



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES (IDA)
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RODRIGO FERREIRA NERY

PERCURSOS DO GESTO:

Análise processual da criação de memória corpórea

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Brasília

2025

RODRIGO NERY

PERCURSOS DO GESTO: Análise processual da criação de memória corpórea

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade de Brasília - Departamento de
Artes Cênicas como requisito final para
obtenção do título de Bacharel em
Interpretação Teatral.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Julia Guimarães Mendes

RODRIGO NERY

PERCURSOS DO GESTO : Análise processual da criação de memória corpórea

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade de Brasília - Departamento de Artes Cênicas como requisito final para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Data da aprovação: DD/MM/AAAA

Nome completo - Orientador(a)

Nome completo

*Aos meus pais, Telmara e Otaviano, que sempre me deram suporte
para seguir os meus sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo aos meus pais (Telmara Pessoa Nery e Francisco Otaviano Nery), que me deram todo o suporte necessário para eu me dedicar aos meus estudos e me incentivaram a sempre buscar ser presente em todas as minhas vitórias e dificuldades, sem eles nada disso seria possível.

Agradeço imensamente ao elenco de *Gesto: estudo 1*, que me proporcionaram um processo muito frutífero e divertido, principalmente aos meus parceiros de cena Agda Couto, Tagú, Fernanda Tiago e Anaju Carvalho. Com certeza meu processo teria sido completamente diferente se não fosse a presença desses atores tão incríveis, obrigado por estarem comigo nesse momento de finalização.

Agradeço também à Kenia Dias, Fabiana Marroni, Giselle Rodrigues, Alice Stefânia e Rita de Castro, que são grandes mestras e me ajudaram a compreender melhor o meu corpo no espaço cênico. Cada uma delas me marcou profundamente e carregarei seus ensinamentos com muito carinho dentro de cada articulação do meu corpo.

Finalmente gostaria de agradecer imensamente a Julia Guimarães, por ser uma orientadora tão parceira, compreensiva e me ajudar durante toda a escrita desta monografia. Muito obrigado por me escutar e me mostrar que existe uma grande importância no meu trabalho.

RESUMO

Este trabalho investiga a prática corporal e a sua construção a partir do processo de montagem do espetáculo *Gesto: Estudo 1*, apresentado no contexto da disciplina Projeto em Interpretação Teatral (PIT), do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Por meio de uma investigação teórico-prática das etapas de construção da peça, as experiências da montagem foram analisadas em diálogo com teorias do teatro e da performance vinculadas à atuação cênica, com foco na relação entre o treinamento corporal e a criação de cenas. A pesquisa resultou na compreensão e sistematização dos procedimentos corpóreos necessários à elaboração de memória física do processo criativo. Conclui-se, assim, que existe uma grande importância do treinamento corporal do ator para se alcançar uma inteligência física que pode evocar não só movimentos, mas também texto e encenação.

Palavras-chave: Corpo. Treinamento. Coreografia. Partitura. Processo de criação.

ABSTRACT

This work investigates body practice and its construction from the assembly process of the show *Gesto: Study 1*, presented in the context of the discipline Project in Theatrical Interpretation (PIT), of the Performing Arts course at the University of Brasília. Through a theoretical-practical investigation of the stages of construction of the play, the experiences of the assembly were analyzed in dialogue with theories of theater and performance linked to scenic performance, focusing on the relationship between body training and the creation of scenes. The research resulted in the understanding and systematization of the bodily procedures necessary for the elaboration of physical memory of the creative process. It is thus concluded that there is a great importance of the actor's body training to achieve a physical intelligence that can evoke not only movements, but also text and staging.

Keywords: Body. Training. Choreography. Score. Creative process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Anomalia N° IV: reprodução	p. 21
Figura 2 – Anomalia N° II: ruptura	p. 23
Figura 3 – Exercício: monstro	p. 27
Figura 4 – Exercício: monstro	p. 27
Figura 5 – Anomalia N° I: distorção	p. 28
Figura 6 – Anomalia N° I: distorção	p. 28
Figura 7 – Anomalia N° III: crescimento	p. 31
Figura 8 – Anomalia N° III: crescimento	p. 31
Figura 9 – Anomalia N° III: crescimento	p. 32
Figura 10 – Anomalia N° III: crescimento	p. 32
Figura 11 – Anomalia N° IV: reprodução	p. 33
Figura 12 – Anomalia N° IV: reprodução	p. 33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAP. 1. DO TREINAMENTO À PARTITURA	11
CAP. 2 . A PALAVRA ALIADA AO GESTO	18
CAP. 3. DRAMATURGIA PESSOAL	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

INTRODUÇÃO

Minha trajetória com o movimento se iniciou na infância, quando eu assistia aos ensaios de balé da minha mãe, que não tinha onde me deixar e, por isso, me levava com ela para o teatro. A partir dali, naquele teatro escuro, lembro de vê-la no palco e tentar imitar seus movimentos, numa espécie de brincadeira mimética. Pouco tempo depois se iniciaria minha primeira paixão no esporte, a ginástica olímpica, creio que foi por meio dessas duas experiências que eu me percebi como uma pessoa interessada nas poéticas do corpo. Durante minha vida já fiz diversas aulas de dança (balé, contemporâneo, jazz, street dance, hip hop, charme, vogue, entre outros) e fiz aulas de circo e acrobacia, no intuito de entender mais sobre o movimento e sobre como essas práticas poderiam habitar o meu corpo. Eu sempre gostei de dançar, de me movimentar e de me desafiar a alcançar uma estética corporal específica em diferentes lógicas de movimento.

No teatro não foi diferente, sempre me interessei pelo eixo dos conhecimentos corpóreos, principalmente as matérias de Movimento e Linguagem, que são ofertadas nos primeiros semestres do curso de Artes Cênicas da UnB. Não por acaso, fui monitor de Movimento e Linguagem 3 durante dois semestres, queria entender melhor e me aprofundar na prática corporal. Dessa forma me vejo dentro do curso, e fora dele, buscando colocar o meu corpo em diversas possibilidades de movimento no intuito de mapeá-las para criar arcabouço imagético individual, ou seja, experienciar — por meio de diferentes técnicas de atuação e treino de linguagens corporais específicas — formas de se conectar com o trabalho de presença cênica pelo corpo, pelo mover no espaço. Contudo, para isso foi necessário entender o que fazer para guardar essas possibilidades de movimento na memória física, quais caminhos e formas temos para aprimorar nossa prática corporal.

Durante o processo de criação do espetáculo *Gesto: estudo 1*, apresentado no contexto da disciplina Projeto em Interpretação Teatral (PIT), do Bacharelado em Interpretação Teatral do Curso de Artes Cênicas da UnB, pude compreender na prática as formas de se criar essa memória física, que se vincula não só ao movimento, mas também incorpora no trabalho o texto e a idealização/construção de uma cena.

Procuro, nesta pesquisa, identificar e analisar os momentos, exercícios e aspectos do processo de criação que contribuíram para a elaboração, fixação e aperfeiçoamento de memória física do meu movimento. Para isso, busco cartografar e decupar as diferentes etapas do processo criativo de *Gesto: estudo 1*, partindo do treinamento físico até a construção da cena e de uma poética física, aliada ao estudo de texto e concepções de encenação.

Começo então no primeiro capítulo identificando a forma de criação no processo e descrevendo os procedimentos e exercícios corporais que me ajudaram a construir as cenas e movimentações da peça. Após isso começo a traçar como o texto foi abordado durante o processo e de qual forma pude entrelaçar as duas poéticas, o texto e o movimento. Ao final, analiso cenas específicas da peça em que acredito demonstrarem de forma assertiva os resultados do meu trabalho de ator e refletem a minha dramaturgia individual.

CAP. 1. DO TREINAMENTO À PARTITURA

O corpo é o maior instrumento do atuator¹, é a partir dele que se tem a voz, as expressões e as ações necessárias para se contar uma história. Pensando nisso, me questiono quais formas temos para exercitar esse corpo que deixa de ser cotidiano e passa a ser performático, cênico, corpo esse que se diferencia do nosso corpo do dia a dia por estar sempre em contato com a presença e a fruição, como explica a pesquisadora Eleonora Fabião:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010, p. 321)

Para atingir essa potência de espaço-tempo que o corpo cênico nos propõe, é necessário uma preparação, um treinamento desse corpo. Surgem, então, algumas perguntas: quais músculos precisamos trabalhar para estar atentos e concentrados no trabalho? Por que esse treinamento do atuator é tão importante para a construção do trabalho? E, por fim, como esses exercícios podem deixar de ser exercícios e virar poética?

