



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**DESCOBERTA DE UM CORPO CÊNICO E A VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS NO ESPETÁCULO “A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO
ANDRÔNICO”**

RAQUEL FERREIRA VARJÃO

Brasília - DF

2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RAQUEL FERREIRA VARJÃO

**DESCOBERTA DE UM CORPO CÊNICO E A VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS NO ESPETÁCULO “A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO
ANDRÔNICO”**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, do Instituto de Artes.

Orientadora: Prof.^a Dra. Felícia Johansson

Brasília - DF

Brasília – DF

Junho de 2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**DESCOBERTA DE UM CORPO CÊNICO E A VIVÊNCIA DAS
PERSONAGENS NO ESPETÁCULO “A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO
ANDRÔNICO”**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção de título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com nota final igual a _____ sob orientação da Prof.^a Dra. Felícia Johansson.

Brasília, _____ de junho de 2014.

Prof.^a Dra. Felícia Johansson

Orientadora

Prof.^a Ma. Giselle Rodrigues

Examinadora

Prof.^a Ma. Fabiana Marroni

Examinadora

Todo homem é comum mesmo não sendo. O não ser comum do homem parece estar em sua forma própria de ser comum. Em seu jeito singular de sofrer, brincar, envelhecer. Em sua necessidade de construir, simbolizar, criar (...) Um homem é sempre uma trajetória que declina. Que ascende, mas que declina (...) Todo homem constitui-se na tensão entre viver e morrer, entre dizer e calar, entre subir e descer.

Viviane Mosé

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu pai Abílio, à minha mãe Neide, à minha irmã Mariana e aos meus queridos Laila, Mina e Costelinha que são os pilares da minha existência. Obrigada por me darem força e acreditarem nos meus potenciais, além de estimulá-los. Tenho a certeza de que sem essa família eu não poderia alcançar metade daquilo que almejo para minha vida.

Agradeço profundamente à Prof.^a Dra. Felícia Johansson por ter me orientado neste trabalho. Eu me sinto honrada por ter feito parte do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” e ter sido dirigida pela Felícia, além de ter tido a oportunidade de compartilhar esse tempo com uma pessoa tão admirável. Uma pessoa que trabalha com dignidade, humildade e paciência. Eu me sinto agraciada por ter conhecido o trabalho e visão artística dessa profissional tão genuína. Obrigada à Felícia por sua força e suavidade, qualidades com as quais conduz seu trabalho.

Agradeço à parceira de diplomação Tamara Correia pela inspiração que me foi concedida com a leitura de sua monografia “Tomando corpo: da palavra escrita ao texto físico” cuja estrutura de escrita sugestionou a construção da minha monografia.

Obrigada ao grande parceiro de cena João Gabriel que, desde a primeira peça que apresentamos juntos, me transmite total confiança e força na contracena. Estarmos juntos nesse espetáculo de diplomação me fez sentir coragem e me possibilitou experimentar aquilo que eu desejava alcançar corporalmente.

Agradeço aos “pequeTitos”, camaradas da turma de diplomação pelo crescimento juntos durante esse período de um ano e meio de convivência. Admiro cada qual a suas qualidades únicas.

Agradeço à Adriana Lodi, Giselle Rodrigues, Márcia Duarte, Giovane Aguiar, Andrew Harwood, Nita Little, Soraia Jorge, Guto Macedo, Cornélia Eberhard, Julieta Zarza, Diego Pizarro, Ray Chung, Oscar Rojo e tantos outros profissionais da dança e do teatro que fizeram com que eu me apaixonasse pelo trabalho corporal e artístico.

À minha querida parceira de dança Carol Barreiro que com sua energia me impulsiona nas mais diversas direções. Obrigada por alimentar minhas inquietações e me acompanhar nas minhas loucuras e permitir que eu a acompanhe nas suas.

À Fernanda Portela e ao Boris que se fizeram presentes com carinho. Obrigada à Fernanda por me instigar e questionar.

À Luiza Paranhos por sua doçura e vontade de viver, qualidades que me acendem o desejo de buscar o melhor de mim.

Aos amigos da Cia ViÇeras por sempre me fazerem sentir orgulhosa e por me trazerem fontes constantes de inspiração.

E por fim, obrigada aos docentes e funcionários do Departamento de Artes Cênicas da UnB por todo o aprendizado.

RESUMO

Esta pesquisa consiste no resgate de uma trajetória pessoal voltada para o reconhecimento do ser corpo. Uma investigação do corpo que gera percepção e autoconsciência e que, então, possibilita a exploração de um corpo cênico que culmina na vivência desse corpo no espetáculo; especificamente no espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”, baseado no texto dramático de William Shakespeare. Descobrir ser corpo foi uma pesquisa embasada em autores como Daniela Barros, David Le Breton, Ashley Montagu, Stanley Keleman, entre outros. São autores que abordam a imagem do corpo e como ela é construída socialmente e emocionalmente. A presente pesquisa propõe dialogar com esses autores e colocar em questão a maneira como a imagem corporal afeta o jeito de se expressar e, portanto, o estilo de atuação. Ademais, nesta pesquisa abordo técnicas e metodologias aplicáveis a uma forma de preparação corporal que possibilitam o desenvolvimento da construção de personagens através do corpo como, por exemplo, o Contato Improvisação.

Palavras-chave: corpo cênico, trajetória, contato improvisação, processo criativo, imagem corporal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - MINHA TRAJETÓRIA	11
CAPÍTULO II - O PROCESSO CRIATIVO	19
2.1 Depois da escolha	22
2.2 As apresentações	27
CAPÍTULO III - IMAGEM CORPORAL	32
3.1 Um corpo que se desmantela	33
3.2 Representação/interpretação	36
3.3 Corpo instrumentalizado	38
3.4 Corpo Cênico	39
CAPÍTULO IV - CONTATO IMPROVISACÃO E A CENA	42
CAPÍTULO V - AS PERSONAGENS.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
ANEXOS.....	63

INTRODUÇÃO

Sempre achei difícil escrever sobre a minha experiência. Mas as situações vividas me mostraram a importância do registro para que o trabalho possa ser analisado posteriormente e, a partir disso, tomar outros rumos. Tendo isso em vista, a monografia para mim na conclusão do curso de Artes Cênicas foi uma oportunidade de rever todo o meu processo, não só dos três semestres referentes à conclusão (da disciplina Metodologia de Pesquisa à Diplomação 2), mas o curso como um todo, contando com as atividades acadêmicas e extracurriculares. É um espaço para avaliar os progressos, as adversidades, as apreensões e as perguntas que ainda fazem parte da minha constante busca por aprendizado.

O teatro foi para mim um veículo para o autoconhecimento. Atrevo-me a dizer que cunhou papel altamente terapêutico no que concerne enfrentamento dos medos, relação com minhas dificuldades e limites, reconhecimento do meu modo de operar com o outro e com o mundo, entre tantos outros aprendizados pessoais. De modo que, ao longo da minha trajetória fui tomando consciência dos caminhos com os quais eu mais me identificava e fui, então, percebendo que meu interesse crescia sempre que me deparava com os trabalhos que têm como referencial investigativo o corpo. Portanto, artistas e teóricos como Vsevolod Meyerhold, Jacques Lecoq, Rudolf Laban, Steve Paxton, Nita Little, Andrew Harwood, entre outros foram preenchendo meu imaginário e enriquecendo meu repertório de conhecimento. Assim, comecei a perscrutar esse lugar do corpo em cena e comecei a me fazer constantes perguntas que visavam o encontro com as maneiras mais adequadas para o meu preparo e para o *modus operandi* de criação que eu assumiria com o passar do tempo.

Esse trabalho escrito é, portanto, um desenho da minha trajetória e a contextualização das minhas escolhas que me levaram até a construção das minhas personagens no espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”. Uma construção que partiu do texto original de William Shakespeare “Tito Andrônico”. Os momentos iniciais do trabalho dão espaço para uma breve autobiografia concentrada no meu encontro com a Arte Cênica e os caminhos que percorri que me foram trazendo interesse para o estudo do corpo. Em um segundo momento, eu apresento as discussões e processos que antecederam a escolha do tema e texto para construção do espetáculo.

Em seguida, apresento o momento em, que tendo escolhido o texto, começamos a trabalhar com criações e propostas sugeridas tanto pelos intérpretes como pela direção. Respectivamente, apresentarei alguns conceitos de alguns artistas e teóricos sobre corpo e movimento que fizeram parte das minhas construções dentro do processo criativo do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”. Por fim, embasada nesses conceitos, passarei por todas as personagens que interpretei no espetáculo discorrendo a respeito de suas qualidades de movimento e suas diferenças. Além de pontuar essa experiência de passar por construções tão diversificadas em um mesmo espetáculo. As personagens com as quais trabalhei foram Alarbo, Quíron, Aarão, Lavínia e Marco.

A título de contextualização, agrego em anexo a sinopse do espetáculo.

CAPÍTULO I - MINHA TRAJETÓRIA

Para estarmos realmente presentes no mundo, é preciso reconhecer que somos um corpo em sua imensidão de complexos processos que nos fazem ricos em sua consciência e inconsciência desconcertantes e pragmáticas e em suas atitudes, que são sempre corporais.

Daniela Barros

Sempre fui uma pessoa com aptidões físicas. Apesar de me expressar por meio da escrita através da poesia, as minhas manifestações corporais costumavam alcançar maior destaque. O meu interesse pelo esporte estava à frente dos demais desejos. Então, me vi acometida por algo que me assombraria por muitos e muitos anos ainda. A síndrome do pânico¹ se tornou uma presença que se mantinha entre o meu corpo e mente. Tornou-se a dicotomia com a qual eu conviveria e teria que enfrentar. Meu corpo era, nesse contexto, escravo dos medos instaurados devido a essa condição. A força da expressão corporal foi esmagada pelos melindres desse corredor apertado. Assim, pouca força e vontade eu tinha, e o corpo-eu que antes era curioso e ávido por novas possibilidades se transformava, naquele momento, em um tipo de aprisionamento. Muito se passou até que eu pudesse sair desse lugar tempestuoso e aterrorizante e acredito que o maior passo em direção ao meu crescimento em relação a essa situação foi descobrir o teatro. O teatro foi um agente transformador de personalidade e me colocou em uma posição de assumir riscos e enfrentar situações de vulnerabilidade.

O teatro era, portanto, um desafio proposto por mim e para mim. Pois, o coração disparado, o aperto no peito, as pernas bambas, a falta de controle sobre o devir e a entrega à espontaneidade do momento presente eram questões que me davam nó na

¹ “Uma crise de pânico se caracteriza por um conjunto de estados e sintomas relativos ao medo agudo e intenso, que surgem de forma súbita e intensa, deixando a pessoa com a sensação eminente de colapso, de morte, de desespero e de falta de autocontrole. Interiormente, no início de uma crise de pânico, a pessoa tende a entrar em estado de alerta, devido a pensamentos de medo e de perda do autocontrole. Simultaneamente, ocorre um aumento brusco da produção de adrenalina, da frequência respiratória e cardíaca e outros, que podem vir associados a tremores, boca seca, tontura, mãos frias ou formigando, hiper-transpiração, pressão alta, pressão no peito, dor nas costas, entre outros sintomas.” Disponível em:<<http://www.epochtimes.com.br/uma-visao-mais-consciente-sobre-a-sindrome-do-panico/#.U0CltPldVd0>>, acessado em 05 de abril de 2014.

garganta. Era como me colocar em situação de pânico, em situação de risco voluntariamente. Foi quando, aos dezessete anos, comecei a fazer um curso de teatro com o ator brasileiro Bernardo Felinto e a atriz/publicitária Anaísa Brito. Era um curso simples e com conceitos básicos de teatro que eram experimentados por meio de jogos teatrais². O curso culminava na apresentação de um espetáculo que foi uma junção de personagens e cenas criadas por nós mesmos. O maior ganho, para mim, foi enfrentar o palco e enfrentar todos aqueles olhos que me observavam sem que eu pudesse me refugiar como por tanto tempo o fiz. Daquele momento em diante percebi que queria descobrir mais desse universo e do meu próprio. Formei um grupo em 2008 com alguns amigos para que estudássemos um pouco mais sobre o teatro e começamos a nos preparar para levantar um espetáculo que seria uma livre adaptação do texto “*Bang Bang you’re Dead*” de William Mastrosimone. Um trabalho dirigido por Anaísa Brito e que abordava questões pertinentes a acontecimentos sociais e que mais tarde seriam amplamente discutidos no Brasil: o *bullying*. Nesse trabalho, tivemos um preparo mais atencioso com o texto, com o corpo e com a criação. Foi quando comecei a tomar mais consciência de mim, ainda que de maneira gradativa. Parecia que minha criatividade ia ganhando forma diante de mim e, de alguma maneira, eu começava a enxergá-la e a quase tocá-la.

Então, me envolvi com o curso avançado de teatro “Teatrando Montagem” ministrado pela atriz, diretora e professora Adriana Lodi. Nessa época, eu cursava psicologia na Universidade Católica de Brasília. Esse curso de teatro foi, irrevogavelmente, um divisor de águas na minha trajetória, por ter sido um espaço-tempo em que pude mergulhar em mim; além de entrar em contato com uma abordagem extremamente metódica e profissional no que concerne o fazer teatral. Éramos instigados a produzir textos, cenas individuais e coletivas e a entrar em contato com textos clássicos, textos dramáticos e poesias. Era o meu primeiro contato com textos e autores mais complexos como Leehman; Becket; Pavis; Stanislavski; Platão; Fernando Pessoa; Peter Brook, entre tantos outros. Éramos conduzidos a nos envolver política e emocionalmente com o desenvolvimento do trabalho. A ministrante nos propunha

² “Prática coletiva que reúne um grupo de ‘jogadores’ (e não de atores) que improvisam coletivamente de acordo com um tema anteriormente escolhido e/ou precisado pela situação (...). O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética de diálogos e situações, dinâmica dos grupos) quanto provocar uma certa liberação corporal e emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos.” (PAVIS, 2008, p. 222)

conjugar corpo, voz e racionalidade e isso me levava a passear por minha própria história e relacioná-la com outras histórias. Comecei a fazer correlações e comparações e a me perceber enquanto sujeito que opera e influencia no mundo em que vive. Vi-me como um corpo que expressa e reverbera aquilo que digere intelectualmente. Rememorando o pensamento da companhia de teatro Vertigem: “Ensaiai é ir em direção ao outro indo simultaneamente em direção a si mesmo” (2002, p. 82/83). O manejo da práxis em consonância com a teoria, dentro do curso, me fazia sentir mais próxima desse ofício e o treinamento físico expressivo despertava desejos e curiosidades em mim. Tive a oportunidade de ir percebendo meus limites a partir das orientações da direção e do aproveitamento dos exercícios propostos. Foi um momento de experimentar mais profundamente o funcionamento da minha relação com meu ser total (voz/corpo/mente/espírito/emoção/sentimento/sensação/percepção).



