coletiva, exemplificou sobre

fluxo, adaptação e reorientação de movimento. Ao somar as sequências dos atuantes, houve a necessidade de novo estudo para a memorização dos movimentos.

Observa-se que com as novidades, houve edições nas formas, por consequência da migração para outro corpo. Fisicamente, houve estudo para adaptações de formas, reordenação nas transições e afetação pelas novas propostas, além de organização para que o último movimento do intérprete anterior seja executado de modo a, de maneira fluida, preparar para o primeiro movimento do próximo atuante.

Como escrevem Baiocchi e Pannek: “Nessa dinâmica de atravessamentos mútuos, também os corpos não permanecem idênticos, mas se revelam como entidades transitórias, meios permeáveis.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 20).

1.1.2: Sequência com variações de circunstâncias

Após o exercício de junção de sequências, agora com um total de dezesseis movimentos, trabalhamos com a condução da diretora Kenia, para entender como a dilatação de movimentos, com relação a tempo, velocidade, espacialidade, tônus muscular e amplitude, pode ser trabalhada a fim de registrar maiores possibilidades de desenhos de movimento e de despadronização do corpo no espaço.

Em estudo de investigação para expansão de repertório e vocabulário de movimento, estudamos como um mesmo gesto pode ser feito em diferentes contextos como, por exemplo, em relação ao tempo, a gravidade e a arquitetura do espaço.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figuras 1, 2 e 3: Estudos de repetição de sequência conjunta em diferentes circunstâncias espaciais. Fotos: Nathan Balzani

A partir do comando da direção, foi investigado por colegas como a sequência de dezesseis movimentos poderia ser repetida, mas com uma limitação de tempo, por exemplo em um minuto, 30 segundos e 10 segundos. Neste primeiro estudo, observa-se que há uma edição

na sequência em que permanecem apenas os movimentos principais para quem o está executando.

Como escreve Peter Brook em seu livro, *A porta aberta*: “A compreensão consiste em eliminar tudo que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra [...]”. (BROOK, 2011, p. 9) Pode-se, portanto, dizer que há uma compreensão dos movimentos e não a pura obediência ao material.

Foi investigado também, como a sequência poderia ser repetida com limitação de espaço, em uma cinesfera (RANGEL, 2001. p 37) menor, isto é, com uma amplitude reduzida entre corpo e espaço ou em uma cinesfera maior, com uma amplitude alongada de todas as direções do corpo.

Neste segundo exercício, o atuante permite a si próprio melhor qualidade de tempo para a percepção do gesto quando ele é executado em uma amplitude menor. Em contrapartida, quando o gesto tem por provocação uma espacialidade maior, há uma urgência para que, a partir do fluxo e do impulso, o gesto seja ampliado. Nesta segunda variação, quando o comando é de gesto amplo e lento, observa-se uma atenção maior aos músculos e alongamentos.

Particularmente, após proposição da diretora Kenia, trabalhei com *explosões de movimento*. As explosões, são movimentos rápidos e expansivos, que percebo exigirem igual rapidez na adaptação corporal principalmente para lidar com as repostas da gravidade. Por se tratar de lançamentos, o corpo inteiro tende a ser direcionado a um vetor específico de acordo com o fluxo do mover.

Ao experimentar movimentos rápidos e de fluxo ininterrupto, músculos e sobretudo articulações trabalham na despadronização imediata. O movimento rápido e o fluxo corporal, demonstram a capacidade de integração corporal diante do risco da queda.

1.1.3: Movimento eleito como gerador

Conforme avançou o exercício, uma nova orientação foi dada: focar na repetição de um movimento eleito durante o fluxo de movimentações. Dentro de um padrão de movimento, outros desdobramentos surgiram. O movimento da sequência agora se tornara um motor, o “ato genético” (BAIOCCHI; PANNEK, 2018) , ou seja, o movimento de partida.

Sobre repetição na dança e expressividade, lê-se no livro *Tanteatro - forças e formas*:

“Uma expressão artística como a dança, não é mera repetição, representação ou interpretação de formas, sequências ou ritmos de movimento pré-concebidos, mas

sobretudo criação lúdica, espontânea. Conseqüentemente, não há separação ou defasagem entre o ato genético da linguagem e sua expressão formal. Processo de produção e produto não são segmentáveis.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2018, p. 21).

O estudo mecânico definiu a base das improvisações perante o fluxo de tensões, relaxamentos, equilíbrio e desequilíbrio. Qualidades e precisões foram observadas relacionadas ao processo de atuação e pesquisa: presença cênica dos estudantes e criação de possibilidades de dramaturgia a partir do movimento.

Em um dos experimentos, um dos gestos de uma das seqüências de colegas era o de tocar duas vezes as mãos no chão. A partir de um direcionamento da diretora Kenia, a atriz que estava no palco para o compartilhamento foi orientada a realizar este mesmo gesto sobre uma das mesas disponíveis no teatro.

Com a repetição e propostas de inclusão novas qualidades de movimento, como força, velocidade e amplitude, os toques sutis e tímidos na mesa tornaram-se batidas gradualmente intensificadas e que ao fim da experimentação se tornaram golpes enérgicos e que chegaram a empurrar a mesa para fora do espaço de experimentação.

Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figuras 4, 5 e 6: Estudos de repetição de gesto como gerador. Fotos: Nathan Balzani

1.1.4: Sequência com *recém memória abraço*

Para que compreendêssemos sobre *recém memória* e *rastro de movimento* realizamos um exercício proposto pela direção que consistia em experienciar a sensação de movimentar-se com a presença de um outro corpo oferecendo resistência ao mover.

A princípio o exercício consistia em movimentar-se sendo abraçado por um colega e numa segunda etapa movimentar-se sem a materialidade do abraço, mas corporalmente, ativar a sensação do abraço. Essa sensação de qualidade de presença e mover é nomeada por Kenia Dias de *recém memória*.

A busca pela memória da sensação proporcionou que a primeira parte do exercício, ainda com a presença física de um outro corpo, fosse realizada com atenção plena para o registro e mapeamento corporal em relação ao tempo, forma, dificuldade e qualidade de movimentação.

Figura 7



Figura 8



**Figuras 7 e 8: Estudos de movimento recém memória abraço.
Fotos a partir de vídeos de: Isadora Júlia**

1.1.5: Sequência com objetos e acúmulos.

Ainda pesquisando sobre materialidades, realizamos em sala de trabalho experimentações como a repetição das sequências utilizando objetos e adereços cênicos e seus acúmulos. A exemplo, foram utilizados um adereço de cabeça, formado de plantas artificiais e um grande retângulo de plástico que, no estudo, funcionaram como uma máscara que ocultou o rosto dos atores e por consequência favoreceu maior possibilidade de engajamento corporal.

Figura 9

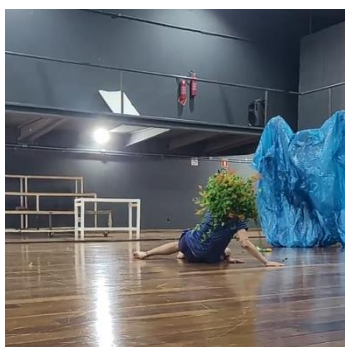


Figura 10



Figura 11



Figuras 9, 10 e 11: Estudos de movimento com objetos. Fotos a partir de vídeos de: Isadora Júlia

A máscara no teatro pode configurar-se como dispositivo arriscado ou estupendo para a criação. Ao escrever sobre o estágio com Ariane Mnouchkine, Josette Férral afirma sobre a máscara:

Por sua própria natureza, ela revela toda a complacência, toda fraqueza. Ela expõe aquele que não quer entrar no jogo e que se serve dela para se esconder. Inversamente, a máscara pode tornar-se sublime e permitir momentos de teatro de rara intensidade. Atrás da máscara, graças a ela e com a ajuda dela, emergem personagens mergulhadas em aventuras extraordinárias. (FERRAL, 1995, p.65)

1.2: Movimento central e periférico

Ainda sem definições de personagens e de escolhas cênicas definidas, as experimentações e sensibilizações dos atuentes aconteciam de forma a expandir vocabulários de movimento e possíveis estados/situações cênicas. Para que entendêssemos como o corpo é capaz de produzir desenhos de movimento a partir das várias possibilidades musculares e ósseas, as diretoras nos orientaram a trabalhar com propostas corporais específicas.

A noção de *periferia* e *centro* foi amplamente trabalhada, o que gerou percepções e movimentações expressivas e compartilháveis entre os atuentes. Trabalhamos a noção de *periferia protagonista* e *centro protagonista*.

Como dito anteriormente, *periferia protagonista*, refere-se a movimentos originados de todas as partes do corpo que não são tronco, ou seja, pernas e pés, braços e mãos, pescoço e cabeça. *Centro protagonista*, refere-se a parte central do corpo, ou seja, esterno, escápulas, coluna e bacia.

Figura 12



Estudos de movimento com centro e periferia protagonistas. Foto: Alice Stefânia.

Em uma das experimentações sobre vetor de movimento e *periferia protagonista*, encontrei um desenho a ser compreendido: a memória do movimento de *puxar*. A tensão de uma determinada parte do corpo em contrapondo com equivalente relaxamento do restante, possibilita o deslocamento completo do atuante ao corresponder ao vetor eleito. Entendo esse deslocamento como consequência do ceder e resistir do corpo em relação ao próprio corpo.

A simulação do *puxar*, desenhava um vetor de força externa, como um magnetismo entre corpo e algum ponto do espaço cênico que tivesse relação com a dramaturgia. Foi nos apresentado ainda outras propostas de movimento: *linhas, curvas, torções, câmera lenta, inclinações e suspensão*. A seleção foi feita e passou a fazer parte de um repertório a ser acessado, como um arquivo corporal do processo.