É importante começar entendendo quais exercícios são esses e de onde vem a noção de treinamento do atuator. Grandes nomes como os encenadores e teóricos russos Stanislavski (1863-1938) e Meyerhold (1874-1940) vão dialogar com esse senso comum de que é preciso ter uma preparação do corpo do atuator. Stanislavski investiga sobretudo um teatro mais realista e vai defender um comprometimento do atuator com seu ofício, ressaltando a importância de não limitar o estudo à sala de ensaio, mas de se ter uma continuidade desse estudo em casa, como é possível observar em passagens do livro *O trabalho do ator: Diário de um aluno* (2017).

Isso obriga os atores a se preparar de maneira adequada para cada ensaio em casa. Deve ser considerado vergonhoso e uma afronta a todo o elenco se o diretor tem de repetir alguma coisa que ele já explicou. [...] Então, se quiserem evitar isso, vocês devem desenvolver uma habilidade para trabalhar em casa de maneira independente. Isso não é fácil, e vocês precisam aprender a fazê-lo corretamente enquanto estão aqui na escola. Eu posso falar sobre isso lentamente e de forma detalhada, aqui e

¹ O grupo teatral Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS) define a terminologia “atuador” como uma união de artista com ativista político, defendendo a ideia de que a atuação não deve se restringir apenas ao palco mas ter um comprometimento com a realidade, fazendo um trabalho social. Utilizo a expressão por perceber o trabalho de atuação aliado ao texto como um trabalho político-social.

agora, mas não posso transformar um ensaio em uma aula. (STANISLAVSKI ,2017, p.594)

No contexto do teatro proposto por Stanislavski, esse comprometimento busca garantir uma atuação que imita a realidade a partir de uma poética muito ligada aos sentimentos. Algo que nasce do trânsito entre o interno e o externo, assegurando um cuidado grande com o texto e a palavra, que, de certa forma, é protagonista da cena, aliada à ação física: “a arte do ator dramático é a arte da ação interior e exterior” (STANISLAVSKI, 2017, p. 616). Trata-se de uma postura diferente da de seu pupilo Meyerhold que, ao se distanciar de seu mestre, começa a perceber o processo de criação de uma outra forma.

Meyerhold defende a ideia de que o corpo do ator é uma máquina e o ator o operador. Gosto da ideia de que o corpo é como um violino e o ator o violinista, ou seja, para conseguir tocar é necessário afinar o instrumento e perceber suas notas, entender que cada nota precisa de uma determinada pressão e agilidade, e para isso é necessário treinamento. Por mais que as pesquisas de Stanislavski e Meyerhold estejam em diferentes vertentes cênicas, é possível perceber que o ensaio, o estudo das ações físicas e do ofício com comprometimento é algo comum em ambas, no intuito de se criar uma *memória cênica corporal*.

Ê neste ponto, parece-me, que se opera a junção entre a biomecânica de Meyerhold e o método das ações físicas de Stanislavski. [...] penso que o estudo e o conhecimento prático deles enriquece enormemente o ator e completa seu equipamento técnico. Isto é sobretudo verdadeiro em relação à biomecânica, compreendida no seu sentido mais amplo e tal como a elaborou Meyerhold num estágio ulterior. Uma vez atenuado o ardor polêmico e a brutalidade das definições iniciais, ele procurou estabelecer, no meio deste sistema, as leis de deslocamento do ator no espaço cênico, através de experiências em esquemas de exercícios de treinamento e métodos do jogo.(CONRADO, 1969, p.158)

Em qualquer ensaio, *workshop*, oficina, residência ou aula de teatro, a primeira coisa que se faz ao adentrar o espaço é o aquecimento ou alongamento. Trata-se de um momento precioso e importante, no qual o atador se concentra em seu corpo, percebe suas articulações e explora as possibilidades de movimento. É muito comum escutar a expressão “acordar o corpo”. Dito dessa forma, traz a sensação de que o corpo estava em um estado de sonolência, talvez porque o corpo cotidiano viva em uma espécie de “piloto automático”, quase alienado ao que se é esperado dele, um modo de se portar socialmente. Portanto, a forma com que nos locomovemos no dia a dia é diferente da forma com que nos locomovemos na sala de ensaio.

Não quero me referir àquela “pose de ator”, com os peitos estufados e a coluna ereta, não é isso. O trabalho aqui é mais complexo e intuitivo, a partir de sensações físicas; é sobre a consciência e a escolha concreta de cada movimento. É a partir desse momento de

concentração que o atador consegue pesquisar e escolher o que e como se move; e esse mover específico, consciente, é indispensável para que o trabalho seja feito de forma produtiva.

Meyerhold foi um pensador muito importante para desenvolver uma pesquisa teatral que propõe um protagonismo dos saberes corpóreos. Ele cria um sistema, uma sequência de movimentos, um treinamento que demanda o foco completo do atador e visa colocar o corpo inteiro em trabalho intenso.

Meyerhold exigia a racionalização de cada movimento dos atores. Queria que os seus gestos e a posição do corpo assumissem um desenho preciso. Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo. (CONRADO, 1969, p.157 e 158)

Na lógica de Meyerhold, era importante que todo o corpo se movimentasse de forma consciente e precisa em todas as suas amplitudes. Em suas pesquisas, o encenador russo trabalha muito com o conceito da “biomecânica”, que visa proporcionar ao atador um controle pleno de suas expressões corporais por meio de princípios mecânicos e anatômicos, que se referem à resistência a forças exteriores (gravidade) a partir de um sistema de alavancas corporais. Foi por esse caminho que ele conseguiu descobrir as potencialidades do corpo a partir de exercícios que demandam força e equilíbrio, proporcionando novas formas do fazer cênico e valorizando a técnica corporal.

O jogo do ator não é outra coisa que a coordenação das manifestações de sua excitabilidade. Por exemplo: ao representar o medo, o ator não deve começar por sentir medo (viver o medo) e depois correr; não, ele deve de início começar a correr (reflexo) e sentir medo depois, pois que ele se viu correr. Em linguagem do teatro atual, isto significa: “Não é necessário viver o medo, mas exprimi-lo por uma ação física”. (CONRADO, 1969, p.158)

Anos depois essa perspectiva iria se refletir no trabalho do encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) com a ideia de *exaustão*, centrada no ato de exaurir o corpo de todas as suas noções de clichês e movimentos premeditados para que, assim, o trabalho pudesse começar de forma sincera e real. Grotowski defendia que seu trabalho não consistia em educar o ator “ensinando-lhe alguma coisa”, mas, sim, pelo que denominou “*via negativa*”. Nessa perspectiva, o foco do trabalho atoral não consistia em obter uma “coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios”, por meio da “eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1992, p. 14 e 15).

Essa forma de trabalhar inspirou várias companhias teatrais como, por exemplo, no Brasil, o grupo LUME, sediado na Unicamp, reconhecido, dentre outros aspectos, pela seu método de trabalho no contexto do treinamento do ator.

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem, ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala, e sempre ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e, principalmente, a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento. [...] O ator deve buscar, sempre, substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, fazendo com que elas o instiguem e estimulem a continuar, nunca desistindo. (FERRACINI, p.123, 2001)

Na sala de ensaio não existia conversa, apenas o condutor do ensaio poderia dar direções objetivas, nada além disso. “Mesmo assim, deve-se buscar, sempre que possível, uma comunicação não-verbal, mas sensorial e energética, proporcionada pelo próprio trabalho que está sendo executado no momento” (FERRACINI, p.119, 2001).

O trabalho possuía² um foco extremo no movimento, no corpo e em como esses corpos poderiam se relacionar entre si apenas com a cinesia, ou seja, a comunicação não verbal por meio de gestos e expressões corporais. Creio que, olhando de fora, a proposição do Grupo Lume me parece algo bem resiliente, há uma sacralidade do espaço e do ofício que é inegável.

O espaço de trabalho passa a ser um local de entrega total do ator. Nele não se come, não se fuma e não deve ser usado para reuniões ou festas. Ele deve ser respeitado como a testemunha, sempre silenciosa, de um desnudamento dos atores, geralmente difícil e doloroso. (FERRACINI, p.120, 2001)

Na minha experiência durante o processo de criação da peça *Gesto: Estudo 1* posso dizer que havia diferenças e similaridades com as concepções do ator Renato Ferracini (LUME), mencionadas em seu livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001). Com certeza, não existia essa disciplina radical mencionada acima, contudo havia uma grande seriedade com os exercícios propostos pela diretora/professora Kenia Dias.