Antes de entrar em cena no espetáculo “Enquanto”, dir: Adriana Lodi. Foto: Lula Lopes.

Foi por meio dessa experiência, que me interessei verdadeiramente pelo curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Uma vez tendo ingressado, ao cursar a disciplina “Movimento e Linguagem 1” com a professora Giselle Rodrigues descobri desejos profundos. Foi ali que senti despertar em mim o desejo por investigar, de maneira mais atenciosa, os mecanismos do corpo e, por assim dizer, os meus mistérios, meus limites e possibilidades. Investigar movimentos relacionados a voar baixo, ao trabalho das articulações, esqueleto, musculatura e ainda o retorno ao chão, pertinentes ao trabalho de David Zambrano, foram qualidades que me encantaram. Fui ganhando espaços no meu corpo, abrindo-o mais e me redescobrando. Eu, de alguma maneira, ainda me sentia desconexa, sem muita habilidade de me ater a ritmos e pulsos. Sentia-me um corpo tanto quanto desordenado; sem saber que essa era uma característica que poderia ser aproveitada e que as subjetividades e as características não são descartáveis, mas reaproveitáveis. A partir desse engajamento com a percepção do corpo fui me atendo a atividades que me conduzissem por esse caminho.

Outro momento importante foi cursar a disciplina “Movimento e Linguagem 3” com a professora Dr.^a Márcia Duarte. Uma das tarefas que nos foi designada logo de início era identificar lesões em nossos corpos e estudá-las, de maneira a entender como afetavam o funcionamento do corpo como um todo e de que maneira lidávamos com as mesmas. Isso também nos instigava a investigar a composição corporal, os encaixes, as dobras, por fim, nossa arquitetura. Ademais, estudamos nessa disciplina questões como elementos de risco e proteção, quedas, saltos, acrobacia e relação com o outro (descritos na ementa da disciplina); este último que viria a ser a minha grande afinidade de pesquisa mais tarde. Nesse mesmo semestre, eu entrei em contato com uma das professoras com as quais mais me identifiquei nesses anos de graduação. A professora Felícia Johansson ministrou a disciplina “Interpretação Teatral 3” e nos mostrou sem pompa a graciosidade e encantamento do teatro físico. O estudo era vinculado, principalmente, mas não somente, aos conceitos abordados por Jacques Lecoq e, de uma maneira muito específica, fomos trabalhando corporalmente esses conceitos. Exercícios como a linguagem do palhaço e manuseio de objetos imaginários gigantes nos colocavam em situações de desconstrução de um corpo com o qual já estávamos habituados. Era uma oportunidade de se reinventar e tomar para si novas formas de ser. Essa disciplina me instigava a comunicar de forma clara com o corpo por meio da investigação dos movimentos; percebendo como o tronco rege a comunicação, enquanto

as extremidades dão suporte. Foi, também, um momento de perceber-se em relação ao outro e aprimorar a escuta dentro dos jogos de improvisação propostos, que também viriam a ser de suma importância na minha trajetória.

Posteriormente, em um workshop ministrado pelo professor Oscar Rojo, na 7ª edição do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea, passei por um treinamento físico e expressivo. Um treinamento de poucos dias, mas bastante eficaz para mim. Práticas como o uso da dilatação do tempo, da expansão do corpo e da abertura às potencialidades da expressão deram margem a um universo que eu ainda não havia compreendido. Nesse workshop, Rojo propõe uma operação sobre o concreto e o físico, uma expressão máxima potencializando explosões e demônios para que os excessos sejam eliminados e o essencial seja alcançado. Seu treinamento me ajudava a abrir espaço de dentro para fora e vice-versa. Estimulava-me a compreender meus movimentos com o mínimo de interferência dando espaço ao devir. Trazia-me a compreensão de toda a extensão de um movimento: seu começo, seu desenvolvimento e seu fim. O trabalho consistia principalmente no exercício da presença, do estar aí. Princípios investigativos que igualmente norteiam uma metodologia de trabalho que corrobora o caminho que eu pretendia seguir artisticamente.

No meio de todas essas influências a escolha que melhor definiu o meu processo artístico e o meu preparo físico se atrelou à descoberta do Contato Improvisação; essa que é uma técnica de dança sensorial e física. É uma dança espontânea e que tem por base conceitual o toque que proporciona um diálogo improvisado entre corpos e entre o corpo e o espaço ou os objetos que cercam o espaço. Foi quando realmente encontrei algo que me entusiasmava e me fazia sentir cada vez mais vontade de aprofundamento. A profundidade com a qual se trabalha com a escuta para que esses diálogos aconteçam era para mim um desenvolver de elementos como foco, atenção, percepção, presença, entre outros. Foi por meio dessa técnica que descobri diferentes possibilidades para o meu corpo, um corpo que é pequeno e esguio e que costumava estar sempre no ar e nunca ser base. Aprendi que eu poderia sim ser base e que era possível sustentar peso se eu soubesse lidar com o meu próprio peso e com a gravidade. Além disso, pesquisando qualidades de movimento como transferência de peso e pontos de apoio eu descobri que muito mais do que força ou volume de massa corporal, as sustentações de peso se dão por meio do encontro dos centros de força do corpo e do aproveitamento dos encaixes e impulsos. Conforme Ashley Montagu “O maior sentido de nosso corpo é o tato (...)”

informa-nos sobre a profundidade, a espessura e a forma; sentimos, amamos e odiamos, somos suscetíveis e tocados em virtude dos corpúsculos táteis de nossa pele” (TAYLER apud MOTANGU, 1988, p. 21).

O Contato me permitiu aprimorar meu desenvolvimento corporal e melhorar meu diálogo com parceiros e parceiras de cena. Meu olhar se tornou um pouco mais apurado e atento às interferências do aqui e agora. Isso não quer dizer que eu seja um corpo pronto, mas o percurso que segui me permitiu aflorar em alguns sentidos e delinear um objeto de estudo que me fazia sentir estimulada. Ademais, o Contato Improvisação me permitiu reconhecer as maneiras de melhor me relacionar com o outro não só na dança, mas no meu cotidiano. Pude perceber através do contato com o outro alguns padrões de comportamento marcantes da minha personalidade e, portanto, os efeitos das minhas escolhas e as reverberações do meio diante disso. Acredito que tanto o teatro como o Contato Improvisação possuem esse caráter de possibilitar o encontro consigo e com a sua própria natureza por meio da relação com o outro, o espaço e o tempo.

No entanto, o Contato Improvisação não se resume à técnica em si. As contingências são múltiplas. Participei de um projeto em Brasília, muito enriquecedor, em que a técnica estava alicerçada às pesquisas de cada ministrante em seus respectivos workshops e que ia desde a pesquisa do movimento até a junção da técnica à *performance*. O projeto DF Improvisa Dança, que aconteceu em 2012, foi idealizado pela dançarina e professora de Contato Daniela Braga e reuniu diversos professores brasileiros e estrangeiros.

Essa forma de se expressar é altamente estimulante e contribuiu, para mim, no exercício dos sistemas sensoriais e perceptivos, do reflexo e da inteligência corporal. Percebi que o Contato é um elemento agregador no meu processo criativo e que me permite produzir e criar a partir de estruturas *impovisacionais*. Da mesma forma, a utilização dos princípios que norteiam esse tipo de dança auxilia na descoberta de um corpo, abrindo caminhos que independem de julgamentos estabelecedores de bloqueios. Tanto foi uma importante descoberta para mim que continuei enveredando por esse caminho. Junto a uma parceira de dança, Carol Barreiro que também é formada em Artes Cênicas pela UnB, estruturamos um projeto que nos possibilitou realizar sessões de improvisação (chamadas comumente de *jam session*) no Departamento de Artes

Cênicas da UnB por meio do projeto Mover³, sempre com uma aula inicial. Oportunidade que me possibilita manter um diálogo constante com a prática e teoria dessa linguagem, além de abrir espaço para interação com tantos corpos distintos que frequentam aquele espaço.



Jam Session realizada em 2013 no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Na foto eu e Carol Barreiro.

Foto: Gabi Cerqueira.

Embasada por todas essas experiências percebi que eu precisava estudar o funcionamento do corpo e sua estrutura para que eu pudesse entender as minhas próprias especificidades. Nesse sentido, enciclopédias do corpo humano foram para mim bastante elucidativas, uma vez que me possibilitaram registrar mentalmente texturas, formas, proporções, encaixes, densidades e funções. A despeito dessa questão, considero interessante a noção de esquema corporal, resgatada por Daniela Barros:

³ “O projeto Mover é parte do Laboratório de Pesquisa e Criação Artística em Poéticas do Movimento. É um Projeto de Extensão de caráter cultural e educativo com foco em estudos e pesquisas no campo da linguagem do movimento. Tem por objetivo instigar a experimentação estética e a reflexão crítica. Elaborado como atividade complementar prevista nos Projetos Pedagógicos dos cursos de graduação do Dept de Artes Cênicas da UnB (...) Coordenação: Márcia Duarte e Giselle Rodrigues. “ Disponível em: <<http://blogdocen.blogspot.com.br/p/projetos-de-extensao.html>>, acessado em junho de 2014.

“esquema corporal é conotado como uma estrutura neuromotora que permite ao indivíduo estar consciente do seu próprio corpo anatômico, ajustando-o às solicitações de situações novas, e desenvolvendo ações de forma adequada” (RODRIGUES apud BARROS, 2005, p. 249). Para mim, foi de suma importância perceber como um corpo se estrutura para então compreender a mobilidade das articulações, inteirando-me da origem dos movimentos e seu percurso pelo corpo. Foi estudando a estrutura corporal nessas enciclopédias que percebi quão conectadas são as partes e que os ligamentos, tendões, músculos, ossos e sistema nervoso trabalham de maneira integrada e que um movimento de um dedo, por exemplo, se estende por muito mais do que apenas o dedo. Logo, o corpo funciona a partir de uma totalidade, ou seja, o comprometimento de uma área afeta a todas as outras de uma maneira ou de outra. À medida que eu vivenciava essas compreensões no meu corpo quando estava criando ou quando estava em cena, eu ia construindo uma imagem minha, uma imagem daquilo que eu penso que sou quando materializada no mundo real.

CAPÍTULO II - O PROCESSO CRIATIVO

Quem é o verdadeiro algoz da sua dúvida e de sua história?

Cia dos Atores

A disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (popularmente denominada pré-projeto) é o momento no qual nos encontramos com as pessoas com as quais conviveremos pelos próximos três semestres, proporcionando o mútuo conhecimento e situando-nos diante da presença uns dos outros. É, também, o lugar onde nos deparamos com a oportunidade de definir o caminho a ser seguido nesse período no que diz respeito às escolhas estéticas, temáticas e conceituais. O intuito é, portanto, delimitar um objeto de pesquisa coletivo e, concomitantemente, um individual. Um momento de conciliar desejos e aproximar, na medida do possível, afinidades; para que, em alguma instância, o projeto seja uma tradução de um desejo relativamente comum a todos. Nessa perspectiva, éramos uma turma de 18 alunos com algumas divergências marcantes de desejo. Então, a primeira questão colocada em pauta pelo grupo foi a divisão da turma em dois grupos. No entanto, após diversas tentativas de divisão relacionada a motivos como perspectivas estéticas, de trajetória e até mesmo pela data de matrícula; tornou-se, por decisão do colegiado, impreterível manter a turma como um único grupo. Muita energia se gastou no decorrer desse trâmite e com toda a problemática me vi perdida no meio do caminho.

O professor Dr. Graça Veloso que ministrou a disciplina, nos instigava com questões filosóficas, levando-nos a reflexões no intuito de nos acordar para os nossos próprios interesses. Ele nos fazia perguntas como: Qual é a pergunta de hoje? Inquietando-nos com questões filosóficas da nossa sociedade atual. Ele também nos ofereceu possibilidades de textos e temas com os quais poderíamos trabalhar. Quando fomos questionados sobre nossos desejos, percebi que o que eu queria naquele momento não estava claro. Dessa maneira, me entreguei e resolvi mergulhar nos desejos expressos pelos colegas de diplomação. A partir de suas vontades fui descobrindo em que lugar a minha inquietação caberia. Em meio a algumas sugestões de tema e de texto dos próprios alunos, eis que Shakespeare surgiu como potencialidade. Surgiu, inclusive, por conta de um tema que já pairava sobre nossas discussões: o terror. Tínhamos duas

opções para escolher: “Macbeth” e “Tito Andrônico”. Confesso que tremi ao imaginar que encenaríamos esse escritor inglês de escrita rebuscada e tão conceituado no universo da literatura dramática. Tremi, também, por medo de um resultado que se mostrasse uma equivocada declamação textual e repleta de uma virtuosidade pretenciosa acerca de uma ideia superficial que se tem em relação às obras clássicas de autores consagrados. Por outro lado, era uma oportunidade magnífica poder se aventurar e se aprofundar nesse universo nos últimos suspiros do curso de Artes Cênicas. Era uma chance de encenar entendendo que somos brasileiros e a pergunta seria como fazê-lo sendo quem somos e tendo a bagagem que temos (cultural, pessoal, emocional). Questões essas administradas pela direção, posteriormente. Ademais, descobriríamos com nossa escolha a atemporalidade do texto e a pertinência do tema para com a nossa realidade social e, como coloca Harold Bloom, “O público elisabetano era tão sedento de sangue quanto a massa que lota cinemas e se deixa hipnotizar diante de televisores (...)” (1998, p. 115).