1.3: Gravidade, sobre ceder e resistir

Pesquisamos ainda a relação com a gravidade: *ceder e resistir*. No estudo, de locomoção pelo chão, a ideia era a movimentação em plano baixo, em diagonal, resistindo vez ou outra para que fosse possível o deslocar. É visível que o chão oferece, de certa forma, uma proteção.

O chão pode ser um lugar acolhedor na sala de ensaio e ao mesmo tempo um lugar arriscado. O chão é gentil como o corpo, se o corpo é gentil com o chão. Se um movimento ocorre de forma ríspida e, porventura, se há uso de força desproporcional, equivocada dosagem de tempo para que um corpo reencontre o chão, ele se torna mais perigoso do que realmente é.

1.4: Protagonismo, foco e rastro

Ainda sobre protagonismo, estudamos a noção de estar em cena como protagonista. Por a peça oferecer múltiplos focos de atenção para o espectador, o entendimento de como trazer o destaque para si, se faz necessário. Foi-nos proposto pela diretora Kenia, o estudo da relação *foco e rastro*.

O procedimento *foco* trata-se da manutenção da presença de movimento expandida. Já o procedimento *rastro* é a manutenção do resto de impulso e de desenho de movimento da pessoa que faz o foco. Para estudarmos esta relação, um pequeno grupo de estudantes realizou o estudo em fila indiana e caminhando pelo espaço.

Neste estudo, apenas a primeira pessoa da fila realizava o movimento com sua trajetória completa e a cada estudante o movimento mudava de contornos quando feito por corpos diferentes. Neste experimento, observou-se que o primeiro estudante realizava os movimentos em plano alto, já o último da fila arrastava-se pelo chão.

Figura 13



Estudos de movimento foco e rastro. Foto a partir de vídeos de: Isadora Júlia.

Realizamos ainda um novo estudo sobre protagonismo. O estudo consistiu em sair e entrar, em grupo, no espaço cênico de maneira a ser e chamar o foco individualmente. No exercício, o ato de dizer “eu sou o foco”, provocou a internalização da noção de protagonismo.

Figura 14



**Estudos de movimento com exercício “eu sou o foco”.
Foto: Marconi Cristino.**

Saber o que fazer para chamar o foco para si, é um potente exercício também para saber como e quando não ser protagonista, isto é, quando não agir de modo a trazer o olhar e o interesse do espectador para o que não é o elemento principal na cena em determinado momento.

1.5: Estudo com fragmento de texto

As primeiras experimentações com fragmentos de texto decorados, propuseram uma nova forma de mover em relação à palavra. Neste momento, ainda não havia definição de personagens para atuantes. Sendo assim, tínhamos as duas dramaturgias à disposição para a escolha de trecho a ser decorado e apresentado como proposta cênica para o grupo.

Ao escolher o monólogo final da peça *Leão no Aquário*, percebi que o texto propunha uma solidão e uma suspensão, pois falava sobre uma redoma que impedia a liberdade da personagem. Ensaiávamos na época no Teatro Helena Barcelos, no Departamento de Artes Cênicas e tínhamos à disposição um espaço amplo e com possibilidades cênicas a partir de elementos e objetos.

Ao propor cenicamente o monólogo falado em conjunto com movimentos de locomoção e trocas de apoio no andaime que estava à disposição, foi possível perceber o atravessamento da voz e do fluxo de palavra em afetação dos movimentos.

Tendo em vista que projeção vocal necessita de apoios corporais para que seja plena, desorganizar, desencaixar e exercer pressão sobre qualquer das musculaturas de apoio provoca uma afetação e oscilação da sonoridade da palavra.

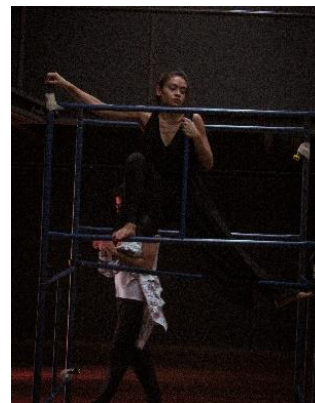
Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figuras 15, 16 e 17: Estudo com texto, voz em afetação pelo movimento. Fotos: Nathan Balzani.

2. Estudos com personagens

Tendo sido distribuídos os personagens para os respectivos intérpretes, percebemos que a maioria dos personagens seriam interpretados por duas pessoas.

A distribuição de personagens foi feita pelas diretoras, o que otimizou o tempo de trabalho, tendo em vista que não haveria maior debate entre o elenco a respeito de escolhas de personagens. Ainda que, devido a insatisfações de atuantes, alguns personagens tenham sido redistribuídos, o processo de definição de personagens foi realizado em um curto espaço de tempo.

Com essa divisão, o espetáculo passou a contar com dois elencos e dois núcleos por elenco: núcleo *Amores surdos* e núcleo *Leão no aquário*. Para organizar a distribuição de ensaios e apresentações, os dois grupos foram nomeados como “elenco A” e “elenco B” que posteriormente se tornariam “elenco estranho” e “elenco íntimo”.

2.1: Atuação em dupla e exercício de observação ativa

No processo de ensaios, a observação ativa teve um papel importante. Nos encontros, os ensaios eram revezados por elencos. Ou seja, cada núcleo de elencos ensaiava um dia, e no encontro seguinte observava o ensaio do outro elenco.

A sensação de apresentar para observadores (colegas estudantes) que ativamente percebiam as ações, falas e interpretação, proporcionou um estado de responsabilidade, afinal, equívocos podem ser registrados pelo olhar do duplo, ou ainda quando não há domínio de texto, falas trocadas podem ser tidas como a dramaturgia de fato.

O erro pode ser tido como um problema e ao mesmo tempo uma potência. Salles escreve: “São lembrados, também, muitos casos em que a relação erro - acaso é estabelecida. Tentativas que, a princípio, se mostram frustradas, e que geram descobertas bem-vindas à obra em construção.” (SALLES, 2006, p.35)

Em contrapartida, a partir da observação atenta, desenhos podem ser percebidos, oscilações de voz, timbres, pausas e acelerações podem se estabelecer como escolhas.

Sobre concretizações em processos de criação, ainda em Salles, se lê:

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um processo de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 2006, p.32)

Observar ativamente a cena do duplo é um exercício criador, assim como, o fazer. Nina Robson, transcrita por Ciane Fernandes, no livro *O corpo em movimento*, escreve que “Observar

o outro implica em estar conectado consigo, consciente de seu próprio corpo, emoções, imagens, enquanto assistindo outro. Observar é seguir seu próprio processo, sua jornada pessoal, enquanto assiste a jornada do colega.” (FERNANDES, 2006, p.259)

Por meio da observação atenta, por diversas vezes foi perceptível, em mim e em colegas, a vontade de entrar em cena no momento do ensaio, para reproduzir e registrar, imediatamente, uma nova ação em cena que poderia ou não ter sido registrada conscientemente.

Estranho íntimo não foi um processo que seria visto e sim, que já era visto especificamente por alguém que, com atenção, observava minuciosamente, num processo de criação em dupla. Na montagem, desde as primeiras experiências, já havia comunicação direta com observadores. Como lê-se em Ciane Fernandes (2006, p.260) “Os observadores formam um espaço seguro para que os realizadores se expressem.”

A simples escuta e olhar atentos são capazes de gerar novas interpretações no corpo do observador. Observar colegas em sala e identificar elementos que conectem e sejam relevantes ao próprio trabalho, é perceber como que em corpos distintos, de diversas formas, um mesmo movimento pode ser desenhado.

Como dito anteriormente, praticamente todos os personagens foram compartilhados e vividos por dois intérpretes. Esta troca gerou um interessante intercâmbio de percepções. Esta técnica é citada por Peter Brook em seu livro *A porta aberta*:

“Também é possível estimular a compreensão fazendo com que os atores troquem de papéis nos ensaios e assim recebam novas impressões das personagens que desejam habitar [...]. O ator deve ser sempre estimulado a encontrar seu próprio caminho.” (BROOK, 2011, p. 96)

2.1.2: Improvisação e acaso

Em improvisações livres, é comum que aconteçam movimentos ao acaso e que podem passar despercebidos por quem o fez. A observação atenta do par com quem se compartilha o personagem foi importante para mapear e organizar uma movimentação consciente para si e que, posteriormente, seria reapropriada pelo gerador.

Peter Brook também escreve que: “o ‘acaso’ existe; não é o mesmo que ‘sorte’, obedece a regras que não podemos compreender, mas certamente pode ser estimulado e fomentado. É preciso haver muitos esforços, todos eles criando um campo de energia que em dado momento crítico atrai para si a solução.” (BROOK, 2011, p. 102)

Ainda sobre o acaso na criação, Cecília Almeida Salles escreve:

“A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios.” (SALLES, 1998, p. 33-34)

Salles ainda escreve:

“O artista coloca-se [...] em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado.” (SALLES, 1998, p. 35).

3. Ensaios abertos

Após termos estabelecido e definido estruturas de cenas iniciais do espetáculo, foram convidados para assistir aos ensaios e contribuir com suas percepções, professores do departamento e colaboradores chamados pelas diretoras.

Após algumas devolutivas, nos deparamos com ruídos de comunicação entre cena e plateia e pensamos em soluções. Por exemplo, os múltiplos focos do espetáculo como um todo, confundiam o espectador, esta questão foi resolvida com unidade de elementos, figurinos e objetos em cada núcleo.

Também fomos instigados a resolver questões, como por exemplo, estabelecer e definir mais concretamente para os espectadores sobre os parentescos e relações entre personagens.