Normalmente o semestre inicia com as apresentações e a escolha do texto, contudo no caso da turma da disciplina de Projeto em Interpretação Teatral (PIT) ofertada como

² Utilizo o tempo verbal no passado porque o trabalho do LUME passou por diversas mudanças durante os anos.

penúltima matéria do segmento de interpretação no curso de bacharelado na UnB, os textos foram mandados, propostos e lidos fora da sala de ensaio. Nos momentos de contato do elenco, aproveitamos para pesquisar pistas de movimento.

Iniciávamos sempre em coletivo; essa pesquisa corporal sempre vinha atrelada ao nosso aquecimento, portanto nada era por acaso, cada exercício feito no alongamento e aquecimento preparava, de forma assertiva e direta, o corpo para o trabalho. Após todos experimentarem coletivamente os exercícios, nós nos separamos em grupos para poder nos observar e permitir sermos observados. Ao final dos encontros conversávamos sobre os textos e por vezes fazíamos uma breve leitura, mas nosso gancho principal na sala de ensaio era o movimento e a construção da relação de coletivo. As primeiras semanas foram essenciais para o reconhecimento e criação de intimidade do grupo.

Lembro-me de que, todos os dias, ao iniciarmos, sempre nos sentávamos no chão juntos, em roda, distantes para nos movermos, mas nos olhando. Primeiro estimula-se os ísquios, colocando a mão virada para dentro por baixo de um dos glúteos, com a palma tocando o chão e a cintura fazendo uma ondulação pélvica para frente e para trás. Então massagear os pés e as pernas com as mãos sentindo os músculos. Na sequência, fazendo um movimento de pêndulo, ainda no chão, joga-se o peso do corpo da direita para esquerda utilizando os braços e mãos para ceder a gravidade e chegar ao chão, mas também se lançar contra ela para chegar ao outro lado, entendendo quais pontos de apoio iria se utilizar para enfim verticalizar, as mãos, os pés, os joelhos, cada articulação preparada para receber o peso do corpo a fim de se levantar.

Após esse primeiro contato com o espaço e o corpo encontrávamos palavras motivadoras de movimento. Isso acontecia quando vasculhamos o texto escolhido pela turma e selecionamos algumas palavras que instigam e/ou propunham um outro corpo que não o verticalizado. Focamos nas torções, nas dobras, nas curvas, era importante traçar o caminho do movimento do centro do corpo, nossa coluna vertebral, até as periferias do mesmo, pontas dos dedos do pé e da mão. Esta forma de se pensar o movimento me lembra muito o modo de trabalhar do grupo Lume, estar atento às mãos e dedos, cotovelos, ombros, axilas, cintura, coxofemoral, enfim, um trabalho minucioso de encontrar o equilíbrio e dosar a intensidade do movimento e o tônus necessário utilizado em cada parte do corpo.

Os ensaios eram importantes laboratórios de estudo. Após o primeiro contato com o corpo podemos prepará-lo para estar disponível ao trabalho e às propostas de ação da condutora. Por meio de experimentações contínuas e ações individuais, todo o elenco pode observar e experienciar no corpo uma série de situações pré-determinadas por algumas

palavras que retiramos do texto trabalhado: a peça “Gesto”, da dramaturga Silvia Gomez (MG/SP). Essas situações servem como *pistas de movimento*, que inserem nossos corpos em um campo poético, prático e físico, como por exemplo colocar o corpo em situação de derretimento, de movimento reduzido, de torção. Buscamos, então, mapear esse movimento, esse equilíbrio, esse tônus, essa respiração no corpo, a fim de arquivar essa memória corporal para que ela possa ser usada posteriormente para a construção de coreografia, partitura e/ou cena. Percebo essa forma de trabalho muito similar à de Meyerhold, principalmente na questão da fisicalidade como primeiro artifício de criação poética, em uma metodologia de criação que considera o movimento corporal como semente principal de todo processo cênico.

Na primeira fase do processo criativo³, tivemos por volta de um mês de ensaio, totalizando 10 encontros. Nesse período trabalhamos alguns conceitos de movimento juntos, como derretimento, gestos macro e micro, torções corporais e mobilidade periférica corporal. Além disso, fizemos também algumas ações poéticas individuais, que foram apresentadas perante a turma.

A primeira se chamava “dança da paixão”, na qual cada ator escolhia uma sonoridade (poderia ser uma música, sons da natureza ou da cidade, a declamação de uma poesia) e expunha algo (uma coreografia, uma cena, uma performance) que fosse confortável ao seu corpo ou uma pesquisa que tenha afinidade para mostrar ao grupo. Ou seja, no exercício da “dança da paixão” o elenco poderia apresentar quais eram seus saberes e habilidades ou formas do fazer cênico que mais gostavam, por meio de uma pequena cena. Eu julguei esse momento importante porque foi ali que pudemos ver as potencialidades de cada um e assim nos inspiramos uns nos outros, cada um trazendo ideias e maneiras diferentes de dança e interpretação, engrandecendo e gerando novas ferramentas para a construção do que viria a ser nossa peça.

Logo após a dança da paixão, fizemos o exercício de dublar uma música e, por fim, em duplas, fizemos uma célula cênica (uma pequena cena) com o tema “Brasil x Brazil”. Esta abordagem surgiu a partir das leituras da peça *Gesto*, o que nos estimulou a pensar sobre as diferenças entre as noções e estereótipos que se tem de nosso país por pessoas estrangeiras (Brazil) e a realidade, como realmente as pessoas vivem e constroem a realidade brasileira (Brasil).

³ No ano de 2024, houve uma greve geral (docentes e técnicos) na Universidade de Brasília que acabou gerando um hiato no meio do semestre (abril a junho). A greve durou dois meses e duas semanas, assim o processo foi separado em dois momentos, o pré-greve e o pós-greve.

Coletivamente, estudamos algumas noções de movimento que serviram como norteadoras. Trabalhamos bastante o espaço e movimento reduzido, pequeno e restrito, focado em partes específicas do corpo, ou seja, fazia-se um movimento comum, um gesto, e depois estudamos de onde partia esse movimento, quais membros e articulações eram utilizados para que o movimento acontecesse.

Depois de identificadas, nós reduzimos esse movimento; ele deixa de se utilizar de várias partes do corpo e passa a ser pequeno e restrito, valendo-se apenas do necessário para acontecer. Um exemplo seria: eu me despeço de alguém erguendo o braço e balançando a mão (comumente é acompanhado do sinal sonoro “tchau”); Então, no movimento reduzido, vou focar apenas na ação de torcer o punho e no tônus dos dedos, deixando o movimento mais sutil e controlado. Eu já não uso mais o ombro e a axila para erguer meu braço inteiro, apenas levanto a mão com o punho.

Além disso, pesquisamos sobre o *derretimento parcial*, que consiste em reconhecer um ponto de sustentação do corpo no abdômen e deixar os outros membros cederem à gravidade, fazendo um caminho com o corpo até o chão. Assim, escolhe-se um ponto superior — como cabeça, ombros, braços ou peito — e se inicia o ceder por meio da coluna, enrijecendo o abdômen e fazendo uma contração. Assim, cada vértebra da coluna possui sustentação para se curvar, trazendo a parte desejada acima da cintura pélvica para perto do chão. No caso de derretimento completo, permite-se que o corpo inteiro ceda até o chão, envolvendo também as coxas (fêmur), joelhos, pés e dedos dos pés.

Assim, após meses de ensaio e diversos laboratórios individuais e coletivos pudemos construir juntos uma lógica de peça. Muito da minha partitura corporal individual veio do resgate de movimentos investigados a partir de palavras do texto e de todo o processo de criação, que foram experimentados e, em alguns casos, colocados na dramaturgia. Vendo meus parceiros improvisarem, fui filtrando o que me interessava, selecionando o que fazia sentido para mim, para o meu corpo e para minha *dramaturgia pessoal*.