O que queríamos, então? Um texto de terror mais psicológico ou um texto em que o terror, a violência estão em um nível mais físico e escancarado? Segundo os desejos, antes expressados, o que nos pareceu mais pertinente foi o texto “Tito Andrônico”. Um texto, inclusive, comumente atacado pela crítica, tais como Bloom que se refere a essa peça teatral como sendo de “(...) péssimo gosto – caso levemos a peça a sério” (1998, p. 115). Diante a escolha do texto, precisávamos responder a algumas inquietações que, para mim foram cruciais: Por que o horror? Por que a violência, a barbárie? Vivemos em um mundo em que a violência é objeto de espetacularização dos meios de comunicação e de alguma maneira, acredito, possuímos latente ou desperta em vários níveis essa violência em nós mesmos. De onde surge o desejo de se investigar o terror e o medo? Que pulsão é essa pela morte, por aquilo que há de subversivo em cada um de nós? Em seu livro coletivo, a Cia dos Atores versa que “História e perversidade caminham juntas, tanto no mundo ficcional quanto no devir da humanidade” (2006, p. 89). Segundo o professor Graça Veloso, a despeito do princípio do trágico, a vida não permanece e não há controle sobre ela, assim, o presente é vivenciado de forma hedonista. Graça, em uma de nossas aulas, evocou um pensamento de Stephen King para discorrer sobre o terror e nos trouxe a seguinte sentença: “nós produzimos o horror, porque tememos que ele aconteça. É como um mecanismo de defesa instintivo”⁴. Ou

⁴ Notas de diário de bordo.

seja, provocar o medo no intuito de afastá-lo, como se pudéssemos sentir uma espécie de domínio, ainda que falso, sobre aquilo que nos aterroriza. Questões essas, que poderiam estar vinculadas de alguma forma à trama que se desenrola nesse texto shakespeariano.

Possuíamos em mão uma história de horror, desgraça, vingança, morte e muito sangue. O dilema era mergulhar nessa jornada e entender o que gostaríamos de fazer com essa história e como. Como manipular um espetáculo sem que caíssemos em estetização ou banalização de cenas como as de assassinato e estupro, situações essas ainda tão atuais e pungentes? Ademais, partindo de um texto, como o usaríamos? O texto seria, então, um pretexto ou uma adaptação? Ou seja, nos manteríamos fiéis à história ou a história nos serviria como motivação de criação? Tínhamos que lidar com esses pressupostos para que pudéssemos preparar nosso solo de trabalho. Optamos, então, por sermos fiéis à história independentemente da escolha estética e de linguagens artísticas. Outro pressuposto era a escolha de uma orientação ou de uma direção e, tendo em vista, a quantidade de alunos e a possibilidade de choque entre desejos conflitantes, decidimos por uma direção. Cogitamos uma abordagem de fragmentação, em que as aspirações estéticas dos alunos envolvidos pudessem ser contempladas. No entanto, chegamos à conclusão de que essa escolha poderia comprometer o resultado do nosso trabalho; uma vez que, correríamos o risco de arcar com uma criação final desprovida de coerência coletiva que parecesse uma *assemblage* composta por elementos que não dialogam.

O desafio, nesse sentido, seria o de buscar consonâncias e alcançar um aproveitamento estimável de cada aluno nesse encerramento de curso. Dessa maneira, dando ouvidos ao coletivo e ao individual atribuímos essa árdua tarefa à professora Dr.^a Felícia Johansson, pois acreditávamos que diante às características apresentadas pelo grupo, ela seria a pessoa mais adaptável às nossas mutações. O passo seguinte, feitas as escolhas, foi adentrar o mundo de Shakespeare. Pois, como apontou Graça Veloso, como poderíamos encenar essa obra sem antes conhecer seu autor? Foi quando trouxemos referências bibliográficas e assistimos a vídeos sobre Shakespeare e versões cinematográficas de suas obras, inclusive, o filme “Titus” dirigido por Julie Taymor. Além disso, assistimos a filmes com temáticas próximas à proposição do espetáculo, filmes de guerra como “O resgate do soldado Ryan” e de terror grotesco como “O massacre da serra elétrica”. Aproximar-se da história do autor e de suas características e

sua forma de escrever foi um meio de apropriar-se da história que estávamos nos dispondo a contar e isso me parecia condizente à realização de um trabalho coerente, coeso e compromissado e não uma mera declamação de palavras sem significado para cada um de nós.

Além de nos preocuparmos com essas escolhas coletivas tínhamos, também, como premissa a escolha do tema da monografia. Assim, permeados pelas referências e encaminhamentos ao longo do semestre, deveríamos selecionar um tema que estivesse emparelhado tanto com desejos pessoais como com o processo que vivenciariamos adiante. Precisávamos de um tema que estabelecesse um diálogo direto com o trabalho que realizaríamos no levantamento do espetáculo. Primeiramente, pensei em um tema que me suscitava inquietações. Senti-me estimulada a pesquisar fontes a respeito do teatro instrumental *versus* teatro essencial. No entanto, após ser questionada por minha orientadora, fez-se claro o fato de que esse tema não condizia com a minha trajetória e fugia do labor experimentado no decorrer dos semestres. Portanto, me foi sugestionado “corpo” como mote inicial de pesquisa tendo, assim, algo que se aproximasse mais intrinsecamente à minha desenvoltura e investigação prático-teórica. Desse modo, meu objeto de pesquisa foi selecionado.

Uma inquietação que surgiu no pré-projeto e que me intrigou durante os três semestres que se passaram foi: como funciona a minha individualidade no meio de um grupo grande e que espaço eu concedo à minha colocação em relação a esse grupo? E mais: qual é a minha responsabilidade nesse grupo?

2.1 Depois da escolha

A resposta à pergunta ‘Por que Shakespeare?’ é: ‘Quem mais haveria de ser?’

Harold Bloom

Passado o momento de pesquisa realizada no pré-projeto, precisávamos colocar em prática as nossas discussões. A primeira medida foi tomada antes do início do semestre letivo onde realizávamos laboratórios de improvisação vinculados aos temas outrora discutidos e à compreensão dos desdobramentos da peça shakespeariana “Tito

Andrônico”. No livro da Cia dos Atores, discorre-se a respeito de teatro de laboratório que era um trabalho realizado por meio de experimentações que davam vazão ao acaso e risco, incluindo o exercício de improvisações “(...) impulsionadas por motivações inusitadas, às vezes abstratas, que visavam principalmente ao rompimento de couraças corporais, o encontro com o eu mais íntimo do ator, a comunicação mais visceral com o companheiro de trabalho” (2006, p. 221). Essa ferramenta também é utilizada pela companhia teatral Vertigem que em seu livro traz relatos a respeito como: “A *vivência* está mais próxima do conceito de laboratório teatral: depois de lançado um tema, o ator vive a situação proposta, imaginando-a. Seu estado não é passivo, pois ele interage com imagens que afloram em sua mente (...)” (2002, p. 52). O grupo Vertigem trabalha com a improvisação nas suas construções dramatúrgicas e abre espaço para um processo rico que, segundo relatam, é realizado com base na sinceridade e sem restrições ao conteúdo ou forma, possibilitando trazer livremente vontades e inquietações pessoais à cena.

O que me faz lembrar a passagem do livro de Jacques Lecoq em que ele afirma que “O ato de criação é suscitado de modo permanente, sobretudo por meio da *improvisação*, primeiro ponto de partida para qualquer criação” (2010, p. 44). Portanto, esse era um momento inicial de experimentação cênica, ainda descompromissada com a forma e com a criação de produtos fechados. Era uma oportunidade de explorar nossas propostas mais livremente, abrindo espaço para uma tempestade de ideias que trouxessem novas possibilidades para a cena e a utilização de objetos para criação espontânea. Os integrantes da companhia Vertigem também afirmam que “Diferentes materiais servem de estímulo para as improvisações. Utilizam-se perguntas ou palavras-chave, um texto-base, fotos, imagens impressas, relatos e matéria de jornal” (2002, p.53). Então, com o início das aulas, cada aluno possuía uma ou duas *performances* a serem apresentadas para a turma e para a direção. Propostas ainda cruas, mas que continham vínculo direto com a temática proposta pelo texto da peça. Cada qual, com linguagens distintas, apresentando aquilo que havia suscitado de imagem por meio da leitura e pesquisa do texto.

Esse processo foi importante para mim, porque foi como esboçar em um papel as ideias que há muito andavam circulando no meu imaginário. Ajudou-me a começar a desenvolver a significação de imagens e palavras compreendidas do texto e, de alguma forma, buscar um sentido próprio para mim. A peça com a qual estávamos trabalhando era causadora, segundo Bloom de sensações que provinham de uma mistura de “horror e

riso desconcertado” (1998, p. 113). É um texto com situações de violência absurda e que trazem um ar de loucura e irreabilidade. Depois de algumas discussões em aula, chegou-se à conclusão de que o texto não conta com uma grande tensão que envolve a trama, um super objetivo. As tensões, na verdade, vão se acumulando e pequenos conflitos e objetivos vão sendo resolvidos e cumpridos. Formam uma série de acontecimentos regidos por instintos primais tais como a raiva e a vingança e que se desenrolam em ações impulsivas e estrondosas, no entanto, vazias. Bloom alega que “À medida que se aproxima do final absurdo, a peça se torna, cada vez mais surrealista, irreal” (1998, p. 120).

Nesse momento, ainda não havia delimitações como quem interpretaria qual papel ou que tipos de linguagens estéticas se adequariam à construção do espetáculo. As cenas que apresentei (no período de apresentação de *performances*) envolviam a personagem Lavínia e a cena do banquete. Eram mais focadas nas sensações e imagens do que em uma estrutura linearmente construída. Depois dessas experimentações, tivemos oportunidade de começar a trabalhar com nivelções de relações como dor e prazer, e, poder e submissão. Exercícios como o de opostos complementares nos foram propostos; este em particular, se tratava de encontrar imagens corporais (sempre relacionadas a um tema vinculado ao espetáculo) em dupla através de movimentos ininterruptos. Era um exercício que contava com a improvisação e que consistia em ocupar os espaços vazios deixados pelo outro formando, assim, imagens. Os movimentos mais relevantes para os envolvidos no exercício eram selecionados para demonstração posterior e esses exercícios serviriam, mais tarde, para o processo dramaturgico de recuperação do material encontrado.

Outro ponto que trabalhamos foi o fato de sermos muitos em cena. A ideia era encontrar um melhor aproveitamento do número de pessoas e, portanto, investir em cenas de coro e imagens construídas a partir do coletivo; buscando, assim, a força de um coro que realiza uma mesma ação ou movimento e que reverbera no espaço, respirando de forma uníssona; ou seja, corpos diferentes que, segundo Lecoq, se tornam parecidos à medida que se unem por um propósito comum. Intentávamos encontrar a potência que essa unidade proporciona. Para Lecoq, “O coro é o elemento essencial que, sozinho, permite o surgimento de um verdadeiro espaço trágico. Um coro não é geométrico; ele é orgânico” (2010, p. 196). Os retratos de realismo socialista exerceram significativa influência nas imagens do coro. Além disso, a dinâmica de coros militares também

estava incorporada em nossa pesquisa imagética. Experimentamos também movimentações como marchas e elementos tipicamente encontrados em formações de *rugby*.⁵ A partir dessas referências, buscávamos dinâmicas de movimento que trouxessem à tona a realidade constitutiva do espetáculo que conta com figuras políticas e militares de uma Roma Antiga. Uma qualidade que a diretora apontava como importante era a organização espacial do coro, ou seja, como o coro se relacionava com os espaços e com os protagonistas ou heróis; incluindo também, a distância entre ambos. Isso, segundo fomos orientados, influía diretamente na mensagem que tentávamos passar. O fato, por exemplo, de o coro se aproximar demasiadamente de um protagonista embaçava a cena, dissolvendo os detalhes a serem percebidos pela plateia.

Outra particularidade do grupo era o fato de que tínhamos o costume de revezar entre nós, pessoas para comandar aquecimentos e, para mim, preparar-se e entrar em um estado diferenciado para começar o ensaio é fundamental. O professor de Educação Física da Unesp Beto Cavalcante afirma que o aquecimento é a ativação do corpo e consiste em um “aumento da temperatura corporal, da temperatura da musculatura e preparação do sistema cardiovascular e pulmonar para a atividade e o desempenho. O aquecimento visa obter o estado ideal psíquico e físico.”⁶ e, para mim, estar ou não aquecida confere grande diferença ao meu desempenho; algumas vezes pulávamos essa parte inicial e isso me prejudicava muito.

Em alguns momentos experimentei, durante minha graduação e minha diplomação, entrar em cena ou em laboratório investigativo para cena estando devidamente aquecida e, em outros, permeada por preocupações pessoais externas e com o corpo de alguma maneira desestimulado. A discrepância entre os dois estados é absurda. Um corpo desperto, no meu caso, produz muito mais e se torna muito mais disponível para o fazer teatral. Portanto, aumentar minha temperatura corporal e alcançar um ritmo cardiovascular e pulmonar desejável também são medidas que tomo para desempenhar minhas funções de maneira adequada, podendo priorizar a qualidade do empenho corporal. Além de que, o aquecimento faz com que meus pensamentos se voltem para o instante, direcionando meu foco e proporcionando um estado de presença. Acredito, também, que preparar o corpo é uma medida de segurança e de respeito à

⁵ Esporte coletivo de origem inglesa e de considerável contato físico.

⁶ Disponível em: < http://www4.faac.unesp.br/pesquisa/nos/mexa_se/imp_aque.htm >, acessado em 3 de abril de 2014.

saúde do corpo. Ademais, como afirma Viola Spolin “Atuar requer presença. Aqui e agora (...) A presença chega através do intuitivo. Não podemos aproximar a intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos” (2004, p. 17).

Alguns aquecimentos foram marcantes na contribuição para o trabalho como quando executávamos sequências de golpe de lutas marciais como o *Aikido* e *Kenpô*, pois conferia aos meus movimentos mais noção de força no centro de gravidade, precisão dos movimentos da extremidade e mais base. Além de me trazer, também, para um estado de concentração e prontidão; mesmo que estivéssemos usando movimentos simples resgatados dessas artes marciais. Elementos como os oriundos do Contato Improvisação também surgiram em alguns aquecimentos como o trabalho com alguns tipos de rolamento e exploração de pontos de contato/apoio com um parceiro ou parceira. Em alguns momentos trabalhávamos também com a exploração dos estados pertinentes à peça. Momentos esses em que experimentávamos no corpo, como forma de aquecimento, sensações como a raiva ou a dor da perda. Mais tarde, utilizávamos essas manifestações físicas junto à exploração de algum trecho do texto.