Nas peças, os personagens têm idades diferentes: pai, mãe, irmãos mais velhos, adultos e crianças. Entretanto, a faixa etária do elenco é muito próxima. Recebemos um retorno de que não estava nítido e de fácil compreensão, quem eram os personagens de maior idade, como por exemplo, pai e mãe.

Uma solução encontrada para contornar a característica visual, foi a constante repetição dos termos “minha filha” e “meu filho”, assim como a repetição de “pai” e “mãe” pelos atores que representavam os filhos ao se dirigirem aos seus respectivos parentes.

Tendo sido concluídas as considerações sobre os estudos em sua totalidade, no próximo capítulo tratarei especificamente sobre a aplicação desses procedimentos às cenas.

CAPÍTULO 2: Estudos aplicados à cena

Neste capítulo, descrevo as cenas das quais fiz parte no espetáculo, destaco os principais momentos que são as motivações, marcas e deixas para a realização dos movimentos eleitos para a cena. Encontram-se próximos aos textos, desenhos que fiz em meu caderno de processo para registrar e compreender as formas, as partituras corporais, itinerários e sequência das movimentações.

1. Recepção de público com cena

A cena inicial do espetáculo acontece enquanto o público entra no teatro. É de extrema importância que atuentes iniciem o espetáculo já com energia e em bom ritmo cênico. Como escreve Yoshi Oida:

O momento inicial de uma peça é muito importante. Para os diretores o problema é como começar um espetáculo. Para o ator, a dificuldade é colocar-se diante do público logo no início. Este é um momento muito difícil. Embora seja verdade que sair do palco também é algo que exige a astúcia, a aparição inicial é mais importante. [...] precisamos de muita energia para começar um espetáculo. Encontrar um começo forte permite ao jo-há-kyu (progressão) de toda a peça se desenvolver de maneira vigorosa. (YOSHI, 2007, p.57).

Por mais que do ponto de vista de quem assiste, o espetáculo se inicie na abertura da cortina ou entrada do público, o cotidiano das personagens, nessa atmosfera, já existe previamente. A cena inicial, de abertura, é o que convida o olhar e a atenção do público para o que será representado.

Recepcionar o público já com a cena é uma experiência de preparação, tanto para quem atua, quanto para a plateia. Em *Estranho íntimo*, o espaço cênico é o ambiente da casa, das casas das famílias. Ter o público adentrando e se acomodando na intimidade do lar de outras pessoas é uma forma de fazê-las pertencer a própria encenação, pois o público é visita, é convidado.

Cena 1: Mesa

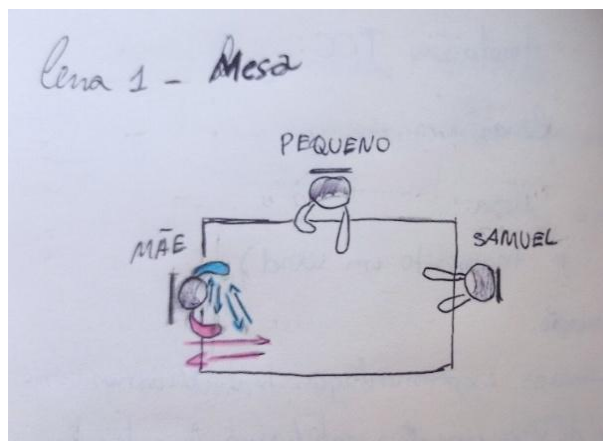
A cena 1, de recepção do público, acontece na repetição de gesto cotidiano. Três dos cinco personagens do núcleo *Amores surdos*, estão na cena em interação com a mesa. O gesto eleito para a personagem que interpretei, foi o de limpar, *esfregar*. Este movimento foi definido

em experimentações prévias a partir da relação com o objeto proposto, um pano de prato, e do signo que este objeto comunica.

A proposta era a de uma partitura de movimento com características de linhas e que, sobre a mesa, possibilitasse o desenho de uma figura triangular. Nessa primeira partitura, o protagonismo era da *periferia*, especificamente, da dobra e do esticar dos cotovelos e ombros.

De um ponto de vista cartográfico, o braço direito, a partir do movimento de esticar e dobrar cotovelo e ombro, criava uma linha frontal (frente e centro), enquanto o esquerdo, criava linha horizontal e diagonal. Essa partitura, a princípio discreta e localizada, seria o movimento que inspiraria outros nas próximas cenas.

Figura 18



Desenho de Caderno de processo-cena 1.

Percebi que este foco em um movimento localizado, repetitivo e tensionado, me proporcionou uma concentração e aquecimento mental e físico, o que conseqüentemente, ativou um estado de qualidade de presença na cena.

Cena 2: plateia-Jaque

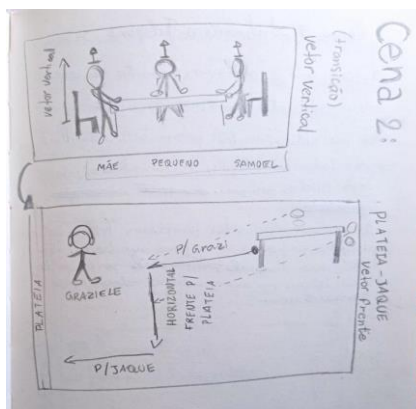
A cena 2 inicia-se com a saída da mesa (posição de início) para a plateia, onde está *Jaque*. O desenho e vetor *linha* que estavam presentes na mesa, estenderam-se dos braços para o corpo e para o movimento do corpo em relação ao espaço.

O erguer-se da mesa, na transição da posição sentada para em pé, foi executado em etapas e com um micro espaço de tempo entre cada nova ação, o que possibilitou uma maior percepção visual de cada uma delas.

O primeiro movimento busca a verticalidade. O objetivo era colocar-se de pé em movimento único e rápido. Os estudos e percepções feitos anteriormente aos ensaios com texto, possibilitaram uma disposição da cabeça para geração de movimento que engajassem todo o corpo. Nesse caso, especificamente, o topo da cabeça foi ativado. Mais uma vez, o movimento teve a *periferia* como protagonista.

Os próximos movimentos formavam um itinerário de linhas com direcionamento para chegar à *Jaque* e, conseqüentemente, à plateia. O trajeto foi feito em três linhas. Desta vez os movimentos teriam o centro como protagonista. Em relação ao corpo como um todo, as direções têm caráter sempre frontal.

Figura 19



Desenho de Caderno de processo-cena 2.

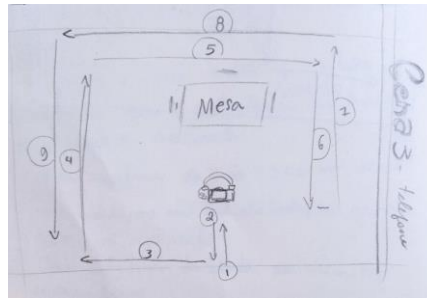
Este recorte de movimentos exemplifica o que Yoshi Oida escreve no livro, *O ator Invisível*: “Cada vez que mudamos de direção o corpo inteiro vira para a nova ‘frente’ e não apenas os pés. Isso nos ajuda a ganhar um sentido real do espaço do palco com relação à plateia.” (OIDA; MARSHALL; 2007, p. 43)

Cena 3: Itinerário telefone-Júnior

A cena 3 é o primeiro momento de falas intercaladas entre os núcleos/famílias. Os movimentos ainda permanecem em linhas. Ao falar ao telefone, o caminhar ainda permanece com direcionamento frontal.

Se na mesa os movimentos das linhas eram triangulares, agora no espaço, a cartografia pode ser vista como quadrados. Além disso, visual e proporcionalmente, vê-se linhas diagonais desenhadas pelo fio do telefone geradas na relação espacial *Mãe-Samuel*.

Figura 20



Desenho de Caderno de processo-cena 3.

Cena 4: Nós estamos bem-sufocamento

A cena 4 ainda é desenhada em linhas, mas desta vez, há diagonalidades. O movimento é como uma relação dentro-fora, o que passa uma noção visual de profundidade no espaço.

Há três movimentos diagonais. O primeiro é diagonal caminhada do centro do palco para a frente, para ida ao encontro de *Samuel*. O segundo é uma diagonal também caminhada, mas no caminho inverso, da frente para o centro, para a aproximar-se da mesa. O terceiro é um movimento centro-lateral/frente.

Este último movimento, também foi gerado a partir da *periferia*, pelo braço. Optei por um vetor a partir da recém memória de *puxar*. O braço direito, que estava com o telefone, originaria deslocamento. Dramaturgicamente, um signo de que algo puxa o corpo para uma outra circunstância.

A princípio, a cena do sufocamento, seguiria uma outra proposta. Nas primeiras experimentações a cena seria em plano baixo. *Pequeno* e *Mãe*, juntos, estariam sentados no chão, em abraço, enquanto as falas eram dadas.

Figura 21



**Primeira proposta de cena: sufocamento de Pequeno.
Foto: Nathan Balzani.**

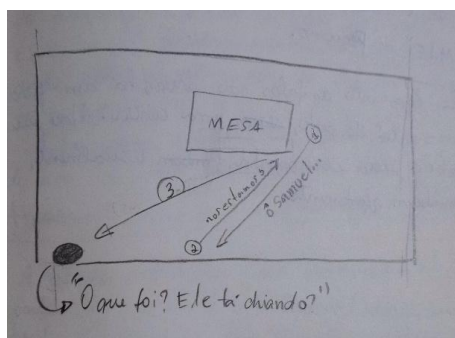
Em cena, do outro lado do palco, no núcleo *Leão no aquário*, acontecia uma partitura de movimentos que geraria interesse em ser observada mais atentamente pelo público. Em prol de equilíbrio cênico, optamos por fazer uma movimentação corporal em cinesfera menor, mas que continuasse a comunicar o teor da cena.