Assim, entendo como *dramaturgia pessoal* a colcha de movimentos que costurei aos poucos por meio de todos os exercícios e treinamentos feitos em sala de ensaio e cheguei a uma coreografia. Foi por meio dessa prática teatral corporal contínua que eu pude mapear no corpo as ideias e conceitos que seriam abordados na peça. Deste modo, com todos os estudos coletivos na sala de ensaio e comprometimento com o trabalho, fui aos poucos criando uma partitura que dialogava com as movimentações de todos meus parceiros de cena e da peça como um todo. Assim, me percebi percorrendo um percurso *do treinamento à partitura*.

CAP. 2. A PALAVRA ALIADA AO GESTO

O intuito deste capítulo é discorrer sobre como o texto foi abordado durante a montagem de Gesto: estudo 1, a partir da perspectiva da prática corporal, que é o foco deste estudo. Para isso, é importante ressaltar que a peça de Silvia Gomez por ser entendida como uma obra pós-dramática, ou seja, “um teatro que se vê impelido a operar para além do drama” (LEHMANN, 2007, p. 33), sendo a noção de drama caracterizada pela tríade “totalidade, ilusão e representação do mundo” (p. 26). Isso abre muitas possibilidades para sua interpretação e encenação.

Assim, tivemos muita liberdade poética sobre como dar vida àquelas palavras, em um processo no qual o foco da construção não eram as palavras e o texto em si, mas o que ele provocava em nossos corpos, quais sensações eram mais fortes e como traduzir estes sentimentos em movimento, em estado corporal, em som e em luz. Se antes o ator era um porta-voz da dramaturgia, agora ele poderia não apenas ser a voz mas também somar em corpo e em sentido. O ator não é mais um subordinado do texto, mas sim um parceiro dele.

O ator burguês do século XIX era sobretudo “um ser falante”, Meyerhold comparou-o, com razão, a um gramofone que muda cada dia de disco [...] O ator de Meyerhold faz outra coisa: canta, dança, aperfeiçoa a linguagem dos gestos e possui um corpo profundamente exercitado; enfim, é um acrobata. (CONRADO, 1969, p.153)

Os textos pós-dramáticos surgem em um movimento de descentralização da dramaturgia, ou melhor, um movimento de equidade entre dramaturgias, como explicam Elen de Medeiros e Sara Rojo.

Essa expansão de seu sentido [da noção de dramaturgia] ganhou ainda mais força no teatro contemporâneo, quando então os elementos cênicos são lidos como dramaturgias e quando não há necessariamente a função narrativa, mas a força de construção de um significado autônomo. Há não muito tempo, os estudos teatrais têm expandido o conceito. Assim, podemos nos deparar com inúmeros trabalhos que se referem à dramaturgia do corpo, ou à dramaturgia da cena, à dramaturgia da luz, da voz, do som e assim por diante. (MEDEIROS e ROJO, 2019, p.9)

Surge, assim, uma valorização dos conhecimentos e poéticas de outras áreas da encenação que são tão importantes quanto o texto. Desse modo, percebo uma maior troca entre diferentes áreas que, quando somadas criam algo novo, possibilitando novas poiesis que surgem a partir do corpo, da luz, da sonoplastia, do cenário, entre outros.

Antes, o texto era o centro e ele iria direcionar toda a criação cênica, podendo até limitar ou enrijecer uma encenação, já que tudo partia dele. Contudo, isso começa a mudar a partir da virada do século XIX para o século XX, quando os processos criativos deixam de

lado o drama e se permitem ser atravessados por outros signos para dar sentido à sua teatralidade.

Um exemplo desse movimento de mudança é o surgimento de personas no lugar dos personagens. Ao contrário deste último, a persona vai abarcar um grande número de signos e arquétipos, o que favorece uma camada mais porosa e diversa de ação. Um personagem representa alguém que está completamente inserido na sociedade, com uma história específica, imitando a realidade de qualquer outro ser humano; a persona proporciona uma liberdade maior para falar sobre temas sensíveis, ela não se caracteriza necessariamente como alguém sentindo algo, mas, sobretudo, pela ação do sentir. A persona tal como entendemos se assemelha muito ao ator-performer, ao desejo de atuar no aqui-agora teatral. O que caracteriza esse tipo de atuação é a ação, muito mais do que a representação. Como elabora a pesquisadora e teórica teatral Josette Féral, acerca da noção de “teatro performativo”:

Essa noção [teatro performativo] valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. [...] Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FERAL, 2009. p.201)

Quero ressaltar que historicamente existiu um pacto entre o teatro e a burguesia, no qual as peças eram pensadas com um foco clássico para a elite, já que a arte era praticamente um artigo de luxo e o acesso a ela era restrito a pessoas que estavam posicionadas em um lugar de privilégio na sociedade. O teatro era apenas mais um evento social da burguesia, o que vem a ser rompido, dentre outros fatores, pela ausência de centralidade do texto e do drama no contexto a partir do século XX.

[...] a quebra do poder hegemônico do dramaturgo coloca um olhar crítico diante da forma elitizada de se fazer teatro até o final do século XIX, quando respondia aos anseios da classe burguesa. [...] É, dessa forma, também uma maneira de elaborar uma ação, não aquela que se liga diretamente à constituição espetacular, mas como ação política da arte diante da sociedade. (MEDEIROS e ROJO, 2019, p.10)

Com a chegada dos textos pós-dramáticos isso começa a se alterar, inicia-se a vontade e necessidade de se falar sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre o cotidiano. O teatro passa a ter uma forma mais assertiva para falar sobre a sociedade. Embora o teatro sempre tenha sido político, neste momento ele passa a escancarar a verdade, quase como uma denúncia de vida; passa a tratar do comum, do ordinário com muita importância, pois é dali que nascem as histórias mais impactantes. Justamente por ser comum, ela é facilmente identificada pelo

público, que consegue se aproximar daquelas situações por já ter passado por elas, como, por exemplo, a ação de se cortar com papel, tomar sorvete, ir ao médico ou esperar o sinal abrir para atravessar a rua, como acontece na peça *Gesto*, de Silvia Gomez. Este é um texto inédito, ainda não publicado, mas foi gentilmente cedido pela dramaturga para realização de atividades pedagógicas do curso de Artes Cênicas da UnB.

Eis alguns exemplos: “Achei que podia ser um corte, como esses feitos sem querer com folhas de papel. Já se cortou com papel? O papel parece uma coisa tão inofensiva, não é?” (GOMEZ, s.d, p.16); “Você tem sorvete hidrogenado aí? Acho que me acalmaria, não sei, alguma coisa sabor creme com pedacinhos de chocolate e composição hidrogenada”. (p.18 e 19); “A oculista daqui, eu a consultei em sigilo, ela me disse (...)” (p.12); “(...) penso nesse tipo de palavra quando estou olhando as ruas em trânsito e as pessoas esperando o sinal abrir às três da tarde” (p.13).

Tudo isso favorece uma liberdade e um caráter mais performativo para a encenação como um todo. O teatro se transforma em uma ferramenta de *conscientização poética* da sociedade para a sociedade. Durante o processo de memorização da peça *Gesto*, era muito comum os atores comentarem entre si que perceberam o texto em conversas na rua, no ônibus ou até em casa, ou seja, de alguma forma conseguimos invocar a peça em nosso cotidiano, justamente por ser uma obra que apresenta muitas críticas à nossa configuração social, um texto que remete à população e o seu dia a dia.

[...] porque não há nada inofensivo neste mundo, mesmo uma folha de papel pode ser um meio de te extinguir, como aqueles cidadãos de bem que alegam a ordem acima de tudo, mas estão te fodendo enquanto tomam sorvete e assinam papéis que parecem inofensivos [...] (GOMEZ, s.d, p.17)

Tenho duvidado de tudo, não sei se o que sinto é verdade ou mentira, se o que sinto é exagero, não sei se o corpo consegue mais distinguir o que é verdadeiro ou falso. [...] mas temos regras e imprensa e eletricidade e humanidade e verdade, não é? (GOMEZ, s.d, p.23)

Muito me interessa essa forma coletiva de se pensar uma cena, de se sentir incluído no texto, como se o texto estivesse vivo no dia a dia, então muitas vezes não era preciso lê-lo para vê-lo acontecer, o texto poderia aparecer em uma notícia de rádio por exemplo. Consigo me lembrar de muitos momentos da peça em que não se tinha texto e o corpo era o foco, o corpo aliado à música, a luz e ao cenário, e esses elementos em conjunto já transmitiam as ideias oriundas da obra de Silvia Gomez. Esse tipo de direção é possível porque o próprio texto permite uma conduta performática na qual os signos e os movimentos abarcam as mensagens da peça, eles as engrandecem, trazendo um olhar mais denso e físico,

proporcionando ao público outras reflexões sobre o que está sendo dito, sentido e experienciado.