A escolha de elementos que usaríamos em cena bem como a estética do espetáculo foram quesitos que vieram a nós à medida que avançávamos nos ensaios. São peças que vão aparecendo e se encaixando de acordo com as nossas necessidades e afinidades, tanto estéticas como conceituais. Éramos um grupo que, em termos de linguagem artística, era bastante heterogêneo. Nesse sentido, surgiam propostas de domínios como audiovisual, arte visual, *performance*, dança, entre outras linguagens. Ademais, o universo dessa peça teatral *shakespeariana* parecia nos abrir as portas para essa multiplicidade de escolhas. Bloom, em dado momento, a define como uma “loucura tão sublime” (1998, p. 120) e era assim que eu me sentia em relação ao espetáculo, sublimemente louca. As ações sobrepostas e justapostas que se desencadeavam com toda aquela violência sem fronteiras e todos aqueles corpos se acumulando sanguinolentamente se faziam tão descabidos que de fato, como citado anteriormente, há um riso desconcertado e quase irracional que é provocado por esse mar de absurdos. É um limiar que se estabelece entre a tragédia e a comédia e sobre o riso. Verena Alberti defende que:

O riso e o cômico são literalmente indispensáveis para o conhecimento do mundo e para a apreensão da realidade plena. Sua positividade é clara: o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em

oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida. (ALBERTI, 2002, p. 8/9)

Dessa maneira, o desafio era o de encontrar esses lugares e compreendê-los como distintos. Estabelecendo a contraposição que emergia do encontro da dor e do riso. Todas essas características nos remetiam, também, ao universo da infância, esse lugar da amoralidade, das crianças vis. Como disse a diretora Felícia Johansson em um dos ensaios “É como se crianças vis manipulassem as situações e reagissem com crueldade.”⁷. O universo infantil nos veio, também, porque em uma quantidade considerável de propostas um elemento recorrente foi o balão. Conceitualmente, como sugestionado pela direção da Felícia, o balão refletia muito o teor da peça que, como um balão se enche (no caso do espetáculo de raiva e vingança), mas, de alguma maneira, permanece vazio e logo explode. Assim, tudo acontece muito rápido e, de súbito, respondendo às pulsões e à realização dos desejos. Era, portanto, uma contraposição de uma presença da infantilidade com a presença de um peso que advém da própria tragédia. Os balões sugeriam também uma unidade estética, uma vez que, os adereços e objetos utilizados em cena eram produzidos, em sua maioria, com balão. Ainda dentro do orbe infantil, elementos de festa de aniversário também faziam parte da cena, como por exemplo, línguas de sogra e convites coloridos. Mais ainda, os balões foram aproveitados, também, para a sonoridade do espetáculo.

Além dos balões, o uso de tecidos foi outra proposta. Os tecidos, em geral, eram utilizados, em um primeiro momento, como desfigurador da forma humana quando eram usados como painéis flexíveis. Depois, foram empregados como uma possibilidade de gigantismo como quando entrávamos debaixo do tecido e elevávamos uma pessoa com a cabeça para fora do pano, causando a impressão de ser uma pessoa gigante.

2.2 As apresentações

⁷ Notas de diário de bordo.

A primeira temporada do espetáculo foi apresentada no teatro do Sesc Taguatinga Norte do Distrito Federal. O local de apresentação foi desde o princípio um problema para todos nós que sem um teatro no Departamento de Artes Cênicas, nos víamos às voltas em busca de um lugar para nos apresentar. Mas com essa parceria, encontramos, então, um lugar para realizar o espetáculo de diplomação “A lastimável tragédia de Tito Andrônico”. Nesse primeiro ciclo, o espetáculo foi apresentado ainda como ensaio aberto, pois ainda havia muitas lacunas, então, preferimos fazê-lo dessa maneira. O espetáculo, nesse primeiro formato, contava com sonoridades quase que exclusiva advinda dos balões, a não ser pelas cornetas de plástico e do *didjeridu*⁸. Além disso, um imenso pano branco que usávamos em algumas cenas. Optamos pelo revezamento de intérpretes para cada personagem e a caracterização dos mesmos por meio de utilização de adereços feitos de balão com cores específicas (cada intérprete possuía um figurino base, todos diferentes). A troca de intérpretes era um desafio em relação à plateia, pois queríamos que o público compreendesse a história e esses revezamentos tinham certo potencial desordenador. Além de que éramos muitos em cena (agora dezesseis).

Quando avaliados pela banca, formada pela professora Dr.^a Simone Reis e pela professora Dr.^a Márcia Duarte, fomos advertidos de que ainda estava tudo muito confuso e que a construção das personagens precisava ficar mais clara. De modo que, a cada troca, o público pudesse reconhecer que personagem cada intérprete assumia em cada momento; as mudanças precisavam se tornar reconhecíveis. Segundo a banca, nossos corpos estavam muito neutros. Precisávamos encontrar o lugar e estado de um corpo que está em cena como personagem contrapondo o corpo que está em cena como coro. Para isso, sugeriu-se buscar símbolos e marcas corporais que ajudassem a identificar as personagens, sem que caíssemos na escolha de corpos estereotipados e enrijecidos; e para tanto, cito Dario Fo que argumenta que “O ato de mover os membros e o tronco com sabedoria e elegância não-afetada deveria ser a preocupação inicial do artista teatral” (FO, 1999, p. 62). Além disso, pecávamos pelo excesso, o espetáculo era muito ruidoso tanto em imagem quanto em som. Lançou-se uma pergunta: Como nos adequaríamos ao espaço? Parecia que estávamos utilizando o espaço de maneira muito bidimensional, não aproveitando as diagonais e profundidade. Fora isso, havia o quesito

⁸ Instrumento de sopro dos aborígenes australianos.

voz que ora era impostada despropositadamente ora era uma voz demasiada cotidiana, bem como os corpos.

Houve também outra questão a ser resolvida: precisávamos equalizar o irônico/cômico com o dramático, pois ao encontrar o lugar cômico que o texto sugere mergulhamos nele fazendo a balança pender, assim, diminuindo a força dos momentos trágicos da peça. O que significativamente contribuía para isso era o uso de balões como objetos de cena em momentos dramáticos, como por exemplo, os momentos que precediam o estupro da Lavínia. Especificamente sobre o meu trabalho, mais marcantes foram as impressões sobre a ansiedade da fala e sobre os movimentos gratuitos e dispersos. Eu precisava entender melhor os meus movimentos, em cada personagem, dando significado e motivo a eles. Em razão disso, ressalto a colocação de Dario Fo (1999) a respeito de gesto e gestualidade:

Porque acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcam-nos essa ideia desde o jardim de infância. Desde então, corrigiam-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la. O gesto é relegado até mesmo no trabalho do ator. (FO, 1999, pg. 62)

Além disso, eu precisava dar mais atenção para o momento em que eu interpretava Lavínia, pois, era para mim, um dos momentos mais problemáticos. No desempenho do papel de uma jovem mulher forte e ao mesmo tempo indefesa, eu não conseguia encontrar em meus movimentos algo que se aproximasse a essa delicadeza usurpada mesclada ao vigor e à bravura que sua raiva continha. A diretora evidenciava que ainda nos faltava alcançar elementos essenciais da tragédia como a contenção, densidade, continuidade e peso; atribuídas ao movimento e à fala. Precisávamos, então, buscar níveis de atuação que dessem mais cor ao texto. À vista desses impasses, a colocação de Constantin Stanislavski me serve bem: “Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de *um modo geral*, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo” (1984, p. 67) e tendo em vista o meu percurso, os problemas seriam resolvidos pelo corpo.

A segunda temporada aconteceu em uma sala do Departamento de Artes Cênicas que era uma sala em nada funcional para o espetáculo. Estruturas improvisadas e gambiarras com fiação para puxar energia do teatro interditado do Departamento. Sem contar que o espaço era muito apertado tanto para nós no palco como para o público, além de extremamente quente. Mas, infelizmente, essa era a nossa realidade e

deveríamos nos readequar de acordo com a nova dimensão espacial. Nessa etapa, levamos em consideração a colocação e críticas da banca e reestruturamos o espetáculo; cortando algumas partes, incluindo outras. Tivemos a oportunidade de inserir elementos que não usamos na temporada anterior devido à falta de tempo tais como o uso de projeções (buscando referências como Tadeuz Kantor, Complicité e Gerald Thomas). Junto às projeções que tinham como tela os painéis customizados por alguns dos alunos, fazíamos uso também de sombras; aproveitando o tecido translúcido utilizado nos painéis. Nos ensaios, eu achava impressionante a manipulação da forma através da sombra. Podíamos diminuir e aumentar de tamanho, nos desfigurar e dar ideia de terror ou comicidade. Ali, experimentávamos o máximo da forma.

‘O estudante pode obter uma compreensão dos extremos da atuação que o faria empregar todo o seu ser à ação. Isso serve a ele como ponto de referência. Assim a *Commedia*, onde a peça é ação, e a Tragédia Grega, onde a palavra é carne, são a forma de teatro onde o ator está completamente engajado; pélvis, plexo solar, e cabeça.’ (LECOQ apud RUDLIN, c1994, p. 200)⁹

Precisávamos, naquele momento, nos concentrar também na sintonização da linguagem textual e física, pontos marcantes e bastante pontuados pela banca avaliadora. Para tanto, a ideia era mergulhar mais profundamente na construção das personagens buscando nuances de interpretação e, assim, estabelecer mais claramente as variações desse universo tragicômico. Felícia nos dizia com frequência que certas qualidades de movimento definiam muito claramente esses lugares, dizia que o aumento da velocidade gerava comédia e que o drama exigia densidade, continuidade e fluidez. Além de repensar o uso de elementos infantis a fim de que pudéssemos evitar cair em uma infantilidade estereotipada e excessiva.

Ancorados nesses pressupostos, investimos também em criações de atmosferas mais específicas por meio da iluminação e da música (que nesse ciclo de apresentações se deu por meio de um grupo que tocava ao vivo). A iluminação, inclusive, foi concebida por uma das alunas integrantes do espetáculo, Ana Luísa Quintas. Então, investimos mais no aspecto aterrorizante da peça e esses elementos externos corroboravam e conferiam mais peso ao espetáculo. A música fez toda a diferença com instrumentos de sopro, corda, percussão e teclado. A sonoridade desses instrumentos junto à sonoridade dos balões nos embalava e nos colocava em estado de suspensão. Imagino que a plateia também sentia essa vibração que emanava das notas que se

⁹ Tradução própria.

materializavam em cena. Ademais, a música nos deu ritmo. Acredito que em algum nível alcançamos as criações das atmosferas que desejávamos, em algumas cenas mais e em outras menos; mesmo com algumas falhas ainda a serem resolvidas. No quesito da corporeidade, também suponho que tenhamos nos aproximado mais de um corpo cênico, menos cotidiano. Com isso não me refiro a um corpo definitivamente resolvido, mas a um corpo em “vias de”. Eu me senti mais envolvida no espetáculo e mais exploradora das possibilidades corporais que surgiam como propostas ao texto. Tentei compreender meus movimentos e minhas intenções. Algumas coisas se fizeram mais claras e outras permanecem ainda não assimiladas, mas sempre pulsantes.

No final, éramos quinze pessoas no palco. Quinze em busca de um ideal comum e da sintonia das nossas maneiras de contar. Para Lecoq “Quinze, como no *rugby*, é o número ideal (...) Para além disso, é a invasão, inevitavelmente militar” (2010, p. 197). Assim, realizamos nosso ofício.

CAPÍTULO III - IMAGEM CORPORAL

Nosso corpo é, antes de tudo, nosso primeiro e maior mistério.

Daniela Barros

Os estudos referentes à imagem corporal desenvolvidos por Daniela Barros (2005) são pesquisas que abarcam conceitos que vêm sendo desenvolvidos desde o século XVI, passando por noções fisiológicas, psicológicas, neurológicas e sociais. Uma das perspectivas que se tem a partir desses estudos é que a imagem corporal está ligada ao modo como percebemos, pensamos e sentimos nosso corpo e como o experimentamos, tendo assim, um caráter subjetivo e pessoal. A imagem corporal nesse sentido é tida como “reflexão dos desejos, atitudes emocionais e interação com os outros” (BARROS, 2005, p. 548). Assim, compreende-se que as emoções também desempenham papel importante na construção da imagem corporal, conceito esse que projeta luz sobre questionamentos meus a despeito do meu lugar em cena. Isso porque a maneira como me vejo reflete e transmite uma mensagem, levando-me a repensar as maneiras de me reorganizar para aprimorar a mensagem que envio e a forma como me comunico com o outro, ainda que a mensagem seja decodificada segundo o filtro de cada individualidade. A imagem que formulamos de nós mesmos e a maneira como nos sentimos em relação ao que imaginamos ser, são fatores que determinam nossa relação com o mundo. Depreende-se disso então o grau de complexidade do diálogo que se estabelece entre quem está no palco e quem está na plateia.

A partir desses estudos e reflexões podemos inferir que a imagem corporal é suscetível a transformações. Pois, se estamos em constante relação com o outro e com o mundo que nos cerca, influenciamo-nos por essas presenças e transformamos a imagem que construímos de nós mesmos. “Isso se deve à incorporação de diversas partes das imagens corporais dos outros e à doação de nossas próprias imagens a eles” (BARROS, 2005, p. 550). A adaptabilidade também é ponto importante em processos artísticos, pois estar em consonância com a realidade em que se vive permite que as mudanças nos moldem positivamente. Isso me faz acreditar que um corpo rígido e impenetrável não permite o devir da experiência e, portanto, não possibilita o desenvolvimento criativo e produtivo num trabalho em que alguém se propõe a fazer.

Levando em consideração o fato de que, conforme Barros, o toque é um potencial provocador de imagens mentais das regiões que são tocadas, torna-se possível a identificação mental do local estimulado através do toque. O toque é por si só um aguçador de sensibilidade, percepção e consciência do próprio corpo, uma vez que a pele é repleta de terminações nervosas. A pele é o maior órgão do corpo humano. Ela é repleta de terminações nervosas capazes de captar estímulos térmicos, mecânicos, prazerosos ou dolorosos. Para Ashley Montagu a pele é uma roupagem flexível e contínua e nos envolve completamente. É um órgão sensível e um dos primeiros a serem desenvolvidos em nossa formação intra-uterina. Ela nos protege e nos serve como meio de comunicação (1988, p. 21).

Com o intuito de acordar a pele, são realizados exercícios como: visualização do corpo – *decupando-o* e, em seguida, visualizando-o como um todo. Estimulação sensorial através do toque; ativação dos sentidos com o uso de venda nos olhos, dentre tantos outros são recursos utilizados com o intuito de aprimorar sentidos sensoriais e perceptivos. Recursos esses dos quais me apropriei para o meu desenvolvimento artístico e, também, cotidiano. Questões essas que também influem na qualidade da dinâmica estabelecida entre o eu e o outro. Aliás, estar em contato com outro corpo permite reconhecer as relações que estabelecemos com nossa própria estrutura. Conforme Schilder, “primeiro, temos uma impressão sensorial do corpo do outro. Esta impressão adquire seu significado real através de nosso interesse emocional pelas diversas partes do corpo” (SCHILDER apud BARROS, 2005, p. 550).