Nesta cena, interpretei que pelo teor do texto e pela intensão, poderia resgatar a sensação *recém memória abraço*, exercício proposto no início do processo e também na primeira proposta para a cena. Essa memória, provoca um desenho de coluna côncava e ombros mais fechados.

A *inclinação*, que será repetido pela personagem, diversas vezes ao longo da peça, aparece, minimamente, pela primeira vez. Enquanto acontece a cena do elenco do outro elenco, crio para a personagem uma lenta e gradual inclinação para trás, em contrapartida com a retomada rápida do eixo ao ouvir a fala “MÃE!” de *Pequeno*.

Visual e dramaturgicamente, entendo que a inclinação ofereceu na cena uma possibilidade de interpretação de distanciamento da personagem. Como nessa proposta, a inclinação tem vetor para trás, pode oferecer ainda uma visualidade de queda.

Figura 22



Desenho de Caderno de processo-cena 4.

Cena 5: múltiplos chamados

A cena 5 apresenta uma característica de reverberação da cena anterior, do estado de pós-sufocamento de *Pequeno*. Trabalhei nessa cena, com uma ideia de múltiplos vetores, mas desta vez apenas de olhar e de movimento da cabeça. O olhar é o originar de um deslocamento que sequer chegará a acontecer e que existirá apenas na intenção do deslocamento.

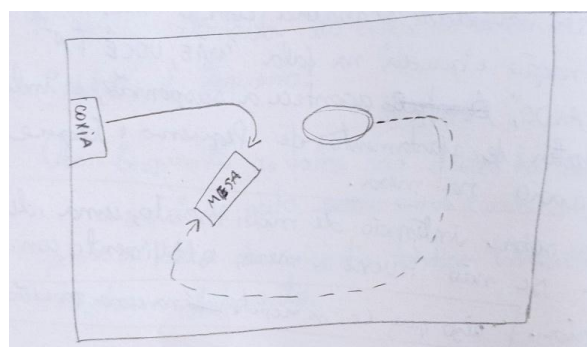
A intenção do deslocamento reverbera visualmente numa maior qualidade do olhar, pois não é um olhar aleatório, ou vazio, é um olhar que tem um foco e um objetivo. O olho, o olhar, enquanto vetor, exerce uma força como que muscular.

A atenção é dividida entre *Pequeno* (que interage com objeto de cena, a bola), *Samuel* que tenta conversar, *Grazielle* que entra em cena cantando alto e *Jaque* na coxia. O estado de atenção é alterado quando *Jaque* grita, o que gera a reação de urgência para a fala “Você é forte, Samuel”.

Cena 6: Escape de movimentos

Entendo a cena 6 como tendo início na coxia. Ao final da cena anterior, a personagem sai de cena. A ida para a coxia é um risco, pois é fácil de se acomodar, de se distrair, de desperdiçar energia. A entrada em cena é enérgica e acelerada, para parar a trajetória da mesa que *Pequeno* empurra. Para a entrada em cena, recordei o exercício “eu sou o foco” o que contribuiu para a energia e tempo do surgimento.

Figura 23



Desenho de Caderno de processo-cena 6.

Para preparação de entrar em cena, busquei uma ativação e aceleração da corrente sanguínea, através de movimentação de saltos, dobras e esticamentos de joelho (joelhos como molas) e chacoalhar do corpo. Tendo em vista a relação e reverberação coxia e cena, se no espetáculo, no palco, não há descanso ou conforto, na coxia também não há.

Logo que os personagens se sentam à mesa para a montagem dos legos, recebemos o direcionamento de experimentar movimentos como espasmos. Esses movimentos foram chamados de *escapes de movimento*.

Nesse novo desenho, a *periferia* é mais uma vez, protagonista. No entanto, desta vez, movida por um objeto. Acredito que a materialidade, a presença do objeto, auxiliou numa melhor compreensão e percepção da *periferia* e do vetor de movimento.

Cena 6.1: suspensão bola

Este é o primeiro momento de encontro e relação espacial dos dois núcleos, através do objeto cênico, a bola, que passa do núcleo *Amores surdos*, de *Pequeno*, para o núcleo *Leão no aquário*, para a personagem *Filha*. Este momento propõe uma pausa acentuada e um espaço de tempo em *suspensão de movimento* para que a atenção do público seja voltada para o movimento do objeto.

Para que a forma seja expressiva visualmente, é preciso escolher o movimento prevendo o desenho da suspensão. Quanto mais amplitude o movimento aparentar, mais atrativa se torna a imagem estática.

O movimento ampliado e que integra todo o corpo, apresenta mais contraste e contorno. Nota-se que quanto mais juntos da mesa os corpos estão, mais restritos se tornam os movimentos. Deve-se ter atenção para que haja uma distância confortável para que haja maior possibilidade de vetores de movimentos.

Cena 7: camisa e cruzamento 1

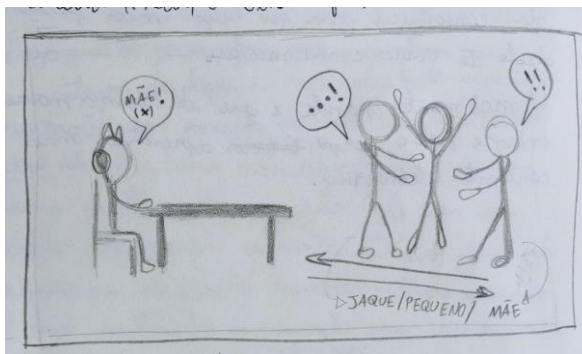
A cena 7, que chamamos de cruzamento 1, é o primeiro momento em que uma peça responde a outra em caráter textual (por isso o termo cruzamento). Dividimos os textos em fragmentos menores de modo a dar sentido as falas cruzadas. Da mesma forma que os textos se intercalam, buscamos uma coerência também em movimentação. A exemplo da imagem final da cena, quando *Pequeno* e *Mulher*, tem seus rostos cobertos com suas respectivas camisas.

Nesta cena, procurei criar fisicamente as motivações para a exaustão e sobrecarga da personagem com todas as demandas.

Assim como na cena 5, havia na cena uma necessidade de representar os múltiplos focos, em todos os filhos. As movimentações são executadas de maneira linear, a *periferia* é a protagonista. Para motivar esta movimentação de ir e vir, Drêh Machado, que fez *Graziele*, e eu, adaptamos o texto para que houvesse várias repetições de chamado, assim a personagem movimentar-se-ia de maneira proporcional a cada chamado. As movimentações são em linha, vetor frente e direcionadas hora para *Graziele*, hora para *Pequeno* e *Jaque*.

Conseqüentemente, têm-se a ideia de urgência, não apenas no campo da psicologia mas também no da fisicalidade, o que me preparou para a fala “o que você quer de mim?” texto que inclui com base na fala da personagem *Mulher*, da peça *Leão no Aquário* uma maneira de conectar as duas mães/mulheres da peça.

Figura 24



Desenho de Caderno de processo-cena 7.

Cena 8: “o que você fez com ele?”, Cruzamento 2 e junção de elencos

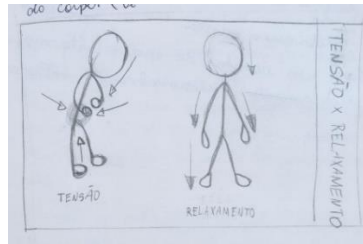
A cena 8 é o primeiro momento em que os núcleos se encontram no centro do espaço cênico e não mais em lados opostos. Para mim, a cena, assim como na cena 6, inicia-se na coxia. O tempo entre a saída e a entrada em cena é maior do que na primeira vez, cerca de 12 minutos.

Assim como na primeira saída de cena, não deve haver descanso ou conforto na coxia. Como dito anteriormente, estar na coxia é um risco, ainda mais tendo-se em vista que a próxima entrada em cena deve ser ainda mais enérgica do que a primeira vez.

Para a preparação de entrar em cena com energia de urgência, além dos exercícios anteriormente feitos na primeira entrada da coxia, busquei uma estimulação de energia através da circulação sanguínea por meio de um estudo de *contração e relaxamento*.

O estímulo consiste em contrair, conscientemente, músculos do corpo, incluindo o rosto e contração intramuscular que exerça pressão nos órgãos pelo abdômen. Essa contração com duração de 10 tempos, aproximadamente, era rapidamente substituída por um relaxamento repentino de 3-4 tempos. Essa sequência é repetida por 4 ou 5 vezes. Neste exercício há uma atenção e conexão com o centro do corpo.

Figura 25



Desenho de Caderno de processo-cena 8.

Nesta segunda entrada em cena também recorro exercício “eu sou o foco” para que ela aconteça de forma direcionada, rápida e precisa.

Em estudo, percebi que as posições das pernas influenciam na execução do movimento escolhido. Optei por deixar à frente a perna esquerda e a perna direita como apoio principal, o que ofereceu maior possibilidade de amplitude e duração do movimento seguinte, a *inclinação*.

Como não seria interessante trocar de perna e de apoio durante a cena, a escolha de posicionamento deveria ser feita durante a caminhada/pausa (novamente *suspensão*). Essa consciência corporal, possibilitou um desenho de movimento mais preciso.

Após a fala “chegar bêbada!” da *Mulher*, há uma divergência de direções. Enquanto todos os personagens correm com seus objetos e mesas para o lado direito do palco, a personagem *Mãe* segue para o lado esquerdo estabelecendo-se no centro fundo. Visualmente, entendo que essa movimentação possibilita ao espectador uma sensação de esticamento do espaço cênico.