O corpo é capaz de deslocar a palavra da boca e recolocá-la no movimento. Um bom momento da peça para exemplificar isso é quando o grupo de atores forma uma fileira, abre os leques e ficam se abanando. Enquanto isso, no canto esquerdo do palco, o sonoplasta (Mattoso Ribeiro) começa a tocar uma flauta e eu (Rodrigo Nery) me retiro da fileira e inicio uma dança baseada na sequência de movimentos que exerço durante a peça. Neste momento as palavras estão no movimento, no som, no gesto do coro de se abanar.



Figura 1: fim da cena Anomalia N° IV: reprodução
Fonte: Isaac Alencar (2025)

O texto, de uma forma ou outra, estava nos arredores de todos os ensaios. Digo isso porque se trata de um texto complexo e denso, com uso de palavras que, por vezes, não cabem na boca. Palavras essas que muitas vezes em sequência são difíceis de serem ditas, justamente pela articulação necessária da língua dentro da boca, se assemelhando muito a um trava-língua, o que dificulta ainda mais o processo de memorização do texto e também de entendimento dele. Um recurso que utilizamos para lidar com essa dificuldade foi a repetição

de alguns parágrafos do texto, creio que para melhorar o entendimento dele reafirmar a mensagem que ele traz.

Distorcido em um sentido que não sei explicar, então eu tive esse estranho sentimento que jamais desejaria ter tido por ele que era alguém brilhante, era como eu me lembrava dele, um visual brilhante com dentes brilhantes quase cintilantes, fascinantes, entende, estou usando uma imagem pra dizer mesmo que era alguém de quem a gente ficava a fim no sentido de sexo num carro em movimento, por exemplo, algo satisfatório e cintilante poderia ter acontecido entre nós porque ele era cintilante fascinante, mas agora distorcido, OK? (GOMEZ, s.d, p.4)

Sempre temos em mente a preocupação de decorar nossas falas, e realmente isso é muito importante, a palavra precisa não só estar decorada como também entendida pelo ator, conhecida pelo seu corpo-mente. Durante o processo, o estudo textual era um trabalho de casa. Ler o texto e até mesmo escolher o que se queria falar partia de um estudo pessoal, que, ao final dos ensaios, era apresentado e discutido. Depois, o texto era separado e cada um ia decorando suas partes. O texto era importante principalmente para nos reconhecermos dentro da peça e compreendermos a história que desejávamos contar. Ele aparecia de surpresa: no meio dos exercícios corporais, era pedido que se desse o texto, ou melhor, um texto, uma parte que você estudou. Isso era importante porque inconscientemente estávamos gravando o texto no movimento, pelo movimento, aquela memória corporal retém coreografia, partitura corporal e palavra, texto.

O texto dentro do teatro é algo muito importante. Muitas vezes, é através dele que a mensagem da peça se torna possível, assertiva e acessível ao público, por meio dos atores que se tornam interlocutores, ao dialogar com corpo e voz os significados que o dramaturgo/a propõe. Digo isso para ressaltar a importância do texto em qualquer processo criativo. Dentro de *Gesto: estudo I* não foi diferente, o texto orientava algumas de nossas escolhas estéticas de partitura corporal e desenho de cena, mas este não era nosso foco principal durante os ensaios.

O estudo do texto sempre aparecia ao final dos encontros e normalmente tínhamos o objetivo de demarcar e dividir a fala de cada ator/a para que cada um decore e estude em casa, fazendo um trabalho fora da sala de ensaio. O estudo do texto era feito de forma mais individual. Durante os encontros, já era esperado que se tivesse o texto memorizado, as palavras já na ponta da língua para que se desse segmento às cenas e discutir como iríamos montar a dinâmica entre os atores e a topografia das cenas no espaço.

Um aspecto interessante do processo é que, nas cenas de diálogo, nós fizemos uma fala por pessoa. Ou seja, cada ator/a dava um trecho do diálogo, assim, um diálogo era

proferido por oito atadores⁴, fugindo do formato habitual do diálogo, que seriam apenas duas pessoas. Então era comum que se decorasse a fala do outro. Me recorro que fizemos gravações de áudio para que cada um escutasse a cena e fosse decorando sua parte, a fim de entender como o texto seria dito.

A dinâmica desses diálogos se assemelhava, ao meu ver, à um *ping-pong* ou a um jogo de “batatinha quente”: os atores tinham que ficar atentos a quem estava com a fala para saber sua hora de dar o texto. Por esse motivo, era normal que todos decorassem a cena inteira, porque se alguém perdia sua fala a outra pessoa sabia dar o texto para não perder o pique da cena. Essa estratégia foi excelente para a memorização do texto, no sentido que existia um jogo pré-estabelecido de frases e além disso havia também uma movimentação. Portanto, o texto estava diretamente associado ao movimento da cena: *o movimento amparava o texto e o texto se adequava ao movimento*.

Nas cenas individuais isso também acontecia. Desenvolvemos uma coreografia de coro e uma coreografia para quem dava o texto. E, assim, por meio do movimento, decorava-se todo texto, aliado ao estudo fora da sala de ensaio. Um ótimo momento para exemplificar essa lógica de cena é quando o sonoplasta Mattoso Ribeiro estabelecia um jogo com o atador Pedro Ivo. Enquanto diz seu texto, Ivo tem uma movimentação abdominal a partir do som da cuíca que está sendo tocada. Enquanto isso, o coro se concentra no fundo do palco em diagonal a ele. Depois, esse jogo sonoro se volta para todo o coro, fazendo todos os atadores correrem para dentro das coxias.



Figura 2: cena Anomalia N° II: ruptura
Fonte: Isaac Alencar (2025)

⁴ A única cena com diálogo que não foi feita por todos os atadores foi a Anomalia GRAU MÁXIMO: esperança, onde os atadores Anaju Carvalho e Pedro Olivo são os únicos a darem o texto

O texto de “Gesto” foi também considerado relativamente difícil pelo elenco, não apenas por sua estrutura de palavras, mas também por ser uma peça muito imagética, na qual se tinha a necessidade de ter o domínio de cada palavra, entendendo o sentido e a razão de escolha de cada uma delas.

Aconteceu em um dia azul, desses dias de sol que um país como o nosso conhece. Pessoas de todas as partes. Algumas habituadas a acordar cedo, outras com lóbulos da orelha pequenos, muitas com o hábito de tomar café e um número menor – mas expressivo – com a vida sexual ativa e divertida. (GOMEZ, s.d, p.3)

Contudo, a dificuldade se fez desafio e todo elenco se uniu para vencê-lo. Existia um diálogo diário sobre o texto entre o elenco, para assim nos familiarizarmos cada vez mais e tornar aquele texto mais íntimo. Além disso, o fator ordinário da peça de Gomez se fez presente, manifestando-se em nosso cotidiano fora da sala de ensaio. Essa percepção do texto no cotidiano fez com que o movimento de decorá-lo passasse a ser um movimento de entendimento da peça. Como dito antes, foi compreendido o motivo de cada palavra escolhida. A partir daí, o texto sai de um lugar abstrato, distante e vago e passa a ocupar um lugar mais profundo, íntimo, se manifestando na nossa realidade. As palavras que inspiraram as movimentações também se manifestaram na forma de se falar o texto, pensando em aspectos como o cansaço, o calor, a correria, a distorção, o absurdo. Tudo isso nos chamava atenção e nos colocava em estado de alerta, esses foram os fios condutores de sentido da peça.

Em síntese, no processo de *Gesto: estudo 1*, a palavra se fez presente e se mostrou importante; contudo, ela não foi o eixo principal do trabalho de criação. Durante todo o processo, ela surge como aliada, sendo explorada em parceria com as outras dramaturgias da cena, e não um chefe que dita como a encenação acontece. A partir dessa forma de trabalho e criação foi possível integrar o gesto à palavra, o movimento ao texto.