À medida que eu vivenciava essas compreensões no meu corpo, quando estava criando ou quando estava em cena, eu ia construindo uma imagem minha, uma imagem daquilo que eu penso que sou quando materializada no mundo real.

3.1 Um corpo que se desmantela

O homem participa simultaneamente do reino da luz e das trevas, esquartejado entre o mundo superior e o mundo inferior.

David Breton

Após a aproximação com as noções de imagem corporal apresentadas por Barros, me parece pertinente buscar as reflexões inquietantes que David Breton (2007) aborda a respeito do corpo. Breton nos apresenta uma historicidade de desprezo ao corpo em suas manifestações que vão das mais sutis às mais radicais. Questões essas que me parecem influenciar diretamente a construção dessa imagem corporal¹⁰. Nesse estudo, Breton nos aponta como o corpo é visto ou já foi visto por muitas correntes de pensamento como um elemento limitador e asfixiante da alma. Um dos primeiros pensamentos abordados é o de Platão que vê o corpo humano como um lugar onde a alma se encerra. Corpo como fonte de imperfeição o qual está relegado a ter raízes terrenas e desconectadas do Céu, ou seja, daquilo que poderia ser considerado sagrado (BRETON, 2007, p. 13). O que nos traz a ideia de um corpo que é rejeitado e massacrado por ser suscetível às doenças, mortal e um corpo que produz excrementos. Um corpo que luta contra o tempo e que por suas falhas é obrigado a se submeter às mais diversas e, por vezes, absurdas transformações para se adequar a uma idealização de corpo máquina. Conforme Breton, o corpo é submetido a essa idealização e é obrigado a ser corrigido ou eliminado, transformando-se em mecânica e tentando escapar do prazo de validade inerente à existência humana (2007, p. 17).

O corpo parece, então, estar proibido de se entregar à natureza que o leva inevitavelmente ao declínio, e, se temos que ser máquinas, perdemos a noção de ser corpo, conforme os estudos de Breton (2007). A pessoa vai sendo desassociada de sua própria forma gerando, assim, certos dualismos ou como afirma Breton: “Os anatomistas antes de Descartes e da filosofia mecanicista fundam o dualismo que é central na modernidade e não apenas na medicina, aquele que distingue, por um lado, o homem, por outro, seu corpo” (2007, p.18). Assim, o teatro me parece poder ser um lugar de resgate do eu-corpo. Penso que nesse espaço do fazer teatral e artístico esse corpo rejeitado é uma possibilidade de investigação. Os padrões da vigência social são elementos de possível desconstrução numa perscrutação artística.

(...) jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, exigindo, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando. (NOVARINA, 2005, p.19)

¹⁰ Conforme visto no capítulo anterior (p. 25).

Imagino, com o respaldo de algumas leituras, que no teatro há uma busca pelo encontro com a totalidade do ser e que a vulnerabilidade do corpo pode ser um grande potencial no universo criativo e expressivo. É um retorno às condições primais. Como, por exemplo, reaprender a andar tendo como principal ponto de apoio o chão. Alguns exercícios de Contato Improvisação¹¹ alicerçados ao Método Feldenkrais¹² foram experiências vividas por mim e que tiveram grande importância no meu desenvolvimento corporal em cena. São exercícios que exploram, por exemplo, movimentos como rastejar e engatinhar para encontrar maneiras de se readequar corporalmente, pois o excesso do cotidiano parece nos automatizar e contribuir para o enrijecimento do corpo. Breton, se referindo ao período neolítico, afirma que antes nos relacionávamos com o mundo pelo corpo e que hoje em nossas sociedades ocidentais utilizamos muito pouco nosso corpo, além de sua capacidade de resistir mobilizar. Sendo assim, o estresse (que Breton chama de consumo nervoso) substitui o consumo físico (2007, p. 20).

Pensando sobre essas questões, o teatro pode ser um espaço para se alcançar uma “segunda natureza” (FERRACINI, 1998, p. 36). Renato Ferracini cita Copeau e afirma que o palco tem sua própria natureza e que ao doar-se ao público e a esse ofício, o ator se propõe a renascer e a dilatar seu corpo em “(...) um reaprender a andar, a colocar-se, a falar, a respirar.” e, também dar corpo às emoções (1998, p. 36/37).

Esses questionamentos me pareceram pertinentes ao trabalho que me proponho a realizar, pois sou um corpo que vive nessa sociedade e que está em constante relação com esse corpo desprezado. Além disso, o espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” é um lugar de desmantelamento, pois como afirma Breton “O desprezo pelo corpo também é traduzido com força pelo cinema ou pela literatura policial e de terror onde este é complacentemente estripado, entalhado, recortado, serrado, desmantelado, etc.” (2007, p. 20). A peça que apresentamos está repleta dessas extirpações. Inclusive, uma personagem com a qual trabalho é completamente desmantelada, pois lhe arrancam

¹¹ O conceito de Contato Improvisação será desenvolvido posteriormente no capítulo 4.

¹² Desenvolvido pelo Dr. Moshe Feldenkrais (1904-84). “O Método Feldenkrais é um dos vários métodos de educação somática utilizados atualmente por dançarinos, em instituições de treinamento pré-profissional, como uma abordagem conjunta ou complementar a métodos de treinamento tradicionais. Utilizando o movimento como meio, este método favorece o desenvolvimento do autoconhecimento mediante a auto-observação de comportamentos sensitivos e motores, podendo funcionar como um catalisador para o desenvolvimento das funções motoras.” Disponível em <<http://www.casajaya.com.br/o-corpo-que-se-cria-introducao-ao-metodo-feldenkrais/>>, acessado em 19 de maio de 2014.

língua e mãos, além de sua castidade e dignidade. Em capítulos subsequentes, discorrerei sobre essas dicotomias, instrumentalização do corpo e sobre o papel do corpo no trabalho que exerço e no trabalho que exerci na construção desse espetáculo de diplomação.

3.2 Representação/interpretação

O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator.

Renato Ferracini

No espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” interpretei/representei cinco personagens: Alarbo, Quíron, Aarão, Lavínia e Marco. A respeito dos termos interpretação e representação cito Renato Ferracini. O ator/a atriz, no caso da interpretação, adapta a linguagem literária para a linguagem cênica, sendo assim um elemento que se encontra entre o texto e a cena ou entre a personagem e o espectador. (BURNIER apud FERRACINI, 1998, p. 43). A interpretação é uma ação que está ligada ao texto dramático (p. 45). No entanto, na representação o foco se concentra nas ações físicas e vocais. Assim, o ator/atriz não necessariamente possui o texto como ponto de partida; o material de trabalho é buscado nas potencialidades e energias pessoais (p. 43). Ferraci cita Burnier que afirma que, na representação, o ator continua sendo ele mesmo enquanto representa outro indivíduo (a personagem); tomando cuidado para que suas ações físicas sejam mais do que padrões codificados que são realizados de maneira mecânica (BURNIER apud FERRACINI , p. 46.).

Conforme Constantin Stanislavski a ação é movimento – seja ele cinético ou energético. É tudo aquilo que se pode fazer com o corpo – considerando que no teatro há de se ter um objetivo implícito diante aquilo que se executa. É quando algo acontece. Então, a ação pode ser um sentimento que emerge, um braço que levanta, uma espera. Consiste em tomar decisões e fazer escolhas. São vontades, emoções, sentimentos, intenções que se expressam através de si. Para Stanislavski, quando estamos em cena devemos estar sempre intencionados e, mesmo quando imóveis exteriormente, que ainda exista atividade. A imobilidade física para ele resulta de uma intensidade interior

e aquilo que se desenrola precisa estar alicerçado a objetivos definidos (STANISLAVSKI, 1997, pg. 1).

Apresento essas questões porque constantemente me via entre esses dois lugares, o da representação e o da interpretação, pois partíamos de um texto dramático e trabalhávamos com personagens que já existiam. As informações para as nossas construções constavam nesse texto shakespeariano. No entanto, o trabalho que partia do individual também fazia parte do processo. Era um limiar entre ser personagem e ser eu mesma. A despeito disso, Ferracini afirma que “(...) Stanislavski propunha ao ator representar/interpretar sempre com sua própria pessoa, procurando uma situação equivalente à da personagem. O ator não era a personagem, mas ele mesmo” (1998, p. 67). Esta é uma abordagem que me parece mais coerente com o que produzo; afinal, como ser uma personagem que não esteja impregnada daquilo que sou? Ferracini (1998) afirma que há de se dinamizar as energias do eu e o meu eu está presente, em algum nível, em todos os personagens com os quais me proponho trabalhar. No espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” trabalhamos com personagens de uma Roma Antiga e militar. Então, como trabalhar com mais de uma personagem com características tão diversificadas e de um universo que me parece tão distante? E como fazê-lo introduzindo, de maneira consciente, o meu modo de pensar e as minhas marcas pessoais?

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados (...) porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los (...) Eliminam de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. (GROTOWSKI apud FERRACINI, 1998, p. 77)

Suponho que não possuíamos fórmulas a serem seguidas para a elaboração do espetáculo e para a construção das personagens. O que tínhamos a nosso dispor era um conjunto de conceitos e técnicas que aplicávamos no devir dos ensaios; e cada qual demonstrava sua aptidão através de suas construções criativas. Segundo Ferracini, “A técnica possibilita a operacionalização e a comunicação entre o corpo e a alma, dá forma à vida e às energias potenciais dinamizadas pelo ator, possibilitando não *o que* dizer, mas a forma como se diz” (1998, p. 38). Além disso, Ferracini afirma que a emoção deve ser algo palpável e manipulável, algo que se desenvolva muscularmente e que esteja se movimentando de maneira fluida internamente. Operávamos, então, diante os limiares que existem entre a técnica que é “fria e estéril” e a vida que é “caótica”

(FERRACINI, 1998, p. 38). Nesse sentido, o desafio é introduzir a técnica ao fazer teatral, mas ultrapassá-la através da expressividade.

3.3 Corpo instrumentalizado

Porque seu corpo não é instrumento da sua cabeça (...) Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo (...) estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples. (NOVARINA, 2005, p.20)

Houve um tempo em que eu pensava o corpo separado da mente, como se os dois fossem parte distinta da minha constituição. Imaginava-os como blocos isolados e, em algumas experiências no teatro, eu sentia que essa dicotomia estava presente nas minhas ações; dificultando a compreensão da minha totalidade. Em algum momento, ficou claro para mim que compreender um movimento e sua extensão é também entender as maneiras como as partes do corpo se interligam. Sulian Vieira Pacheco (2008) em seu artigo argumenta a respeito da instrumentalização do corpo na visão *stanislavskiana*:

Em seu discurso o corpo é constantemente tratado como ‘aparelho ou aparato físico usado pelo ator’, situando o corpo como uma categoria instrumental. Observa-se nesta definição certa fragmentação entre o sujeito e seu corpo, que é extensamente ilustrada no discurso de Stanislavski por diversos binômios, como corpo/alma, corpo/mente (...) (2008, p. 1)

Noção também abordada por Breton (2007) no que diz respeito à separação do sujeito de seu corpo, como se cada parte (alma/corpo/mente/voz) fosse um bloco independente constituinte do sujeito-corpo. Considerar o corpo como instrumento o coloca em posição de objeto como um instrumento musical que está do lado de fora, algo que, então, é externo e alheio a nós mesmos, que é utilizado e manuseado. Pacheco também nos apresenta a abordagem de Peter Brook que busca um corpo que seja passivo e puro como uma folha em branco prestes a ser preenchida ou como um espaço vazio (2008, p. 2). O que para mim entra em conflito com a ideia de que o corpo cênico, ou seja, o corpo para a cena possui impreterivelmente, em algum nível, a subjetividade e as bagagens pessoais de cada sujeito. Então, imagino que pensar em um corpo separado de si ou em um corpo como apenas receptor (vazio) não seja de todo coerente com a totalidade de ser tanto cotidianamente como em cena. Talvez, imaginar-se em blocos

separados funcione como um exercício em determinado momento, um exercício que tenha como pressuposto o reconhecimento dessas partes que vão se interligando.

Pacheco também aborda a noção de ‘corpo santo’, termo utilizado por Grotowski e que se refere a um corpo que serve como recipiente que comporta a personagem; ou seja, um corpo que é separado de sua *proatividade* inerente a todo sujeito que é corpo e que possui potenciais imaginativos e criativos. Assim, um corpo-sujeito propositor, que nessa concepção de ‘corpo santo’ não faz, apenas recebe. Nessa perspectiva, vale também ressaltar a influência dos meios tecnológicos na maneira como reagimos e agimos. Pacheco cita Davini que faz considerações a respeito da interação dos corpos com as máquinas que têm aumentado desde a segunda metade do século XX e que a máquina acaba por ocupar o lugar do corpo (2008, p. 3). Se o meio em que vivemos condiciona a nossa forma de pensar, inevitavelmente, condiciona também nosso comportamento e nossa corporeidade. As experiências sensoriais vão se tornando reduzidas por intermédio das instrumentalizações tecnológicas. Ashley Montagu nos aponta essa questão ao afirmar que:

Nós, os ocidentais, estamos começando a descobrir nossos negligenciados sentidos. Esta tomada crescente de consciência representa parte de uma insurreição tardia contra a dolorosa privação de experiências sensoriais que sofremos em nossa sociedade tecnológica. (MONTAGU, 1988, p. 18)

Ideia que me parece ser agregadora à investigação de um corpo cênico é a de “corpo como lugar de ‘produção de sentido’”. (DAVINI apud PACHECO, 2008, p. 3). Dessa maneira, em vez de pensar em um corpo alheio a si e no qual se opera mecanicamente, pensar em um corpo-sujeito que ao agir e ao se mover por si já produz sentidos e significações. Assim, um corpo que não é apenas receptáculo de uma personagem, mas também fonte de criação e atividade.

3.4 Corpo Cênico

Um corpo é sempre uma multidão de relações (...) A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*.