O deslocamento em questão, é iniciado com a *inclinação* e quase queda. Este último movimento é o que possibilita pegar o telefone, anteriormente, posicionado no chão pela personagem *Filha*. Já com o telefone, o vetor corporal da personagem é para *dentro*, ombros retraídos e corpo em cinesfera mínima.

Após a fala “bêbada depois de uma festa de uma noite”, o movimento da personagem abre o espaço cênico, em um movimento rápido e em linha, para o lado oposto do grupo. Para executar a movimentação acessei a memória *puxar* como um magnetismo que acontecia a partir da *periferia*, do cotovelo e mão. Na chegada, a fala “vão logo buscar o respirador do menino” gerou levantamento de braço, movimento gerado a partir do estudo de “escapes de movimento” apresentados na cena com os legos (cena 6).

Após esta fala, o grupo se reúne mais uma vez em um bloco com os objetos. Levantar o telefone, foi uma maneira que encontrei de além de criar desenho e variação de plano, evitar contato ríspido que pudesse causar algum machucado em colegas, tendo em vista que as movimentações eram rápidas e no início dos estudos, por não haver ainda hábito e apropriação no mover, eram arriscadas.

O próximo momento de correria e agrupamento de personagens acontece após a fala da *Mulher* “Eu estava sozinha parada no meio da casa nova”. Desta vez o grupo se estabelece na frente centro do palco. Nas primeiras experimentações, percebi que por ser uma imagem frontal, a figura do bloco de pessoas teria um espaço vazio, no centro da imagem, pois a mesa ocupava este espaço.

Para preencher este espaço vazio, foi necessário criar um novo plano de altura, com o movimento de subida na mesa. Este preenchimento na forma do agrupamento foi possível pois o posicionamento corporal foi estabelecido de joelhos, o que não modificou consideravelmente a altura do corpo em relação aos outros do grupo.

Da mesma forma que no agrupamento anterior, o erguer de telefone foi realizado e a imagem, surgida ao acaso, agora é escolhida e potencializada pelo olhar antes, durante e um pouco após a fala “Será que não devemos ligar para o médico?”

O próximo e último momento de correr para agrupar-se nesta cena, é logo após a fala de *Pequeno* “Eu não quero médico!”. Neste momento, pela posição em que a personagem se encontra, o tempo deve ser cuidado com mais atenção, pois é dividido entre descer da mesa e ajudar a empurrá-la

Figura 26

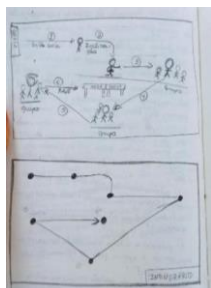
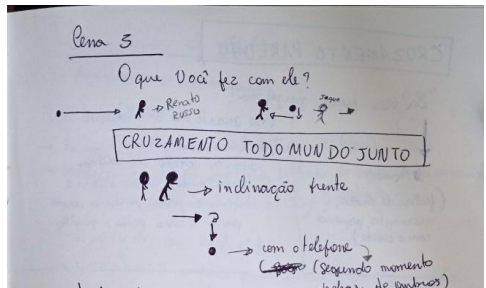


Figura 27



Desenhos de Caderno de processo-cena 8.

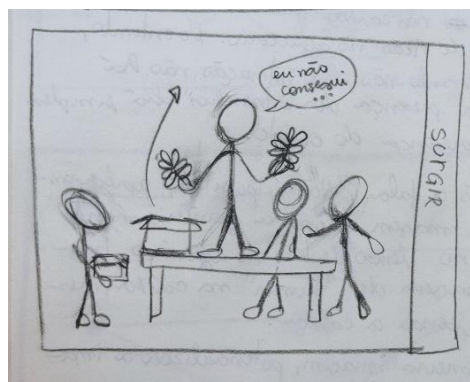
Ao fim da primeira parte do itinerário, há pausa no deslocamento e estabelecimento espacial. O texto falado é um intercalar entre as peças em que, como no cruzamento 1, os textos são fragmentados e reagrupados para que as dramaturgias dialoguem diretamente.

Durante este diálogo, a personagem *Mãe* procura o respirador de *Pequeno* nas caixas, objetos de cena, do núcleo de *Leão no aquário*. Apesar da proximidade e do aparente diálogo entre os núcleos, não há intenção de interação entre eles, não há percepção da presença das pessoas, a única relação e engajamento é com a presença do objeto.

Figura 28



Figura 29



Desenhos de Caderno de processo-cena 9.

Logo após a fala “Não é possível” acontece uma repetição de imagem proposta anteriormente para o núcleo de *Leão no aquário*: a imagem de desaparecimento na caixa de papelão, mesmo que este desaparecer fosse apenas da cabeça. Essa primeira imagem potencializou a seguinte: o surgir e erguer-se na fala “Eu não consigo entrar lá”.

Cena 9: rave

Para a cena 9, utilizamos o princípio de movimentos da experimentação *ataque*, estudada na etapa 1 do processo. O *ataque* permite uma qualidade de movimentos mais fluida, ao mesmo tempo que se observa um ceder e resistir do corpo em relação ao próprio corpo.

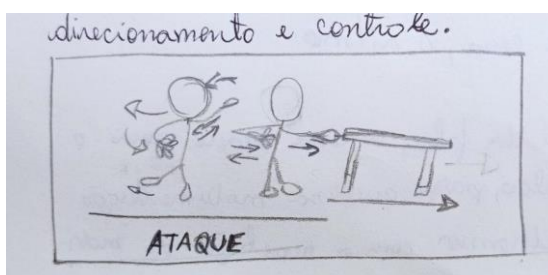
O lançamento iniciado da periferia engaja o restante do corpo que ainda pode conservar tônus para o controle de permanecer de pé. Nesta cena, a atenção corporal é dividida em duas metades do corpo. Uma parte, engaja-se no descontrole enquanto há direcionamento e controle da outra parte, para que assim, se consiga caminhar. Percebe-se que por ser uma sequência de

movimentos rápidos e que sensorialmente comportam-se como espasmos, há uma tendência de atuantes em ter pressa em executá-la.

No início da cena, ainda estou sobre a mesa. Em uma diferente altura espacial e longe do chão, foi possível trabalhar uma nova variação de vetor para baixo: *cair*, a partir do ceder à gravidade, mas, de pé. O pulso da cena, isto é, o ritmo dos gestos, é motivado pela energia da fala e movimentos da Mãe na fala “Tá tudo sujo, tudo bagunçado!”, portanto, há necessidade de atenção a qualidade de presença.

Na sequência da fala, a cena segue para o centro do palco. Para que esse deslocamento aconteça, trabalhamos com a repetição de movimento com pulso firme e de curta duração. Dessa forma, a busca foi de transformação de corpo e gesto cotidiano em extra cotidiano, ou seja, o gesto *esfregar* funcionou como um “movimento genético” para a expressão do movimento.

Figura 30



Desenho de Caderno de processo-cena 9

Cena 10: brinde

Ao chegarmos novamente ao centro do palco, a movimentação é reduzida em amplitude, mas ainda apresenta os contornos e o rastro dos movimentos anteriores. A intensidade da caminhada e o tônus firme dos gestos, assim como na cena inicial, estimularam melhor qualidade de presença. Este foi um bom fluxo para a construção e estabelecimento de estado para a cena seguinte.

A próxima movimentação consiste em um brindar com as plantas, brinde este que dividimos em 3 movimentos, intercalados com *suspensões*. As fragmentações foram feitas de acordo com o texto da personagem *Mulher*.

Após a terceira parte do brinde, a voz do coro é interrompida pela fala da Mãe: um “não!” com duração suficiente para sessar junto com o som do coro. Por provocações das diretoras, a fala passou ser a repetida algumas vezes.

No início das experimentações, a duração da repetição era consideravelmente maior, o que propunha um desafio da busca de modulações e variações em cada uma delas. Em um dos ensaios, pela repetição da palavra, por estar ainda na energia das movimentações e pela ansiedade em preencher a fala com alguma novidade (modulação) senti corporalmente um estímulo para a subida na mesa enquanto o texto era falado.

Sobre concretude do desejo de ação, Salles escreve:

“O artista, impulsionado a vencer o desafio sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o levar a ação.” (SALLES, 1998, p.29)

Durante esta repetição, e agora com o novo estado corporal, foi possível a busca por variação não apenas de voz, mas também de postura corporal.

Busquei, então, um movimento de amplitude gradual dos linhas corporais principalmente dos ombros e coluna, num estudo de harmonia entre horizontalidade e verticalidade, o que visualmente, amplia o corpo na cena.

Após a fala “tem a ver com ficar sem reação”, tendo em vista que o coro que, estava em inclinação, gradualmente retorna a postura ereta sentado nos bancos, optei por me movimentar de modo a reorganizar a coluna para também ficar ereta.

Nessa estrutura de movimentos, é possível observar transições de posição da personagem entre sair do coro, da unidade de movimento (caminhar e *ataque*), para se destacar como corifeu (repetição de fala e subida de mesa) e novamente retornar à movimentação em conformidade com a do coro através da reorganização da coluna.

Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figuras 31, 32 e 33: Cena brinde e repetição de palavra “não”. Fotos: Dayanne Toko.

Após a fala “Eu quero ver o que é!” de *Jaque*, a coluna é novamente desorganizada e o movimento eleito para olhar para a personagem é circular: *torção* de coluna iniciada pelo ombro esquerdo em vetor para trás, para onde, em relação à *Mãe*, está *Jaque*.

Após as falas “Eu vou até lá” e “Não vai, Grazielle!” o movimento é semelhante, mas para a direção contrária. Para acompanhar o movimento dos personagens recordei-me do estudo de *rastro* trabalhado na etapa 1 do processo.