CAP. 3. DRAMATURGIA PESSOAL

Neste capítulo, procuro identificar de que modo cada um dos exercícios realizados no processo de *Gesto: estudo I* se manifestou como parte do espetáculo e como meu corpo concebeu e trilhou um caminho dentro da dramaturgia. Parto da premissa de que este processo de criação é fundamentado na *indissociação do corpo e da mente*. Eu me percebi um artista do corpo, portanto, sinto minha mente se alastrar por todos meus membros. Minhas mãos e pés são tão inteligentes quanto meu cérebro e meu intestino, e me percebo sendo um corpo integralizado. Ora, se tudo é só um organismo, precisei ativar minha consciência do pé, precisei pensar com o ombro, perceber quais princípios de movimento eu tinha que entender na minha matéria, pensar com o corpo para criar consciência corporal. Contudo, essa inteligência precisou ser construída aos poucos durante todo o processo.

Para fixar essa consciência e esses movimentos, necessitei retomar o trabalho fora da sala de ensaio, com outro ritmo, em outra circunstância, em casa, na rua, no trabalho, enfim, sentir novamente no corpo o texto, o tônus, o equilíbrio e mapear cada ponto de apoio do corpo. Por exemplo: pensarei no pé, em como o pé toca o chão e se relaciona com o peso que está sobre ele; permitir ao pé um leque de possibilidades de movimento, porque quando ele está em sintonia com o corpo e em relação com o espaço ele evoca em mim um estado específico de memória, assim posso me relacionar com diferentes cenas da peça pelo toque do pé no chão. Da mesma forma que o pé empurra o chão, o chão também empurra o pé, e nessa lógica compreendo quais pontos devo ativar no pé para chegar a uma qualidade de movimento específica relacionada a uma parte específica do trabalho e do espetáculo. Cria-se assim uma lógica corporal muito concreta, que pode ser revisitada no corpo a qualquer momento, porque se torna memória física.

Durante os ensaios, eu gostava de chegar um pouco mais cedo para reconhecer aquele chão, organizar o espaço para o trabalho, conversar um pouco com a diretora e com os colegas de elenco sobre temas da vida que permeiam a peça. Nos primeiros meses do processo, o elenco iniciava o alongar em roda todos juntos; porém, chegando mais perto da estreia eu passei a me perceber com uma necessidade de estar mais focado em mim. Após a troca de percepções, preparamos o corpo para iniciar o primeiro contato direto com o chão de madeira e organicamente todos nos concentrávamos naquele chão. Eu apreciava o silêncio como forma de canalizar toda a minha atenção ao meu corpo e suas necessidades individuais. Me deito no chão e começo lentamente a mexer meus pés, estalar cada osso, de cada pé, e

sentir mais conscientemente o peso da gravidade sobre meu eu, me fincando sobre o chão para iniciar o contato com a memória.

Nesse estado de atenção permito que meus pés e mãos iniciem uma cadeia de movimentos que não param e se deslocam de lugar. Por exemplo: meus dedos iniciam um movimento que perpassa pela minha mão, chegando ao meu punho, que continua o movimento até chegar ao meu cotovelo, e então ao meu ombro. Ali, o movimento se bifurca, subindo para o pescoço e cabeça, mas também descendo para escápula, axila, costela, cintura, bacia, glúteo, coxofemoral, coxa, fêmur, joelho, batata, tornozelo, peito do pé, até chegar aos dedos do pé. Estes, por sua vez, se movem e continuam a cadeia de movimento que perpassa o corpo todo, com um desejo de expandir e retrair que se espelha no inspirar e expirar dos pulmões, crescer e diminuir como um corpo íntegro.

Dessa forma, sentindo todos os apoios possíveis para me sustentar contra a gravidade, vou compreendendo as oportunidades de locomoção em movimento. Esse momento dura de 10 a 15 minutos ou até a diretora iniciar alguns comandos para que nossa energia se encaminhe para o grupo, assim revisitávamos uma cena específica que precisasse de atenção. Essa pesquisa sensorial do corpo me viabiliza a colocá-lo em prontificação para todos os estados que já havíamos construído, a deixar o corpo pronto para o trabalho pois agora carrega em si a memória de cada movimento.

A peça é fruto de um *processo relacional* entre todos os corpos ali presentes, conectados pela escuta, olhar, texto, fisicalidade e espaço. Nos primeiros meses de ensaio, fomos provocados a nos colocar em “situação de”. Este exercício consiste em criar uma situação física específica para o corpo, no intuito de experienciar diferentes formas de estar e de se locomover, não só o corpo individualizado, mas também em relação ao espaço e aos outros corpos ali presentes. Foi por meio desse exercício que criamos toda a peça, portanto cada “situação de” no final do processo remetia a uma cena específica.

Um bom exemplo foi a construção do exercício imagético que chamamos de “monstro”, a partir da palavra “distorção”, presente no texto. Dessa forma encontrávamos posições de contraposição ao longo do corpo, dobras e torções que criavam uma imagem distorcida de si, estranha, que escapulia do vertical, algo fora do eixo central do corpo, reestruturando os pontos de apoio nos quais ele se equilibra.



Figura 3 e 4: exercício corporal do Monstro feito em sala de ensaio em Abril de 2024
 Na foto da esquerda para direita: Anaju Carvalho, Rodrigo Nery e Tagù
 Fonte: Gabriel Gabor (2024)

A partir daí, entendo meu tônus, me locomovo sobre novos pés, com uma nova face, elaborando uma estética de movimento pessoal que, ao ser compreendida, pode também ser repetida, a partir da ativação de pontos corporais específicos. Este exemplo nos mostra como a memória corporal foi importante durante o processo. O exercício do “monstro” em si não estava presente⁵ em *Gesto: estudo 1*, contudo a estética do estranho e da distorção sim. Existe uma rubrica no texto que diz: “faz um gesto abstrato como se lembrasse”. O elenco decidiu usar essa rubrica da peça como fala e ela aparecia diversas vezes durante o espetáculo. Então, quando alguém anunciava a fala, era uma indicação de que todos iriam fazer gestos exagerados, grandes e rápidos, que fugiam do eixo do corpo, como algo que escapava do

⁵ O exercício não foi incorporado dentro da encenação da peça, ou seja, não foi apresentado à plateia, contudo seus princípios de movimento são visíveis no espetáculo nas cenas em que aparece o texto “faz um gesto abstrato como se lembrasse”.

corpo, por vezes parado no lugar e outras em locomoção. Essa precisão de tónus e fuga do eixo pode ser vinculada aos estudos de distorção do “monstro”.



Figura 5 e 6: cena Anomalia Nº I: distorção
Fonte: Isaac Alencar (2024)

Durante o processo, passamos por diversas propostas de movimento e situações físicas específicas, foi por meio dessas brincadeiras corporais que começamos a criar a estética do espetáculo. Eu percebi como cada um dos aquecimentos e alongamentos feitos para preparar o corpo para o trabalho também viraram parte da criação. De alguma forma, cada exercício pesquisado e experimentado se tornou semente, deu origem a toda lógica corporal da peça. Nota-se, como dito no primeiro capítulo, que nada era por acaso, nada era ingênuo, cada exercício nos provocava à criação de estado físico específico que se relacionava com todo o texto de “Gesto”, justamente porque as palavras norteadoras eram escolhidas dele. Todos os atores se utilizavam das movimentações experimentadas para criar suas cenas individuais e

construir intimidade nas cenas coletivas, já que os diálogos nos colocavam em situação de jogo.

Percebi uma necessidade minha de construir uma lógica pessoal para investigar como esses movimentos poderiam se assimilar de forma orgânica à peça; então, separei esse processo em etapas. Primeiramente, era necessário sentir o movimento no corpo, reconhecer durante o aquecimento quais músculos e articulações precisavam ser acionados para a execução do movimento. Isso era apresentado inicialmente como um jogo corporal, era uma forma diferente de se relacionar com o chão e a gravidade. Assim, por meio da prática e da observação dos meus colegas de cena eu comecei a entender esses princípios de movimento e reproduzi-los em diferentes contextos e amplitudes. O trabalho fora da sala de ensaio se mostrou muito importante na minha trajetória de criação. Perceber o corpo criando memória a partir da repetição foi algo que orientou meu processo e trouxe um senso de comprometimento e interesse forte com o trabalho.

Após reconhecer o movimento no corpo, procurei compreender todas as possibilidades de executá-lo, então experimentei diferentes velocidades, em diferentes planos (plano alto, plano médio, plano baixo), com diferentes tensões musculares (os músculos mais rígidos ou mais relaxados) e diferentes amplitudes (macro e micro). Assim, pude, a partir de um movimento, encontrar diferentes formas de execução que me proporcionaram diferentes qualidades de presença cênica, que se relacionavam, por sua vez, com partes distintas da peça. Esta metodologia de trabalho descoberta durante o processo de *Gesto: estudo 1* foi essencial para pesquisar em meu corpo as multiplicidades de cada movimento feito e de modo muito assertivo escolher como e quando se movimentar.