Eleonora Fabião

Antes de pensar no termo corpo cênico, precisei definir o que para mim era corpo ou o que para mim era o meu corpo. Graças às essas pesquisas pude perceber a minha relação com o mundo e com outros corpos, além de tornar claros os meus processos sensório-motores e perceber como a minha história vem moldando minha forma de agir e pensar, bem como minha forma e estrutura corporal. Considero que o apanhado de aprendizados, experiências e assimilações corporais adquiridos no decorrer da vida culminam ou auxiliam na construção de um corpo cênico; este que, para mim, tem como pressuposto a minha relação com o meu corpo, a minha construção social e minha imagem corporal, pois estas relações revelam as razões das minhas escolhas e buscas artísticas. Percebo que a vida se dá através de um eterno relacionar-se e acredito que no teatro não seja diferente. Meu corpo se reorganiza em relação a outros corpos e reage às circunstâncias dadas no espaço-tempo no qual me faço ser existente; proporcionando estados específicos que podem ser inseridos à realidade da cena.

Existem alguns estudos que investigam o termo corpo cênico. Para 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 (2010, p. 321)

Portanto, é possível que, tendo como base a individualidade e as maneiras próprias de se perceber o mundo, investir em um corpo cênico, signifique investir em um estado de fluidez e de alteração de consciência; de forma que se construa e se destrua padrões de comportamento, trazendo à tona outras possibilidades corporais além das vivenciadas cotidianamente. Ainda conforme Fabião (2010) existe uma qualidade pertinente ao artista cênico e ao corpo cênico que é a de abraçar o “*o presente do presente*” (p. 322). Fabião defende a ideia de que a presença no palco se dá pela percepção e pela atenção ao momento presente, ao aqui e agora, fazendo com que o passado e o futuro se tornem nada mais do que manifestações do próprio presente. Para Fabião, ser corpo cênico significa estar conectado consigo, com os outros e com o meio, elevando a atenção a um grau tal que elementos que passam despercebidos na vida cotidiana sejam investigados e potencializados no labor criativo, imaginativo e cênico. Assim, ser corpo cênico é estar atento, por exemplo, às noções de peso, textura, forma, temperatura, densidade, volume e tamanho daquilo que manipulamos e daqueles que nos cercam.

Fabião afirma que “A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica (...)” (2010, p. 322) e, de fato, acredito que essa seja uma condição importante para estar em cena. Assim como dançar Contato Improvisação, estar em cena requisita estar preparado e desperto para se fazer receptivo à volatilidade do devir. Acredito que mesmo em espetáculos com uma estrutura fechada e com um texto pré-determinado, o estado de atenção e abertura deve ser o mesmo. O corpo vibra e pulsa e, conforme Stanley Keleman (1992) somos um corpo composto por bombas pulsáteis. O que quer dizer que mesmo quando estamos parados, se ainda vivos, permanecemos em constante movimento. Para Fabião a cena é um agente potencializador da “condição vibrátil” do nosso corpo e pensando sobre a não instrumentalização do corpo, concordo com a afirmação da autora sobre estarmos no palco e sermos corpo ao invés de possuímos um corpo (p.323).

Outra perspectiva de corpo cênico é a de Grácia Navarro que afirma que “A construção de um corpo cênico está diretamente relacionada ao sentido de unidade corporal, mas este só se realiza plenamente no exercício da cena (...) O corpo cênico deve ter a habilidade de gerar e manipular a energia gerada” (2000, p. 7). Navarro discorre a respeito de uma qualidade dinâmica do corpo cênico que está em movimento pela interação de forças opostas como a perda e ganho, recolhimento e expansão, firmeza e flexibilidade (p. 17); e que a geração de energia é constante e ao alterar o estado de equilíbrio do corpo por meio do exercício cênico, provoca-se uma dilatação corporal fazendo com que a presença do artista cênico se amplie. Navarro afirma que “O corpo é memória e à medida que vai sendo mobilizado uma série de memórias conscientes e inconscientes vão emergindo corporeamente” (2000, p.26).

Portanto, corpo cênico está atrelado às vivências pessoais, culturais, sociais e emocionais de cada indivíduo que se insere no contexto teatral. Para mim, o que mais se aproxima de uma noção de corpo cênico, é esse corpo impregnado pela história e pelas marcas individuais cotidianas que são energias e elementos manipuláveis no momento em que se trabalha o corpo para a cena.

CAPÍTULO IV - CONTATO IMPROVISAÇÃO E A CENA

O CI não é uma forma acabada, apesar de possuir princípios claros a serem explorados.

Diego Pizarro

O Contato Improvisação é uma prática corporal que surgiu nos Estados Unidos no ano de 1972 resultante de uma pesquisa a partir da dança contemporânea, da improvisação e das artes marciais; tendo como focos de pesquisa a relação do corpo em contato com outro corpo, com a gravidade e com o espaço/tempo. Segundo Diego Pizarro, o CI foi desenvolvido tendo como base o encontro de diversas áreas da Educação Somática (p. 23). O grupo que deu origem a esse movimento teve como um dos principais idealizadores o bailarino Steve Paxton. O desenvolvimento dessa técnica movimentou e norteou vários caminhos e possibilidades de investigação como a comunicação corporal, a *performance* e a somática do movimento. Pizarro afirma que

“A ideia de que o CI surge a partir de um diálogo e se baseia na comunicação entre dois corpos, a partir do tato e contato, é o princípio mais básico da dança. A comunicação no CI se dá por meio do toque entre uma ou várias partes do corpo que se propõem a dialogar no espaço” (2011, p. 34).

Assim, a proposta de um diálogo físico através da troca de peso e do contato físico entre as pessoas possibilita o exercício intenso da percepção de si e do outro. Um dos princípios pertinentes ao contato, de acordo com Pizarro (2011), diz respeito à permissão da fluidez do movimento tendo como ponto de partida o contato entre dois corpos (p.19). Pizarro também defende a ideia de que no CI, há uma necessidade e uma característica intrínseca que dizem respeito ao despertar da prontidão. Acredito que, inevitavelmente, o CI proporciona esse despertar, uma vez que entramos em contato com o mais profundo de nós mesmos. O contato físico, característica dessa prática, ativa a liberação de hormônios e nosso sistema nervoso, entre outras qualidades pertinentes a esses processos. Segundo Ashley Montagu (1988), “(...) o sistema nervoso é uma parte escondida da pele ou, ao contrário, a pele pode ser considerada como a porção exposta do sistema nervoso” (1988, p. 23). Ou seja, se nossa pele é nosso sistema nervoso exposto, possivelmente os estímulos pelo toque no CI estão a todo o momento nos trazendo sensações que nos predispõem a sentir mais despertos e, também, conscientes

de nós mesmos e do outro. Montagu também afirma que é pela pele que percebemos o mundo e que a comunicação através do toque é uma potente ferramenta na criação de relacionamentos humanos fundando-se, assim, a experiência (p. 19). Então, o CI é uma maneira de nos conectarmos em meio a tanta privação sensorial advinda da era tecnológica.

Para Pizarro (2011), o CI estimula a vontade de tocar e ser tocado o que proporciona a estimulação da improvisação (p.73). Ademais, por meio do CI é possível aperfeiçoar a escuta e qualidade das sensações. É possível aprender a ver com outros sentidos além da visão, aprimorando assim a relação com o mundo que nos cerca e a nossa relação com o outro. Montagu afirma que “Ver é uma forma de tocar à distância, mas tocar fornece a verificação e a confirmação da realidade” (1988, p. 127). Assim, com base nessas questões, pude ir gradativamente percebendo o despertar do meu corpo tanto cotidianamente como em cena. Meu corpo foi ganhando outras proporções, maior estabilidade e a minha atenção ganhou outra dimensão. Agora, quando olho para um espaço ou para um corpo, imagino as possibilidades de encaixe e de interação física e sensorial. Assim, movimentar-se dentro dos princípios norteados por essa prática consiste em lidar com a inércia, o momentum, o desequilíbrio e o inesperado.

O Contato Improvisação é uma prática que acolhe a diversidade de corpos, pois independe da idade, do sexo, tipos físicos ou de ter ou não noções de dança; pois o que essa técnica também preza são a qualidade e consciência dos seus movimentos, bem como a manifestação de uma inteligência corporal vívida e ativa. Qualidades que fizeram com que eu me interessasse tanto por essa prática, pois é uma forma de expressão que respeita seu corpo e suas limitações e que, a partir delas, revela as mais diversas possibilidades. Há o estímulo à ampliação e reconfiguração ergonômica da forma de expressividade corporal, emocional e sensitiva. Junto a essas características, o CI também é um estudo dos princípios da noção, compreensão e domínio do peso; fricção; pressão; tração; percepção do toque; condução; quedas e suspensões; rolamentos e movimentos espiralados. Segundo Pizarro, o CI consiste em uma prática onde parecemos perceber as leis da física com o corpo e que, fortalecidos por essa percepção, é possível agir de maneira a minimizar o esforço pelo aproveitamento dessas dinâmicas da própria natureza que atuam sobre nós (p.23). Um exemplo forte dessa ação das leis da física se dá em um exercício que se chama *small dance* ou “pequena

dança” que foi criada por Steve Paxton.

A “pequena dança” consiste em um exercício onde basicamente nos colocamos apoiados pelos dois pés em postura ereta. É um exercício que nos desafia a aguçar a percepção da ação da gravidade sobre o corpo, além de permitir que o corpo haja de maneira involuntária fazendo com que nossos padrões corporais se desfaçam. É a tentativa de buscar um estado de pausa, mas uma pausa de alguma maneira ativa, pois o corpo continua a pulsar. Segundo Stanley Keleman (1992), “A postura ereta é um processo pulsátil. Os músculos *antigravitacionais* funcionam mediante um padrão de troca de pulsações que sustenta a postura ereta” (p. 26). Na “Pequena dança”, então, percebemos esse processo acontecendo.

Como afirma Pizarro (2011) o corpo se manifesta em micromovimentos que são reações à ação da gravidade no corpo. É a maneira que o corpo encontra de se organizar e reorganizar para ficar em pé. São adaptações musculares, em um momento em que sentimos sangue e órgãos bombeando; trazendo, dessa maneira, maior disponibilidade para o trabalho em cena (p. 63). É a sensação de estar parado e ao mesmo tempo estar em movimento, um momento de alta percepção dos movimentos e fluxos interiores. Assim, abrimos o canal da atenção, pois se estamos disponíveis, acredito que nossas reações se tornam mais orgânicas e conectadas com o devir. A disponibilidade ativa a potencialidade do reflexo, o que em uma dança de CI é primordial, principalmente para a segurança, mas é também essencial para um estado de corpo cênico, um estado de corpo que está em cena; atentos ao momento presente da ação.

Pizarro argumenta que “Fazer contato é também perceber a ação do corpo sobre o chão e a reação do chão contra o corpo, considerando que na natureza toda força encontra uma resistência na direção oposta” (2011, p. 48). Portanto, o CI permite o desenvolvimento de uma relação consciente com as qualidades de movimento no que se refere à pressão, textura, densidade e peso. O CI também é um retorno aos movimentos primordiais, pois há exercícios em que treinamos o rastejar, engatinhar, andar, respirar e espreguiçar. Sendo assim, uma prática que nos faz rememorar pelo corpo o processo de ficar em pé. Segundo Keleman (1992) nosso centro de gravidade, à medida que nos desenvolvemos e crescemos, passa da cabeça para o tórax e vai até nossa pélvis. A pélvis se torna, a posteriori, nosso centro de gravidade e equilíbrio possibilitando, a postura ereta (p. 31). No Contato Improvisação, essa é uma noção muito importante,

uma vez que lidamos o tempo inteiro com a ação da gravidade sobre nossos corpos, assim como, com o equilíbrio e desequilíbrio; noções de encaixe e distribuição de peso. Conforme Pizarro, ao dançarmos, nosso centro de gravidade está em constante movimento, causando instabilidades que nos fazem buscar pela estabilidade, gerando assim fluxos de movimentos e danças, tendo como elemento essencial a resposta ativa dos reflexos (p. 85).

Atualmente, o Contato Improvisação está disseminado em várias partes do mundo onde vemos surgir cada vez mais festivais, aulas e *jam sessions*¹³. Conforme Pizarro

O Contato-Improvisação é uma forma de dança aberta. A partir desta abertura, podemos pesquisar infindáveis possibilidades de aplicação, segundo nossos interesses específicos. Na verdade, este movimento de focar em questões particulares de uma técnica e utilizá-la a nosso favor pode ser realizado com qualquer tipo de técnica (2011, p. 126).

O que torna o CI um potencial investigativo que pode ser agregado à preparação para a cena ou como preparação corporal. Pizarro (2011) lança a questão do uso dos princípios do CI para a preparação de atores e atrizes. Questão que me interessa muito, uma vez que se relaciona diretamente ao meu processo artístico e de aprendizado. Tendo como um de seus princípios primordiais o contato e a comunicação o CI, segundo Pizarro, pode vir a ser um fundamento útil para a contracena (p. 50), pois se nessa prática corporal existe o aguçamento da escuta e da atenção no momento presente, estou também me transformando em um corpo disponível para a cena. No CI, preciso estar conectada com quem ou o que estou entrando em contato, as proposições do outro precisam da minha escuta para que tomem forma. Pizarro acredita que a contracena esteja entre o contato e a improvisação e que com o Contato Improvisação é possível potencializar a contracena (p. 127).

Essa prática me proporcionou a aquisição de certas habilidades corporais que me possibilitaram desenvolver um tipo específico de qualidade de atuação. O meu trabalho em geral se cunha na relação com o outro e no que isso me promove enquanto sensação e possibilidade corporal. No espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico” me relaciono com as minhas personagens de uma maneira profundamente corporal, especialmente com Aarão e Quíron. Escutar para além dos ouvidos as propostas dos

¹³ “Termo que vem da expressão *Jazz After Midnight* (Jazz depois da meia noite), até então exclusividade e músicos do Jazz que se encontravam para tocar de improviso em sessões chamadas de *Jam Session*.” (PIZARRO, 2011, p. 30).

meus parceiros e parceiras de cena, enquanto contracenamos em ensaios ou apresentações, é uma maneira de expandir minhas possibilidades. No CI trabalhamos com a noção de dar e receber peso, o que para mim se amplia para a noção de dar receber intrínseca ao fazer teatral. Recebo e dou informações do e para o público, assim como dou e recebo informações para e das pessoas com as quais divido o palco. Além de que, dar e receber peso exige atenção e controle, que são qualidades aplicáveis à preparação para a cena e, como afirma Pizarro, o CI é uma “dança de afetos e possibilidades” (2011, p. 126).