Dada a fala “[...] que ele próprio molhava.” o grupo deveria juntar-se novamente em um bloco para seguir a personagem *Mulher*, posicionada um pouco distante das mesas.

Para chegar ao chão, aproveitei da própria *torção* em que já me encontrava para avançar o corpo em *inclinação* e *cair* da mesa em pé, assim como na cena 9. Após seguir o movimento da personagem, a próxima ação consistia em realizar um itinerário de forma fluida e constante para ir à coxia.

10.1. Cena acrescida pelo espaço de apresentação

As primeiras apresentações do espetáculo foram realizadas no Espaço Cultural Renato Russo, na sala Multiuso. O espaço conta com paredes de vidro ao fundo do espaço cênico que separam o palco de um jardim. A estrutura de teto aberto, permite a entrada de luz natural no jardim e reverberação dessa luz para o espaço cênico.

Nestas primeiras seções, foi possível experimentar uma nova configuração de movimentos inédita na montagem e não mais reproduzida em outros espaços em que o espetáculo foi apresentado até a data de escrita deste trabalho.

Ao invés de sairmos para a coxia, como havíamos trabalhado, neste novo espaço permaneceríamos sendo vistos por meio da parede de vidro. Neste novo espaço e ponto de vista, foi possível trabalhar novas formas e desenhos corporais, transição e transfiguração de planos entre os atuantes e também incluir uma nova velocidade de mover quando girávamos lentamente ao redor da palmeira no jardim.

Figura 34



Cena acrescida pela possibilidade arquitetônica do Teatro. Foto: Isadora Júlia

Como esta não foi uma proposta ensaiada, apenas marcada na passagem técnica naquele mesmo dia, tivemos que lidar, no momento da cena, com o acaso e, portanto, ter uma atenção plena à visão periférica e estar em escuta ativa para as movimentações improvisadas e respondê-las proporcionalmente.

Por exemplo: se durante a câmera lenta se percebesse que o colega ao lado se encaminhava para um plano médio e depois alto, por equilíbrio, o atuante deveria se colocar em plano diferente a fim de criar preenchimento da forma na performance coletiva.

Cena 11: observação da coxia

A partir da fala “você sempre esperneia” o núcleo de *Amores e surdos* surge em cena e coloca-se em exposição na saída da coxia (ou porta) para observar a cena de *Leão no aquário*.

Embora nesta cena não haja sequência de movimentos pré-estabelecida, os atuantes devem ter atenção e cuidado com o desenho que formam, desde a máscara com olhos expressivos, até as mãos e dedos compondo a imagem, além de preenchimento dos espaços para a composição visual.

Cena 12: paredão

Chamamos a cena 12 de paredão, pois estávamos os dois núcleos alinhados lado a lado, o que estendeu esta forma por toda frente do palco.

Para a chegada na marcação, é necessário um vetor frente e que o deslocamento seja realizado sem dúvida ou hesitação. O foco é sair da coxa já na assertividade de pegada de objeto. Também não há tempo para mudança de direção.

O objeto com o qual me relacionei neste momento, foi um banco. A movimentação da personagem com relação ao objeto, foi o fechar de ombros e o côncavo da coluna (vetor para dentro) enquanto o olhar permanecia firme para frente.

Na fala “No quarto do Júnior?” há uma curva para olhar para trás, sendo necessária uma torção de coluna originada a partir do ombro, para deixar o banco no chão e para direcionar o corpo em vetor para trás para a corrida.

A suspensão do correr faz necessária, assim como na cena 6.1, uma atenção sobre como o corpo estará na pausa. Esse desenho propõe entender como a desorganização e o desconforto do corpo podem ser bons proponentes para composição da forma individual e coletiva. A forma na suspensão do movimento correr demonstra que se não houvesse parede do fundo do palco, o corpo continuaria se deslocando.

Logo após a fala “o quê?”, do *Homem*, novamente o vetor é iniciado pelo ombro que vira o corpo para frente. Em seguida, há uma inclinação e correr para chegar à frente e novamente abraçar o banco. A imagem anterior, de relação como objeto, é novamente realizada.

No terceiro e último correr nas baias, que acontece após a fala: “Eu não entendo nada de cor de cabelo” da personagem *Mulher*, o vetor agora é gerado pelo *centro* em uma *inclinação* para trás. Com os objetos, corremos de costas, o que exige atenção e confiança de que quem corre em vetor frente, do fundo para frente da cena, irá otimizar o espaço.

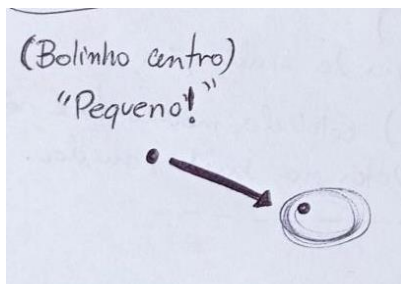
Dita a fala “Nós fingimos que estamos sem assunto”, da *Mulher*, através da expiração há um relaxamento muscular, como um ceder a gravidade. Há sensação de descanso seguida de tensionamento sincronizado e abrupto entre todos os personagens, após a fala “Pequeno!” de *Graziele*.

Cena 13: agrupamento hipopótamo

Nesta cena, novamente os núcleos se reagrupam no centro do palco, para criar uma nova imagem. Para que esse agrupamento acontecesse gradualmente, o elenco foi fragmento em

grupos de duas ou três pessoas que corriam para o centro, após cada repetição da fala “Pequeno!”

Figura 35



Desenho de Caderno de processo-cena 13.

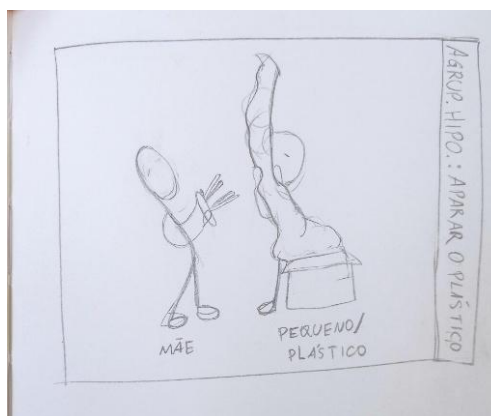
Esse reagrupamento gradual permite durante o estudo, a observação e a escolha consciente dos atuentes sobre onde se colocar espacialmente em relação ao outro do grupo anteriormente posicionado e estabelecido.

Logo após a fala “Eu tentei contar” de *Pequeno*, que se aproxima lentamente do grupo segurando o plástico, os movimentos são reverberações de um corpo atento para o que está sendo dito.

A partir da fala de *Pequeno* “Foi no domingo que eu resolvi ir até um zoológico”, o atuante manipula o plástico de modo a erguê-lo numa imagem vertical. Os movimentos de reverberação no corpo da personagem *Mãe*, consistem em: olhar para o plástico, torção de coluna e inclinação para trás. Este último movimento permite olhar ainda mais de baixo para a imagem do plástico, gradualmente mais alta, tornando-o visualmente maior do que é realmente.

De acordo com a queda da porção de plástico erguida, o movimento da personagem é sustentar essa queda com o banco. Esta ação exige prontidão e disponibilidade corporal diante da imprevisibilidade do objeto cênico, que apresentou variações de tempo de queda em diferentes ensaios.

Figura 36



Desenho de Caderno de processo-cena 13 (plástico)

Imediatamente após esta sustentação, o plástico é direcionado através do banco a começar a cobrir todo o agrupamento. Com este movimento foi possível estudar um controle corporal acentuado, pois é necessária força para puxar o plástico da caixa e proporcional cuidado com a velocidade em que a ação é realizada.

Cena 13.1: sob o plástico

Este é um novo momento de suspensão. O elenco inteiro está coberto pelo plástico. O foco agora está no objeto, que pelo signo proposto na montagem, neste momento pode ser compreendido com um personagem.

Com um objetivo em comum, todo o elenco, absorvido pelo plástico, deve buscar oferecer a ele a possibilidade de compreensão de se tratar de um objeto vivo. O objeto deve “respirar” através da manipulação dos atuantes.

Uma coreografia acontece fora do olhar do público. Encobertos pelo plástico, o núcleo de *Amores surdos* deve se organizar para ressurgir modificado e afetado pela presença e passagem do objeto.

Os objetos carregados pelos atuantes são reorganizados e deitados no chão, as caixas com plantas, telefone e outros objetos de cena, são viradas de modo a derramar esses elementos e deixá-los ao alcance dos atuantes que os utilizarão nos cabelos, roupas ou os terão em mãos.

Embora haja a sensação de ser curto o espaço de tempo, essa coreografia não deve ser feita de maneira afobada ou ansiosa, pois visualmente afeta a ideia de respiração do objeto/personagem plástico.

Cena 14: saída do plástico

Conforme o núcleo de *Leão no aquário*, ainda encoberto, encaminha o plástico pra a plateia, o núcleo de *Amores surdos* é revelado, um personagem por vez. Para que os tempos entre cada aparição sejam semelhantes, a distância entre atuantes deve ser equivalente.

O primeiro bloco de falas da cena é exclusivo do núcleo *Leão no aquário*, o que possibilita ao núcleo *Amoressurdos* um tempo de reverberação corporal e preparação de estado para cena. Para a reaparição pós-plástico, elegi o movimento *tremor*, estudo proposto para uma das cenas do núcleo *Leão*.

Entendo o *tremor* nessa cena, como um colapso dos movimentos e vetores já estabelecidos para a personagem. Este colapso corporal, pode também ser entendido como colapso emocional, o que exemplifica que uma representação psicológica pode ser realizada sem necessariamente uma busca pela memória emotiva do intérprete.

Figura 37



Desenho de Caderno de processo-cena 14.