Então, após reconhecer o movimento e perceber as diversas formas de execução, eu iniciei um processo de unir um movimento ao outro, criando uma partitura, uma coreografia, que pode ser feita de várias formas, já que cada movimento tem uma multiplicidade em si. Foi dessa maneira que construí a minha dramaturgia pessoal na peça. Um reflexo dessa pesquisa foi a coreografia que repeti em três momentos diferentes do espetáculo, de três formas distintas, como explicarei mais adiante.

Lembro que, com a proximidade da estreia, a diretora nos aconselhava em cada ensaio a “passar” a peça inteira sozinhos, revisitando todos os movimentos. Fazendo isso, fixamos todo o espetáculo a partir das movimentações feitas; pela movimentação evocamos o texto e criamos nossa trajetória corporal-vocal. Eu me esforçava para fazê-la todos dias a fim de não só decorar a peça, mas senti-la diariamente em meu corpo, no intuito de visitar possíveis nuances corporais e vocais que eu não havia percebido antes.

A *dramaturgia pessoal*, individual, do ator da cena configura-se como um estudo de conceitos da peça, noções de sentimentos, interesses, movimentos, lugares, sensações, noções de sociedade que juntos criam um mosaico, um coletivo de interpretações. A partir desse mosaico, o ator tem condições para criar uma situação interna concreta que auxilia na performance cênica, possibilitando uma vivência mais real e sincera.

O processo de criação de um trabalho é sempre um momento de pesquisa interna e externa. Durante as experimentações da construção do trabalho e da minha dramaturgia individual, me interessei por uma série de movimentos que, isolados, não tinham um caminho certo, mas que, quando costurados, criavam uma partitura interessante que remete à toda a peça, porque revisita vários momentos de pesquisa coletiva da criação.

Decidi, durante os ensaios, construir um mapa mental de tons, ritmos e movimentos que observei e experimentei em mim para criar uma coreografia que iria refletir todo o processo de criação. A coreografia apareceu de três formas diferentes durante o espetáculo, e colocava meu corpo-mente em trabalho constante.

Estruturada a partir de fragmentos, a dramaturgia de Silvia Gomez está dividida por sequências de “anomalias”. Assim, a primeira cena em que minha coreografia aparecia era quando a atriz Abigail Castilho anuncia o título: “Anomalia Nº III: crescimento”. A segunda cena era o final da “Anomalia Nº IV: reprodução”, após a atriz Anaju Carvalho dizer: “Muitas vezes, basta um gesto para que tudo mude”. E, por fim, a última vez que a coreografia aparecia na peça era durante a cena “Anomalia Nº VI: contágio”, anunciada por Pedro Ivo e feita pelas atrizes Agda Couto e Abigail Castillo, a partir da rubrica narrada pela atriz Anaju Carvalho: “A. anda a mesmo pelas ruas. De repente, para diante de uma cena casual: uma avó com sua neta. A. narra enquanto observa as duas, hipnotizada por elas”. Assim, pela respiração, tons e ritmo, consegui me situar nas diferentes propostas corpóreas que teria de habitar em cada cena, a partir de uma mesma coreografia.

A primeira etapa desse processo de construção de uma dramaturgia pessoal⁶, foi a criação da coreografia em si. A partitura corporal tinha um começo, um meio e um fim, que se repetiam em *looping*. A atenção era grande no tons da perna e na base dos pés, que precisavam ser ágeis para trocar de direção, e estabilizados a fim de sustentar o corpo de tal forma que os ombros e braços estivessem amparados e livres para se afastar e se aproximar do eixo do corpo com movimentos bem marcados, em um ritmo assertivo e mais acelerado. A

⁶ Dramaturgia pessoal foi a forma que encontrei para criação e fixação de toda a minha trajetória dentro da lógica das cenas na peça.

coluna apoiada nessa base pode explorar movimentos que nascem da cintura pélvica e terminam na última vértebra do pescoço, podendo esticar e se curvar rapidamente.

Então, a coreografia foi inserida em diferentes cenas do espetáculo, a começar pela cena “Anomalia N° III: crescimento”, este é o primeiro momento em que ela aparece na peça. Enquanto executo a série de movimentos, faço uma contagem de 1 a 41. Essa contagem no texto fala sobre os graus Celsius a fim de abordar a elevação da temperatura no planeta. Então, aqui se sente o calor e o cansaço aliados à aceleração corporal, são duas poéticas distintas que, juntas, ganham outra camada de significado, o corpo quente se movendo sem parar. Quando essa contagem chegava ao fim, a coreografia continuava. Paralela a mim, do outro lado do palco, a atriz Agda Couto iniciava seu texto e durante toda a cena o sonoplasta Mattoso Ribeiro tocava um triângulo metálico. Dessa forma, minha atenção era multifocal, percebendo como a música e o texto potencializam minha partitura.



Figura 7 e 8: cena “Anomalia N° III: crescimento”
Fonte: Pedro Olivo (2025)

Quando Agda termina seu texto, todos os outros atores se encaminham para frente da plateia e começam a ventilar o público com leques, então se cria um silêncio e só se escuta o som dos leques, até eu dar o meu texto. Quando início o texto, todos os atores vão para o fundo do palco, com exceção da Agda Couto, que permanece paralela a mim, mas agora no chão, e o ator Tagú, que começa a me abanar com o leque. Assim, preciso fazer a manutenção do movimento da coreografia, que agora era muito sutil, leve e pequeno. Este movimento

então começa a se relacionar com o vento e a respiração fica mais ponderada, permitindo uma voz diferente, que nascia a partir da sequência, uma voz cansada buscando por ar. Terminei a cena deixando a gravidade agir sobre mim e indo de encontro ao chão. Agda termina de dar o texto, eu aviso a plateia que agora estamos em 42 graus Celsius e terminamos a cena.



Figura 9 e 10: cena “Anomalia N° III: crescimento”
Fonte: Isaac Alencar (2024)

No segundo momento, ocorre a desconstrução da coreografia, ele acontece entre o final da cena “Anomalia N° IV: reprodução” e início do diálogo intitulado de 43 °C . Neste momento, o grupo formava uma linha reta de frente para a plateia e começava a se abanar. O sonoplasta Mattoso Ribeiro iniciava um ritmo com uma flauta, aliada a um instrumento com sinos. Dessa forma, me desprendo da linha reta e me locomovo para a mesa do sonoplasta, já com o corpo executando essa partitura corporal, mas agora em deslocamento e com outra qualidade. Uma vez que os movimentos já eram conhecidos, o corpo poderia brincar com variações de tempo, tons, ritmo e sequência. Assim, o começo, meio e fim se misturavam, a respiração estava intrinsecamente relacionada ao movimento, e o movimento, por sua vez, estava relacionado à sonoplastia, tudo que movia era a partir do som no corpo. Nessa

dinâmica, há uma liberdade maior e posso me mover a partir do desejo do corpo, de como este se relaciona com os movimentos da partitura e de como o som influencia também o mover.

Nesta sequência, era interessante perceber as conexões entre o som provido pelo sonoplasta em relação ao som do vento produzido pelos leques que o elenco carregava e ao som da minha respiração enquanto executava a partitura. Tudo conversava, tudo era conectado para criar uma atmosfera teatral performativa. Nessa atmosfera, eu poderia exercer a função do *mover de forma relacional*, ou seja, me mover deixando que o som e o vento influenciem, provoquem, inspirem meu movimento a uma certa qualidade específica por meio da troca de olhar e da escuta ativa. Além disso, foi possível brincar com momentos de pausa e apenas observar o público, estabelecer relação entre corpo, som e plateia, permitindo que o público me veja e trocando com eles olhares sinceros. Esta cena não precisava de texto, era puro movimento, som, escuta e olhar.