CAPÍTULO V - AS PERSONAGENS

Agora, abro um espaço para abordar mais especificamente a construção das personagens com as quais trabalhei no espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”. Para tanto, uma colocação de Valère Novarina me parece pertinente:

O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo. Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. (NOVARINA, 2005, p. 18)

Mas antes de fazer comentários a respeito das personagens, creio ser pertinente relatar a experiência de experimentar tantas personagens em um mesmo espetáculo. No começo das nossas investigações, ainda não era claro com quais personagens cada um trabalharia. A princípio, todos trabalhavam com todas as personagens e, por vezes, davam mais ênfase àquelas com as quais tinham mais afinidade. Aliás, as afinidades foram se tornando cada vez mais visíveis à medida que ensaiávamos e experimentávamos em laboratórios de cena. Fomos descobrindo, às nossas experimentações, como nossos corpos se adequavam e quão próximos nos sentíamos de cada personagem. A despeito disso resgato o pensamento dos integrantes da companhia de teatro Vertigem: “Não somos atores de todos os papéis, mas de alguns. E isso tem a ver com o conhecimento de nós mesmos. Não camuflar nossas características, mas ampliá-las, num processo de autoafirmação. Não negar defeitos: assumi-los” (2002, p.46). Assim, quando já tínhamos nossas personagens definidas, era interessante ver outros corpos agindo sobre a mesma personagem que a minha. Era a possibilidade de ver outros caminhos escolhidos, outros movimentos e outras características para um mesmo papel. Sobre as experimentações com vários personagens, os integrantes do grupo Vertigem afirmam: “(...) mas todos os atores experimentaram todos os personagens. A solução de um problema é a somatória de todas as contribuições” (2002, p. 47).

Porém, alguns conceitos devem ser introduzidos antes de descrever as personagens, tais como o conceito de gestualidade:

Uma das principais dificuldades no estudo do gesto teatral é determinar ao mesmo tempo sua fonte produtiva e sua descrição adequada. A descrição obriga a formalizar algumas posições-chave do gesto; logo, a decompô-lo em

momentos estáticos e a reduzi-lo a algumas oposições (tensão/relaxamento, rapidez/lentidão, ritmo cortado/fluidez etc.) (PAVIS, 2008, p. 185)

O verbete “gestualidade” é por definição característica específica do gesto, diferenciando-se deste, por ser um conjunto de maneiras de ser corporais (PAVIS, 2008, p. 186); enquanto o gesto caracteriza uma “ação corporal singular”. O verbete “gesto” é tido como um movimento corporal que é voluntário e controlado, apresentando ou não dependência ao texto que é dito. Pavis afirma que “A natureza expressiva do gesto torna-o particularmente apropriado a servir à interpretação do ator, o qual não tem outros meios senão os do seu corpo para expressar seus estados anímicos.” (2008, p. 184). Outro verbete importante para o meu trabalho é “movimento”, empregado por Pavis no que diz respeito à atividade do ator e seu treinamento.

Pavis aborda o conceito de gesto enquanto expressão e gesto enquanto produção. O primeiro se refere ao gesto como reproduzidor de um sentido prévio ou como expressão de sentidos emocionais, internos; se estabelece entre a consciência e o físico. Já o segundo é meio de produção de sentidos; o gesto, nessa perspectiva, ultrapassa a dualidade: “(...) impressão-expressão, essa concepção monista considera a gestualidade do ator (ao menos numa forma experimental de interpretação e de improvisação) como produtora de signos e não como simples comunicação de sentimentos” (PAVIS, 2008, 184).

Por fim, o verbete “corpo” contribui com a ideia de que, para utilizar o corpo em cena há de se ter previamente um retrato mental da imagem corporal. O intérprete necessita trabalhar sua intuição e a relação com seu próprio corpo que dialoga com outros intérpretes, com o espaço e com o público. Destarte, tendo o corpo como objeto de pesquisa do intérprete há de se investigar e propor maneiras diversas de lidar com sua própria estrutura física, biológica e psíquica. Pavis também menciona dois tipos de corpo: o corpo “relé” e o corpo “material”. No primeiro, o intérprete está à mercê da palavra e o corpo é apenas fonte ilustradora da mesma; no segundo, o intérprete possui autonomia sobre o próprio corpo e sobre sua criação. Ademais, Pavis defende a ideia de que a ação física está diretamente conectada ao movimento. Sendo assim, tendo o corpo como objeto de investigação há de se entender o conceito de movimento e de gesto.

Tendo apresentado esses termos, introduzo agora algumas informações sobre as personagens que representei/interpretei.

- 1) **Alarbo** – Filho primogênito da rainha dos godos. Prisioneiro de guerra junto a outros godos e trazido pelos romanos para ser sacrificado em nome da honra dos romanos que pereceram. A aparição de Alarbo no espetáculo é curta, no entanto, muito intensa por ocorrer simultaneamente com as súplicas de sua mãe desesperada por sua absolvição. Alarbo, por sua vez, é uma personagem de muita força física e que se manifesta com movimentos abruptos e resistentes em função de sua luta pela própria vida. A princípio, achei difícil encontrar a intensidade corporal que o momento pedia. Para mim era como uma cena explosiva em que a gestualidade deveria estar em sua potencialidade máxima. Jacques Lecoq afirma que é necessário buscar

um teatro vivo, onde o corpo seja realmente uma presença concreta que possa se expandir no espaço (...) A possibilidade de completar um espaço vazio (...) Trata-se da expansão corpórea, de dar voz ao corpo calado. Trata-se de uma compreensão maior da poética aprisionada em nossos corpos, de um novo corpo poético – recriado, sempre. (LECOQ, 2010, p. 12/13)

Aliás, percebo que a pedagogia de Lecoq aproveita imensamente o que o mundo externo nos oferece a respeito da dinâmica e do movimento. Ao invés de procurar dentro de si, Lecoq propõe que o intérprete se inspire nas dinâmicas da natureza e se atente aos seus fenômenos: “Pois na verdade, a natureza é nossa primeira linguagem. E o corpo rememora!” (LECOQ, 2010, p. 81). Então, de acordo com esse método, nos aproximamos de emoções e pulsões humanas, encontradas nesses elementos, de maneira a corporificá-las. Trata-se não só de imaginar, mas sentir-se, por exemplo, como fogo nas suas mais variadas formas – a chama de uma vela, um incêndio ou fogueira. É possível, dessa maneira, transpor à cena uma figura que arde de paixão ou, corrói-se e corrói os outros de ódio, ou que se queima de raiva. Sentir-se, também, como água que pode trazer ao corpo a sensação de um mar revoltado e resgatar uma figura destrutiva, intempestiva; ou um rio tranquilo que traz ao corpo sensação de fluidez e que remete a uma figura calma, receptiva, ainda que como o rio ela resista - bem como aponta Lecoq. Tem-se, ainda, como encontrar num papel que é amassado, ou numa folha que cai, outras possibilidades de pulsões humanas. Para Lecoq há grande dramaticidade em um

papel que se amassa e que nostalgicamente (como ele próprio o diz) tenta retornar a sua forma inicial. É como nós mesmos, quando não conseguimos nos desvencilhar daquilo que já é passado. Assim, compreende-se a manifestação dessa dinâmica que nasce do corpo e o ultrapassa se transformando em sentimento tramado por nuances e ritmos diversos – da mesma forma em que os elementos da natureza se comportam.

Os sentimentos humanos podem ser, às vezes, devastadores, mas também podem ser sutis. E identificar-se com a natureza nos permite experimentar de forma muito viva essas questões. Isso me ajudou imensamente na construção das minhas personagens. Identificá-las com energias de elementos da natureza me auxiliou na produção de variações específicas para cada personagem vivenciada.

A natureza fala diretamente ao neutro. Quando atravesso a floresta eu sou a floresta (...) uma pré-identificação começa a surgir (...) A travessia do rio pode ser comparada à passagem da adolescência à fase adulta, com todos os movimentos da natureza refletindo-se nos sentimentos (...) (LECOQ, 2010, p. 76)

Alarbo, por exemplo, penso ser fogo e ao mesmo tempo lama. Porque tem a voracidade da chama, pois se exaspera por sua sobrevivência, mas encarna uma densidade profunda advinda do drama e fragilidade da sua situação. Então, meus movimentos eram alimentados por essas forças da natureza que me ajudavam a produzir certas imagens corporais específicas.

- 2) **Quíron** – Irmão de Alarbo e filho mais novo da rainha goda. Garoto arteiro, petulante e cruel. A presença de Quíron no espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico”, para mim, se relaciona diretamente com o aspecto agressivo e impulsivo da peça e com o caráter infantil, no que diz respeito à necessidade amoral de satisfazer os próprios desejos. Quíron é uma personagem codificada através de qualidades como opressão, agressividade, caos e tensão. Imagino-o como uma figura com conotações fálicas e de fortes pulsões sexuais; indivíduo levado por impulsos, agitado, inflamado e de aspecto contraído, mas com forte desejo de expansão. A postura corporal de Quíron, na minha construção, possuía alguns pontos de influência característicos e muito específicos, como o peito quente; o cérebro hiperativo; pernas, iliopsoas e genitais puxados para cima; ombros densos e pelve em protrusão. Quíron é uma mistura que engendra uma crueldade quase ingênua e manipulável. Aarão é uma personagem que cunha esse papel de orquestrador das maldades realizadas por Quíron e seu irmão mais

velho, Demétrio. Quíron, por seu temperamento, possui uma força invasiva em suas ações, intensificada pela manifestação de suas vontades.

Quíron foi, provavelmente, a personagem com a qual tive mais afinidade e disponibilidade para trabalhar. Possivelmente, foi a personagem na qual mergulhei mais profundamente. Ao interpretar/representar personagens do gênero masculino, que é um desafio que me agrada, minha intenção não é a de encontrar em mim um corpo mimeticamente masculino ou que atinja uma verossimilhança. O que me proponho ao investigar personagens do gênero masculino é encontrar gestos e gestualidades, movimentos e ações que revelem energias características desse gênero. Sobre energia Lenora Lobo e Cássia Navas afirmam que no corpo

(...) circula um fluxo energético, responsável pela presença de algo que transcende a sua materialidade e que chamamos de energia vital. Contemporaneamente, a biogenética tem desenvolvido vários estudos e sustentado a ideia de que energia é a base da própria vida (...) (LOBO e NAVAS, 2007, p. 62)

E acredito que a busca por essa energia revele um estado de curiosidade pertinente ao trabalho de um(a) intérprete-ator-atriz-criador(a). Estado que é defendido por Jacques Lecoq (2010) que afirma que é propício, inicialmente, nos colocarmos em um estado curioso e inocente para que possamos abrir espaços livres de pré-conceitos e julgamentos a fim de alcançar, por exemplo, a potencialização vocal e textual; evitando, assim, o aspecto explicativo do texto (p. 60).

Para trabalhar com Quíron, me cunhei principalmente em qualidades de movimento de animais como macacos, tigres e serpentes. As dinâmicas e movimentos que partem da coluna desses animais me ajudaram a perceber possibilidades para a minha construção de Quíron. Um fato interessante trazido por Stanley Keleman (1992) é que os seres humanos, ao assumirem a postura ereta, deixam evidenciadas suas partes moles e vulneráveis, ou seja, a região abdominal que comporta nossas vísceras. Opostamente, os demais animais tendem a manter suas partes moles próximas ao chão (p. 76). Pensando nisso, em alguns momentos eu assumia essa característica animal de virar minhas vísceras para o chão, pois Quíron por vezes me fazia lembrar o estado animal de satisfação das necessidades do abdômen à região genital (pélvis, quadril). Lecoq afirma que faz uso da

(...) *metodologia das transferências*, que consiste em apoiar-se na dinâmica da natureza, dos gestos de ação, dos animais, das matérias,

para, daí, servir a finalidades expressivas, com o intuito de interpretar melhor a natureza humana. A meta é atingir um nível de transposição teatral, fora da interpretação realista. (2010, p. 79)

Ademais, as cenas em que interpretei/representei Quíron possuíam forte caráter corporal e com diversos elementos oriundos da prática de Contato Improvisação. Alguns movimentos eram, para mim, de difícil realização e exigiam um grau de atenção e precisão ainda mais elevado do que já se espera em um estado de corpo cênico. Eu precisava estar absolutamente conectada aos meus parceiros e parceiras de cena, tomando atenção às suas prateleiras corporais; ou seja, espaços no corpo que são possíveis pontos de encaixes e de apoio como ombros, lombar inclinada, pernas flexionadas, costas, etc.

Alguns momentos eram pré-determinados, então, eu e meu par sabíamos de onde partiria o movimento e onde ele acabaria. No entanto, em outros momentos os movimentos partiam de pulsões internas e se davam por meio da improvisação do contato. Assim, como afirma Lecoq, evocando Shakespeare em Hamlet, “No mais, estar pronto é tudo” (2010, p. 17). Sobre pulsões internas, Lobo e Navas afirmam que os movimentos revelam os propósitos acionados pelas atitudes interiores e que o tônus muscular auxilia a compreensão dessa expressividade que se amplia no espaço (p. 118). O Contato Improvisação me possibilitou compreender a forma como lido com o meu peso e como encaro o meu contato com o corpo do outro, aspectos essenciais na construção de Quíron que se cunhou explicitamente na minha relação com o outro, como reflexo da contracena.

O Contato Improvisação me revelou a importância de reconhecer o outro e, portanto, evidenciou as relações e inter-relações em cena. Sobre estar consciente de si e do outro no momento da interação, trago as palavras de Nancy Stark Smith¹⁴

Eu não estou pulando. É uma questão de encaixe. A tensão mascara e cobre a sensação. Se eu estou muito tensa eu não sinto a gravidade. Muito solto também não é bom. Estou no movimento, não estou comprometida com uma forma. Eu sinto o ponto de apoio e me organizo de acordo com meu ponto de apoio. Você não adivinha as coisas. Você as sente. Você dialoga com algo que é real (o toque) não

¹⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=v6Pt0OXK7es>>, acessado em 31 de maio de 2014.

fica esperando que algo esteja lá. Não é uma forma social de intimidade ou violência. É sobre conversar com o outro.¹⁵

3) Aarão – Harold Bloom (1998) considera Aarão uma personagem cativante e para ele “Sem Aarão, *Tito Andrônico* seria insuportável (...)” (p. 119). Aarão é o mouro que serve à Tamora rainha dos godos, além de ser seu amante. É uma personagem com caráter de camaleão, com alta capacidade de volatilidade e adaptação ao meio a fim de conquistar seus desejos e alcançar o poder por vias indiretas sem ser percebido. Aarão manipula situações e as simula de forma a criar o cenário que deseja. Possui certa arrogância, mas é capaz de dominar àqueles que o cercam sem que eles percebam, fazendo inflar seu caráter narcisista. Homem pretensioso, apropriador e orgulhoso tende a assumir o controle objetificando os indivíduos. Sua independência e sagacidade cruel o fazem estar sempre um passo à frente dos demais. Aarão está sempre atento e em estado de alerta, captando possibilidades de conjunturas para seus feitos de maldade, pois a sua fome de poder não o deixa descansar. Ele explora os recursos emocionais e psicológicos através de sua personalidade que, embora seja inflamada e desafiadora, possui alto nível de poder sedutor; e Aarão triunfa à medida que se esgueira por entre os becos invisíveis que cria. Ele não possui o menor valor moral e nenhum senso de compaixão ou empatia pela existência humana, a não ser para com ele próprio ou a extensão de si (seu filho). Ele tão somente se sente comovido pela manifestação de seu eu refletido em sua cria.