As duas primeiras falas da personagem nesta cena, são dadas ainda no movimento tremor, o que assim como na cena 1, exemplifica como movimento afeta qualidade e característica do falar. O tremor é suspenso para a fala “Que ventre, que ventre!” e substituído pelo relaxamento e ceder a gravidade.

O vetor para baixo, proveniente do relaxamento de tónus que acompanha a fala, possibilita o colocar do banco no chão de uma forma orgânica. A seguir, uma nova proposta nos foi dada pela diretoria Alice Stefânia: *máscaras*.

As máscaras formadas pela própria expressão facial dos atuentes, consistia em representar a emoção surpresa com foco na verticalidade das formas nos olhos e boca. Além da verticalidade facial, o corpo, engajado na forma, seria ampliado em todas as direções, assumindo uma cinesfera ampla.

A gradação dessa amplitude corporal e expressão facial, foi dosada pela respiração, através da entrada lenta de ar nos pulmões. As quebras destas suspensões, foram guiadas pela expiração, por meio do expelir do ar.

Sobre a relação ar e expressividade, Ciane Fernandes escreve que “A respiração como suporte para o movimento corporal é fundamental no treinamento corporal do ator-dançarino, estabelecendo uma sincronia para a expressão simultaneamente corporal e vocal.” (FERNANDES, 2006, p. 53).

Cena: 14.1: “Essa é a nossa realidade”, estabilidade corporal e foco na palavra

Após a fala de *Pequeno* “Eu amo William...” em que o personagem se exalta, optei por fazer poucas movimentações, para que a partir desse momento a palavra fosse priorizada. Nesta cena a personagem está atenta à fala e reação de *Pequeno*, para uma compreensão do afeto e da importância que o “hipopótamo” tem para o filho e para a família.

Durante essa percepção e acompanhando o movimento e o diálogo entre os filhos, a personagem reverbera em baixo volume de voz a palavra “não” numa tentativa de acalmar os filhos, principalmente *Pequeno*.

Após a fala “Eu mato!” de *Jaque*, a última repetição da sequência é falada em alto volume de voz e de maneira incisiva. Não há grandes movimentações corporais, pois o foco no monólogo é direcionado para o texto e reverberação das palavras.

Cena 15: monólogo final

Logo após o término do monólogo “Ninguém vai matá-lo!”, a *Mulher* sentada na plateia, fala o seu texto final. Logo que ela termina, o núcleo de *Leão no aquário*, juntamente com o segundo elenco, (o que não é o principal naquela sessão e que, nestas primeiras apresentações, assistiram a cena da plateia), sussurram o texto “A família é o que está nos cantos”.

Quanto começam esses sussurros, *Jaque*, *Graziele* e *Samuel* dirigem-se para a plateia para continuar o texto em sussurro assim como o núcleo *Leão no aquário*. No palco restam apenas *Pequeno* e *Mãe*.

Enquanto todos os textos são falados a movimentação da personagem *Mãe* acontece de forma lentíssima e ininterrupta. São movimentos circulares de varredura visual do espaço, agora modificado e completamente diferente do início do espetáculo: o chão está coberto de objetos de cena, as mesas da cena inicial e de tantas cenas em família, estão posicionadas de maneira vertical e o espaço, até então repleto de pessoas, está agora vazio.

Essa movimentação surgiu de uma escuta corporal do desejo de movimento do próprio corpo. Se entendemos que um corpo vivo, mesmo parado, de pé, não é imóvel, já que possui movimentos involuntários e biológicos (de sangue, ar, pulso do coração e funcionamento de órgãos, por exemplo), é possível sensibilizá-lo também para o estudo e compreensão do desejo de mover em harmonia com a escuta e respeito dos movimentos de cada sistema corporal. A escuta do que o próprio corpo oferece e deseja ativar, possibilita um mover, que em sua simplicidade, é expressivo.

Este princípio pode ser encontrado entre os parâmetros do “movimento genuíno” termo transcrito por Ciane Fernandes:

4) Seguir os impulsos ou sentimentos imagens. Seguir as imagens até onde sentir que fazem sentido. Elas surgem do movimento e também desaparecem. O importante é o movimento, a partir do impulso físico, do que precisa ser feito naquele momento. As imagens são paralelas, vêm e vão.

5) Optar livremente por seguir um impulso ou esperar o próximo, mas estar conectado com eles, consciente deles. (FERNANDES, 2006, p.259).

O monólogo “A família que está nos cantos” não faz parte do texto falado na peça. Ele é, na verdade, uma rubrica na dramaturgia, um escrito de Grace Passô. No entanto, optamos adicioná-lo ao espetáculo como a cena final da peça.

Após o elenco, na plateia, repetir o texto por algumas vezes, a *Mãe* também o inicia do palco. Assim como no texto anterior, o monólogo apresenta pouquíssima movimentação, a não ser, pela lenta e curta caminhada para afastar-se levemente de *Pequeno* e avançar um pouco para um diálogo mais íntimo com a plateia.

Neste monólogo, todo o impulso de movimento que possa vir a surgir é canalizado para o olhar. O compartilhar da compreensão de cada palavra, de cada frase e do sentido do texto é direcionado para a plateia.

A busca pela reverberação da palavra comporta-se como movimento, mesmo que não corporal. A musculatura e a presença do olhar no palco, convida o olhar do espectador na plateia a fazer parte da composição da cena. A escuta e afetação pelo texto estão intimamente ligadas à aceitação de recebimento do olhar.

Esse interesse em destaque da palavra, é intensificado sensorialmente, quando na segunda repetição do texto, as luzes são totalmente apagadas, deixando apenas as palavras soarem no breu.

O espetáculo que desde o início se apresenta ao espectador com estímulos visuais, através de partituras de movimento e que praticamente não tem pausa de movimentação, é finalizada com a suspensão do sentido da visão da plateia. Não se vê mais nada, apenas se escuta. Algo que durante todo o espetáculo, os personagens buscaram fazer entre si.

Em apresentações cujos espectadores estejam assistindo pela primeira vez, têm-se notado um padrão: alguns segundos de silêncio após o fim do monólogo. Neste momento, é a plateia que participa de uma suspensão. Possivelmente este silêncio indica que a conexão foi estabelecida e que há no público uma reverberação das palavras potentes do texto.

“Diante do público normal, o melhor barômetro é o silêncio.” (BROOK, 2011, p.30)

2. Considerações sobre estudo de movimentos em prol da dramaturgia

Analisando as dinâmicas de movimento estudadas ao longo do processo é possível detectar que:

- *linhas, explosões, vetores direcionados e periferia protagonista* agiram de forma direta na movimentação da personagem *Mãe* nas cenas de demandas externas, como as da casa, da maternidade, da educação e cuidado com a saúde física e mental dos filhos desde uma criança a um adulto (mesmo que a grande distância) e também em cenas de chamado por voz ou presença dos filhos em que a atenção da personagem fosse exigida.
- *curvas, torções e câmera lenta*, foram a base para as cenas sobre circunstâncias internas, angústia, culpa e sentimentos íntimos da personagem.
- *inclinação*, foi o estudo eleito para as cenas de estresse, para trabalhar a intensão de paralisia, mas exigência de ação, presença física e proteção.
- *tremor*, foi o estudo utilizado para a cena de colapso (físico e psicológico).

Em síntese, em gráfico de transformação, a personagem apresenta-se no início do espetáculo predominantemente com movimentos retos, periféricos, vetores direcionados e explosão. No decorrer da peça, a partir do meio até o fim, conforme o drama aumentava, a personagem apresenta-se em movimentos de centro protagonista, circulares, curvas, torções e tremor.

O falar do monólogo final apresentou afetação dramática, pois a partir do estímulo de movimento físico, me conectei com uma circunstância de descompasso e nervosismo sem, necessariamente, buscar esta qualidade de presença na memória emotiva.

3. Considerações finais

A organização dessa pesquisa para o estudo de dramaturgia de movimento chega ao fim, não em caráter de conclusão, mas como um primeiro estudo teórico que possibilita a abertura à novos entendimentos sobre o processo criativo do espetáculo *Estranho íntimo* e, também, contribuições para futuras trajetórias de criação cênica.

Tenho a consciência de que nem todos os exercícios e provocações corporais vindos da direção foram aqui ressaltados, mas, certamente todos eles foram significativos para a criação de personagem ao longo do processo.

Este estudo contribuiu para a seguinte reflexão: os estudos de movimento são possibilidades de expansão de repertório corporal, possibilidades estas, que podem ser acessadas a partir de procedimentos que ativem corporalmente os estados musculares e emocionais sem, necessariamente, acessar, somente, o procedimento de memória emotiva. Este trabalho é, portanto, a constatação de que a partir dos estudos corporais e de movimento é possível potencializar os processos de atuação.

Possibilitou, também, refletir sobre como a consciência corporal potencializa a criação em sala de ensaio e sensibiliza os corpos dos atuantes, tanto no trabalho de criação, quanto nas relações entre direção e atuação.

A atuação a partir da corporalidade oferece a direção um modo de trabalho em que as provocações criativas não partam apenas do acesso de experiências emocionais pregressas que possam, porventura, vir a ser questões delicadas para o atuante.

Essa reflexão, especificamente, poderá ser melhor aprofundada e compreendida a partir de referenciais teóricos, em futuros projetos e em pesquisa escrita. Mas, por hora, posso afirmar

que esse pensamento é proveniente da eficiente condução e recepção no processo e no resultado do espetáculo *Estranho íntimo*.

Finalizo essa monografia, portanto, com as palavras de Luciana Matias, colaboradora no processo e parceira na trajetória de criação dessa peça:

Queridos estranhos íntimos, quero lhes conjugar umas palavras.

Quando as paredes se tornam invisíveis, o que sobra nos cômodos?