Figura 11 e 12 : cena “Anomalia Nº IV: reprodução”
Fonte: Pedro Olivo (2025)

No terceiro momento, essa partitura corporal já aparece em outro lugar no corpo e no texto, a partir de uma dinâmica de amplificação do movimento, pensando que se antes o

movimento tinha uma certa amplitude, um tamanho específico agora ele precisa ficar maior, ocupando mais o espaço cênico. No texto, a peça já está chegando ao fim e se encontra no final do diálogo sobre a “temperatura 45 graus Celsius” e começo da “Anomalia Nº VI: contágio”⁷. No meu corpo, tudo era grande, macro, cada movimento era o maior possível, assim os braços eram esticados de modo que se assemelhava a um espreguiçar, querendo atingir e esticar cada fibra muscular, as mãos e os dedos muito tonificados, a locomoção pelos pés partia do calcanhar e passava por todo o pé até chegar do quinto dedo do pé ao primeiro. Os passos eram contidos e largos, propondo uma densidade maior no espaço, uma atmosfera que convida o corpo a um outro ritmo interno e externo, mais lento e calculado, um tônus bem mais rígido e um tempo desacelerado.

Eu me movia do centro esquerdo do palco até uma porta no fundo esquerdo do palco, e esse trajeto era realizado com uma atenção muito grande em cada movimento, escolhendo qual parte da coreografia iria ser feita. O texto vinha das atrizes Agda Couto e Abigail Castillo, que se encontravam na minha diagonal, ocupando o canto superior direito do palco. Neste momento a peça está se encaminhando para o final, e o texto fala sobre um sentimento tão grande que tomava conta de um universo inteiro. Assim, senti meu corpo se influenciar pelo texto, cada palavra costurada ao meu movimento.

Tudo ali era tomado pela presença, pela voz, pelo corpo, pelas células da avó e da neta, tudo foi de repente inundado, tomado pelo gesto de amor que existia entre as duas e elas não pareciam ter medo, eram pura expansão.

O ambiente foi lentamente contaminado por aquela espécie de montanha ou onda ou avalanche, aquela enchente que eram as duas juntas – o amor entre as duas então se tornou maior do que o ar, maior do que a luz, maior do que todas as florestas e tundras e pântanos e terra e céu. Maior do que o mar. (GOMEZ, s.d, p.27)

A montagem de *Gesto: estudo I* é fruto do trabalho coletivo e individual de todos ali presentes. Percebo como meu trabalho individual é essencial para que todos possamos fruir juntos, porque cada um tem extrema importância para o trabalho. *Meu corpo tem a memória corporal de todo espetáculo*, contudo nessa memória está também a sonoplastia, o texto e os meus parceiros de cena, e esses têm um papel tão importante quanto o meu, sem eles não se tem a peça. Portanto percebo que é necessário a valorização de cada momento do processo, pois é nele que conseguimos juntos, com cada um fazendo a sua parte, criar uma peça que reflete todo um trabalho coletivo.

⁷ O texto *Gesto* de Silvia Gomez é dividido em cenas individuais (anomalias) e diálogos (graus Celsius)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de *Gesto: estudo 1* foi uma importante experiência para minha formação artística. Nele eu tive contato com uma lógica de ensaio e construção de espetáculo que me proporcionaram um reconhecimento da profissão. Os ensaios aconteciam três vezes na semana, podendo durar entre cinco horas (às segundas e quartas) ou quatro horas (às sextas-feiras), e esse tempo de contato era muito importante para entender a delicadeza do trabalho, de se pensar a construção coletiva poética da peça.

Fico contente em dizer que, no processo de *Gesto: estudo 1*, para mim foi essencial a intimidade, o respeito, a escuta e a parceria criada pelo elenco. É necessário um ambiente seguro para que aconteça uma experiência; o poder da liberdade e do desnudamento físico sincero perante a alguém é transformador. Assim, foi possível trabalhar de forma fluída, valorizando cada ser humano ali presente devido ao caráter relacional da criação. Foi necessário compreender o que é proposto como exercício, além da forma de manter um corpo disponível para o trabalho. Um aquecimento pode ser tão valioso quanto o treinamento de cena, só depende da atenção que damos a ele. Diz respeito ao ato de chegar no espaço e pensar de uma outra maneira, com a respiração, o tato, a escuta, o olhar e se permitir. Assim conseguimos desacelerar o tempo do corpo, e construir um corpo cênico de forma ágil, jocosa e com seriedade.

Percebo a necessidade do treinamento para que haja uma valorização e integridade do trabalho. Por meio da repetição, atingi novos lugares, já que houve uma pesquisa profunda de cada movimento; mas não o movimento por si só, e sim aliado à palavra, para que os dois possam ser uma coisa só, os dois passam a existir juntos. Esse processo de costurar o movimento à palavra é complexo porque necessita do estudo do texto antes, fora da sala de ensaio, e com nosso cotidiano acelerado isso pode se tornar um desafio. Por isso, busquei, no meu processo de construção de uma dramaturgia pessoal, encontrar o texto no dia a dia, tentar perceber como o texto aparece em nossa vida e assim iniciar o processo de memorização e entendimento do mesmo. O movimento vai ser o ponto-chave para o elo entre dramaturgia e espaço cênico. Então, ao se movimentar e, ao mesmo tempo, evocar o texto, conseguimos aproximar as duas poéticas, colar uma na outra, criar memória física e textual simultaneamente.

A apresentação em fevereiro de 2025, cinco meses após a última apresentação de *Gesto: estudo 1* (setembro de 2024), comprovou a importância da memória corporal para a retomada do processo, já que nós tivemos a oportunidade de apresentar novamente nossa peça no Cometa Cenas - mostra de final de semestre do Departamento de Artes Cênicas da UnB, na qual os estudantes podem compartilhar com o público externo o que foi trabalhado durante o semestre, em forma de apresentação.

O elenco não teve muito tempo para se encontrar e ensaiar novamente a peça. Tivemos apenas um encontro, e nele foi possível ver nitidamente como todo o resgate da peça foi feito pelo movimento. Começamos lendo o texto, sentados em roda, tentando lembrar cada cena e marcação, mas não era o bastante. Percebemos que algumas marcações estavam confusas, então não tinha outro jeito, tivemos que levantar da roda e fazer cada movimento e assim lembrar toda a cronologia da peça. A partir dos movimentos nos lembramos do texto, da luz, da sonoplastia, dos objetos de cena, do cenário, enfim, tudo resgatado a partir da memória física construída ao longo do processo da peça. É essa concretude que me interessa aqui, ser capaz de acessar todas essas poéticas a partir do corpo e da inteligência corporal.

Conseguir reconhecer o corpo e nomear cada parte dele é muito importante para o trabalho. Durante minha pesquisa, observei que falo sobre várias partes do corpo, e vejo como o entendimento de anatomia foi essencial para o meu processo dentro da peça. A partir do momento que consigo nomear as partes do corpo consigo também ativá-las de modo que o trabalho corporal fica mais consciente. Consigo, então, alcançar a emoção através do corpo, de modo similar ao trabalho proposto por Meyerhold.

Gesto: estudo 1 foi muito enriquecedor na minha jornada como ator. Consegui aprimorar meus conhecimentos de corpo, processo de construção de cena, voz e encenação. Investigar esse processo me ajuda a entender procedimentos necessários para a montagem, como a atenção ao trabalho na sala de ensaio e fora dela. Eu comentei sobre alguns desses procedimentos durante o texto, como as torções e distorções corporais, a contagem da temperatura (o calor que progressivamente aumenta), o derretimento e o entendimento da ação da gravidade sobre o corpo, a repetição das falas do texto, o vento produzido pelos leques, a relação dele com o corpo e também os gestos abstratos que propunham um movimento periférico central. Portanto, a construção de uma memória corpórea pensada como dramaturgia pessoal, ou seja, partir dos movimentos já conhecidos e pesquisados mostrou-se um caminho fértil para a criação e manutenção do espetáculo, a memória corpórea como um artifício, uma ferramenta para se conectar com a prática cênica.

Sou muito grato aos meus parceiros e parceiras de trabalho por estarem criando junto comigo de forma fluida e sincera, e principalmente à Kenia Dias, minha diretora e mestra, que muito me ajudou nas minhas indagações sobre a prática corporal e por meio do movimento sanou minhas dúvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRADO, Aldomar. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256> Acesso em: 20 nov. 2025.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 8, p. 197–210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>.. Acesso em: 29 nov. 2025.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEDEIROS, Elen de; ROJO, Sara. *Dramaturgias & Pulsões Anárquicas*. Belo Horizonte: Javali, 2019.

STANISLAVSKI, Konstantin. *O Trabalho do Ator – diário de um aluno*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.