O que dizer dessas pessoas na sala de jantar? O que dizer desse tempo entrelaçado de afeto e trabalho entre nós?

Primeiramente, agradecer cada olhar, presença, confidencialidade, confiança que partilhamos nesses dias. Cada pessoa costura com sua presença e potência essa tá-peça-ria de muitas mãos. Parabéns pelo trabalho e empenho de todes!

Agora falo deles, os vizinhos, as pessoas que se criaram, se criam e tomam forma nas suas presenças.

Nessa casa muito engraçada, sem teto, sem paredes, mas cheia de muros e pontas mal cortadas, conheci duas mães, duas mulheres que de tão diferentes se parecem. A pergunta explode: o que você quer de mim? O que se quer dela? Bem, uma tem problemas cardíacos e a outra um aperto no peito com que aprendeu a conviver. Não se arranca o coração por causa de uma dor no peito, não é mesmo?

Os dois apartamentos têm crianças, olhos brilhantes que conseguem ver além das paredes brancas. Trocam brinquedos e afetos através das fendas do tempo-espço. Veem a estranha atmosfera dos adultos, seus conflitos enterrados, o tumulto mal resolvido, o grito abafado. São estranhos esses adultos, falam sobre tudo, menos sobre o que sentem.

Os parentes se espalham como a mobília da casa, devastados pelos furacões repentinos. Nunca se sabe quando alguém vai abrir a torneira do grito e do descontrole. Mas não tem problema, de certa forma, isso alimenta o William. Mas falemos dele um pouco mais tarde.

Sâmia/Samuel correm, correm, correm, mas não saem do lugar. É mais fácil mover os pés do que os medos, não é mesmo? Ser adulto é mesmo complicado, mas com o tempo se pega

o jeito. Mais ou menos... cada pessoa tem suas estratégias... Quem sabe pedir uns conselhos pro pai, hein... mas deixa quieto... ele foi engo-... ele morre-... ele tá bem, tá bem.

Tá bem debaixo dos nossos narizes as rachaduras da casa, caindo aos pedaços, mas ainda assim nossa. Nossa casa! Não vamos jogar fora, por causa de uma infiltração ou outra, né? Até que entra ar, ventila, sei lá... são vazios sem reparo, são distâncias entre nós. É uma casa muito engraçado, mas é nossa.

Olhando um pouco para o aquário vemos o pai da mãe. Ele sempre tentando cuidar da filha, se preocupa com o estado dela, tão magra e fraca por conta das suas filosofias e monólogos para a parede cheia de olhos. Mãe, eles estão te olhando! Ele tenta cuidar dela, das cachorras, das plantas de plástico, das avencas imaginárias e acaba chorando sabendo que pode acabar sozinho. E... tudo bem, pois a Deusa o entende.

Enquanto isso, um amor recém rompido ainda mostra suas veias abertas, sonhos e desejos perdidos num futuro nunca acontecido. Enterrando memórias em caixas, tentando separar as coisas e os acúmulos, os cômodos mudos com cheiro de tinta fresca ainda não apagaram os afetos dos corpos. Você esqueceu umas coisas, passei pra devolver, acho que são suas.

A filha grita mais uma vez. Ela vê mais do que os olhos acostumados dos adultos. Mãe, o que é perplexa? Ninguém responde.

A mãe fala com a parede mais uma vez. É algo como ficar sem reação. Muito se move dentro dela, muito e muito rápido. Mas por fora um fino controle ainda cobre seus gritos abafados.

Do outro lado, os sonhos sonâmbulos caminham pela plateia, tentando alertar que não há nada de novo sob o sol, que todas as histórias do mundo já foram contadas, que as tragédias vão acontecer, mas quando acabar o tempo da apresentação isso aqui desmancha, as realidades se reestruturam e todo mundo volta para as suas casas. Que bonito é ser “sonântula”!

De ouvidos tapados a irmã escuta muito mais do que imagina. Atende a última ligação do irmão distante, que passa por um profundo inverno de si. Longe, ele se despede. Último suspiro interurbano. Abre os olhos, Grazi! A família está nas frestas.

E no escuro, o hipopótamo se retorce sem espaço no quarto do Junior. Já faz uns cinco anos que ele cresce, cresce, cresce. O pequeno não imaginava que ficaria tão grande. E agora ele é gigante e fortíssimo. Parte de nós.

Mas tá quente demais aqui! Vocês querem que eu entre nessa conversa? É preciso lembrar que nem só de sangue se formam as famílias. Recebemos amigos, brindamos, contamos piada e rimos das quedas estratosféricas em si. Às vezes a ação mais simples pode ser a mais difícil. Pode fumar aqui?

Ainda tem tempo para um café?

Mesmo com todo esse barulho e desencontro, escuta atravessada, universos em colisão, vocês formaram uma única casa, engraçada, de estrutura complexa e de rastros inclinados pelo ar. E que ventre!

Essa criação merece ser celebrada, levada pra rodar o mundo!

E o que dizer dessa complexa criatura chamada KeniAlice? Encontro de jornadas, sabedorias e risadas. Mastras dessa orquestra, onde as caixas, plástico gigante e plantas de plástico têm vida própria. Que bom! Quer dizer que o teatro tá movendo até os inanimados!

Enfim, essa carta são as palavras meio digeridas dos nossos encontros. O que ecoa por aqui desses dias! Tem sido muito inspirador estar perto de vocês, fluindo nesse processo tão potente! Desfrutem amanhã e sempre!

Um grande abraço e até daqui a pouco. Espero que essas palavras inspirem essa jornada de apresentações!

Luciana Matias, a vizinha do 214.

Brasília, 14 de julho de 2023.

Lista de Figuras:

Figura 38

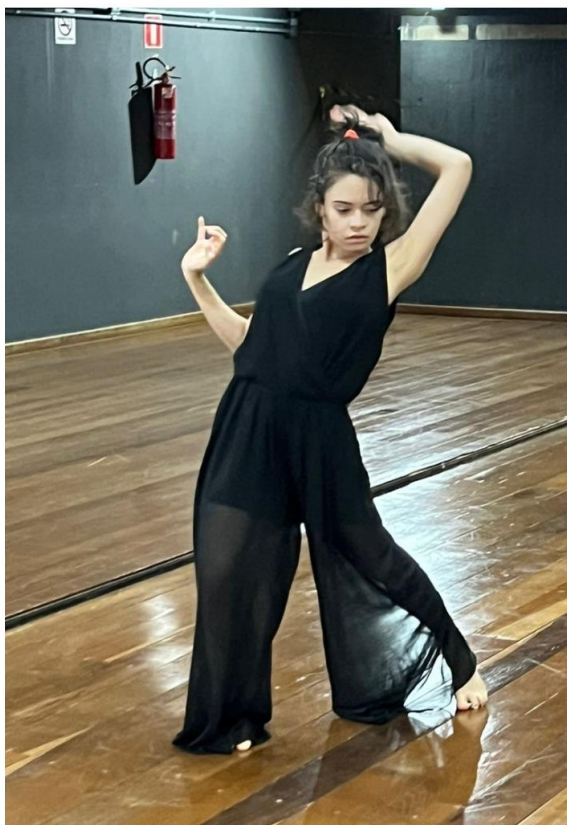


Figura 39



Fotos: Alice Stefânia, Universidade de Brasília, abril de 2023

Estudos de movimento *centro protagonista* e *periferia protagonista*, respectivamente.

Figura 40



Foto: Alice Stefânia, Universidade de Brasília, abril de 2023

Estudos de movimento *ataque*

Figura 41



Figura 42



Fotos: Nathan Balzani, Universidade de Brasília, junho e julho de 2023

Atrizes em criação como duplo

Figura 43



Foto: Jordana Mascarenhas, Brasília, julho de 2023

Cena 1, mesa

Figura 44



Foto: Fernando Santana, Brasília, julho de 2023

Cena 3, itinerário telefone

Figura 45



Figura 46



Fotos: Jordana Mascarenhas, Brasília, julho de 2023

Sufocamento de Pequeno

Figura 47



Figura 48



Fotos: Fernando Santana, Brasília, julho de 2023

Cena 7, camisa e cruzamento 1

Figura 49



Figura 50



Fotos: Dayanne Toko, Goiânia, novembro de 2023

Cena 8, cruzamento 2 e junção de núcleos

Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Fotos: Dayanne Toko, Goiânia, novembro de 2023

Cena 12, paredão

Figura 55



Figura 56



Figura 57



Fotos: Dayanne Toko, Goiânia, novembro de 2023

Cena 13, agrupamento hipopótamo e manipulação de plástico

Figura 58



Foto: Dayanne Toko, Goiânia, novembro de 2023

Figura 59



Figura 60



Fotos: Fernando Santana,
Brasília, julho de 2023

Figuras 58, 59 e 60: Cena 14, saída do plástico e máscara expressão surpresa

Figura 61



Foto: Fernando Santana, Brasília, julho de 2023

Monólogo final e foco na palavra

Figura 62



Foto: Dayanne Toko, Goiânia, novembro de 2023

Elenco, diretoras e parte da equipe do espetáculo *Estranho íntimo*

Referências Bibliográficas:

BAIOCCHI, maura; PANNEK, wofgang. **Tanteatro**: forças e formas. 1. ed. São Paulo: Tanteatro companhia, 2018.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: Reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução: Antonio Mercado. 7. Ed. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RENGEL, Lenira peral. **Dicionário Laban**. Orientador: Sylvia Monica Allende Serra. 2001. Dissertação (Mestrado em artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FÉRRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. 1. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 1. ed. São Paulo: annablume, 1998.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: annablume, 2006.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator Invisível**. Tradução: Marcelo Gomes. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2007.