Minha aparição como Aarão também não é muito delongada. No entanto, todas essas características de sua personalidade que o tornam figura tão marcante fizeram com que eu me sentisse arrebatada por essa personagem. Um senso de soberba que se apodera do corpo quando penso em Aarão. Como estrutura corporal, gestual e de movimento imaginei Aarão como um corpo puxado para cima, firme, inflado, incapaz de derreter, pescoço alongado, intercostais erguidos, diafragma levantado e cérebro denso. Para tornar esse corpo vívido tive a ajuda de um parceiro de cena que também interpretava/representava Aarão nesse momento do espetáculo. Momento muito dramático por ser aquele em que Aarão decepa e leva embora a mão direita de Tito Andrônico. Eu entrava em cena em cima dos ombros do meu parceiro de cena João

¹⁵ Tradução própria.

Gabriel, surpreendendo o público que se deparava com uma figura gigante; o que se podia ver eram as pernas e braços dele e minha cabeça, pois estávamos cobertos por um tecido preto que era uma espécie de manto e capa. Eu também o dublava enquanto eu ainda estava em cima dele. Sobre a minha relação com meu parceiro de cena trago afirmações de Laban que corroboram meu desejo de devir cênico:

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa pode ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo, podendo ser estabelecido um contato físico com qualquer um destes. (1978, p. 109)

O João era como uma extensão de mim e eu uma extensão dele. Éramos um e ao mesmo tempo manifestações distintas de uma mesma personagem. Sua presença masculina me dava uma sensação de força e de sustentação, mais do que propriamente física, mas também emocional no sentido da cena.

Lecoq afirma que “Antes de jogar contra, é preciso jogar *com*” (2010, p. 90), e era assim que eu me sentia, jogando *com* o João Gabriel dentro da cena; suas reações desencadeavam as minhas e as minhas desencadeavam as dele. Era como um fluxo circular contínuo. Lecoq (2010) afirma que para atingir uma qualidade espaço-temporal ampla é importante assimilar a técnica ao movimento de maneira a segurá-lo e sustentá-lo (p. 136); essa afirmação corrobora o que eu intentei com Aarão, condensar meus movimentos e torná-los potentes, mas não por meio da rapidez ou exagero, senão via uma contenção inervada que se dilata. Conforme Lecoq “Quando levamos um movimento até seu limite, descobrimos uma atitude” (2010, p.123). Experimentei, assim, a atitude de Aarão.

- 4) Lavínia** – Para começar a falar de Lavívia, trago as palavras de Stanley Keleman que afirma que “O estado líquido revela o estado da vida humana” (1992, p. 70). Vamos assim da flexibilidade à rigidez até ao etéreo e gasoso. Lavínia é a única filha de Tito Andrônico, que é pai de outros vinte e cinco homens. Mulher em contexto de guerra que é aquela que supostamente fica à espera de seus homens, num sentido mais arcaico dessa noção. Supostamente, também, é atribuído à Lavínia um lugar de pouca voz e pouca escolha. Dividida

no texto em dois momentos contrastantes: da frágil, porém, heroína e filha de um oficial de alto posto no exército, de uma Roma Antiga, para a mulher mutilada e oprimida pela violência com a qual lhe abusam. Lavínia tem sua voz abafada e suas mãos arrancadas; assim, de personagem satisfeita e orgulhosa de sua vida e de seu pai, passa a encarar a profunda depressão de ter sido violada e massacrada pelos filhos da, então, imperatriz de Roma, Tamora. O estupro foi arquitetado e orquestrado por Aarão, que aproveita a voracidade e os desejos de Quíron e Demétrio para realizar a barbaridade. Criando em Lavínia um vulcão interior e, se antes, ela fluía livre e suavemente, depois desse evento ela passa a se debater numa mistura de agitação e retraimento. Isolada pela sua dor, ela se exaspera em busca de vingança e justiça.

Lavínia foi a personagem que mais me trouxe dificuldades, pois eu não conseguia chegar a esse estado tão perturbador através da minha corporeidade. Achei muito árduo conseguir comunicar através dessa personagem. Inclusive, entro como Lavínia no momento do espetáculo em que ela revela ao seu pai e tio, os responsáveis pelas atrocidades cometidas contra ela. Dario Fo (1998) relaciona o rosto à habilidade de mentir. A dissimulação do olhar, os gracejos com a boca, e as mais diversas expressões faciais acabam sendo distrações para o receptor da mensagem. Segundo Fo “Ninguém está acostumado a mentir com o corpo.” (1998, p. 66). No momento em que apareço como Lavínia, ela não possui fala; o corpo para ela é, então, o centro de sua comunicação, corpo que inclusive não possui mãos que gesticulam. Assim, surgem perguntas como: O que o texto sugere ao corpo? Como contar histórias por meio de construções corporais? Nesse caso, buscando a densidade da tragédia empregando recursos corporais como a contenção, sustentação, continuidade e peso agregados ao movimento.

Interpretar/representar algoz, no caso de Quíron e Aarão, e vítima, no caso de Lavínia, é passear por extremos opostos que se complementam. Acredito que passar por tantos personagens em um só espetáculo é ao mesmo tempo enriquecedor e desafiante. Enriquecedor porque tive a oportunidade de experimentar corporal e emocionalmente algumas dinâmicas de movimento e estados distintos, podendo modular minhas escolhas e me instigando a quebrar paradigmas instalados no meu corpo. Por outro lado, é desafiador porque, no caso, me faltou tempo para adentrar com mais afinco no

trabalho com as personagens. Privilegiei o trabalho de uma personagem mais que a outra, não podendo, assim, me aprofundar em todas. Para Lavínia, percebi que o trabalho com a respiração seria um ponto chave na minha construção dessa personagem. Lobo e Navas afirmam que

A ação para fora, de expandir e inspirar, trará para a resistência à gravidade menos força e uma qualidade de leveza. Ao contrário, a ação para dentro (esvaziar e expirar), trará para o ‘entregar-se à gravidade’ mais peso e uma qualidade de pesado. (LOBO e NAVAS, 2007, p. 61)

Então, eu buscava na respiração as qualidades de corpo que me aproximavam do que eu pensava ser Lavínia. Sua mutilação me fazia a imaginar disforme, pescoço curto e enfraquecido, peito frio e fraco, ombros levantados, diafragma duro e achatado, pelve e pernas compactados, pernas bambas, peito em colapso intermitentemente e uma relação com o solo que empurra o corpo para dentro. Para mim, corporificar Lavínia nesse estado era como ser água, empoçada no chão, corpo derretendo e mole; mas ao mesmo tempo resistente e combatente, como correnteza de mar. Algo entre a passividade e a brutalidade, também, ora de um lado ora de outro. Keleman (1992) afirma que a dinâmica da água se parece com as reações do corpo em relação às emoções e aos sentimentos humanos. O autor compara os estados da água ao nosso comportamento como quando nos tornamos duros em face à dor ou quando liberamos fluidos deixando escorrer nossos sentimentos. Afirma que a água tem poderes dinâmicos e que “(...) encontra um meio de se transformar em estruturas e, dessa forma, mudar a si mesma” (1992, p. 71). Assim imagino Lavínia, com poderes dinâmicos de transformar a si.

Essa personagem possui uma força interna que grita e não pode ser exprimida através da voz. Então, o corpo precisa evidenciar essa luta que se trava ferozmente dentro dela. Constantin Stanislavski (1997) afirma que estar em cena consiste em um estado de entrega e intencionalidade e que a imobilidade física não significa estar passivo, para ele “(...) frequentemente a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior. (...)” (STANISLAVSKI, 1997, pg. 1); e para mim, Lavínia representava uma imobilidade ativa porque, mesmo estáticos, nossas vísceras vibram, bombeiam e nosso sangue flui. O sangue de Lavínia, nesse momento, ferve em suas veias e suas vísceras saltam em seu tórax e abdômen. Então, eu precisava entender

quais eram as dinâmicas de movimento que me ajudariam a alcançar esse nível de expressividade. Tentei misturar movimentos bruscos com movimentos lentos e densos; associados a gemidos oriundos do estômago. No entanto, não acredito que tenha alcançado o desejado na apresentação do espetáculo “A Lastimável Tragédia de Tito Andrônico.” Realmente, para mim ficou um processo em aberto, que só poderia revelar uma solução com o passar do tempo.

- 5) **Marco** – Este personagem é irmão de Tito Andrônico. Homem pertencente à classe política, não é guerreiro como seu irmão, pelo menos não no sentido literal. É defensor da moral e da dignidade humana. Marco se expressa através da generosidade e apresenta características como a lealdade e uma humildade servil. Além de demonstrar empatia por aqueles que o cercam, revela um caráter protetor e compassivo em sua personalidade. Marco se coloca como apaziguador de conflitos, mas apesar de sua flexibilidade, também carrega alguma dureza em seu posicionamento.

Meu trabalho com essa personagem se deu mais pela forma do que propriamente sensações e sentimentos. Os gestos e movimentos eram o ponto de partida para gerar estados. O que tem como respaldo a pedagogia de Lecoq (2010) que também faz uso da forma para resgatar estados. Ao interpretar/representar Marco eu tinha clareza absoluta de onde começam os meus gestos e movimentos e até aonde eles iam. Lecoq afirma que “É preciso, também, um começo e um fim, pois todo movimento que não termina, nunca começou. Saber terminar é essencial” (2010, p. 141). Entro como Marco na cena final do espetáculo, que é o banquete. É um momento de suspense e que precede acontecimentos macabros e quase surreais: a morte de Lavínia pelas mãos de Tito, a revelação do banquete canibal e as mortes subsequentes. Mas há ainda um ar solene por ser um banquete que recebe o imperador Saturnino e a imperatriz Tamora. Então, imaginei para Marco um corpo leve, mas concentrado. Ou seja, nenhum movimento brusco, gestos suaves e controlados com os braços e passos lentos e direcionamentos de foco muito claros. No Dicionário Laban (2003), encontramos que foco é “(...) relacionado ao sentido da visão. Na teoria de Laban, o foco não se restringe à visão. O foco pode ser acionado por outras partes dos corpos, que podem estar ‘olhando’ ou centrando sua atenção em um ou em vários pontos no espaço” (p. 19).

Ademais, eu só pronunciava algumas palavras ao entrar no palco, depois era uma questão de manter a coerência tanto emocional quanto física, sustentando a personagem e reagindo corporalmente aos acontecimentos da cena. O que era um desafio, porque a qualquer tropeço do mental eu poderia perder o corpo da cena. Eu construí um Marco com aspecto altivo e sóbrio, coluna ereta, abdômen seguro, ombros abertos e pés enraizados. Se eu vacilasse e deixasse que os ombros caíssem, já haveria aí perdido o corpo de Marco. Stanislavski afirma que

Em geral, as pessoas não sabem como utilizar a estrutura física com que foram dotadas pela natureza (...) Músculos flácidos, postura imprópria e um tórax encovado (...) Na vida real talvez não seja importante ter um corpo com protuberâncias nos lugares errados (...) A partir do instante em que pisamos no palco, porém, muitas imperfeições físicas de menor importância atraem imediatamente a atenção. (1997, pg. 197)

E foi assim que vivenciei a construção de Marco Andrônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Investigar v.t. Seguir os vestígios de; pesquisar. Dir. Proceder a diligências; empenhar-se em descobrir: investigar a autoria de um crime. Sinônimo de investigar: analisar, averiguar, estudar, examinar, explorar e indagar.*¹⁶

O verbete investigar depois da monografia, passou a ser um aliado. Analisar os processos vivenciados e como eles influenciaram as escolhas tomadas foi imprescindível para esclarecimento e retomada de conteúdos outrora estudados. Foi como contar uma história, a minha. A história de como o teatro mudou meu modo de ser no mundo e como eu o vejo. Para desenvolver a minha pesquisa, foi importante explorar a minha história. Montagu, afirma que “É bastante provável que uma parte do modo como o indivíduo se coloca corporalmente, posiciona sua cabeça e ombros, movimenta seus membros e tronco, esteja relacionada às suas primeiras experiências condicionadoras” (1988, p.113), portanto, a minha trajetória possui grande relevância nas minhas construções corporais e no meu devir artístico.

Montagu também afirma que produzimos consciência corporal através da estimulação do corpo, principalmente pela pele, e isso foi um dos maiores aprendizados no decorrer desses anos que cursei Artes Cênicas. Alicerçado ao curso, as outras práticas com as quais me envolvi me trouxeram ainda mais a noção de ser corpo e ser no mundo. O teatro me salvou de um encurtamento e atrofiamento da minha forma. Stanley Keleman observa que “A forma também representa o presente imediato, como vemos o mundo e tentamos interagir com ele para obter contato, intimidade e realização” (1992, p. 163). Assim, meu corpo revela a maneira como me relaciono com o outro e com o mundo. Isso diz muito sobre o meu trabalho como atriz porque, afinal, em sua maioria os meus processos de construção de personagem acontecem em íntima relação com o outro. Aliás, me sinto mais completa nos aspectos criativos e imaginativos quando me ponho refletida no outro e vice-versa. Minha anatomia é minha identidade, é a maneira mais sincera e transparente da representação do meu eu.

¹⁶ <http://www.dicio.com.br/investigar/>

Compreendi com o teatro a importância das formas, das texturas, dos volumes, do peso, das sensações, das reações tão diversas e únicas de cada corpo. Antes de estudar teatro, eu lidava de uma maneira muito relapsa com a minha estrutura corporal. A partir da pesquisa realizada para essa monografia, pude perceber como a minha relação comigo mesma e com os outros se modificou. Sinto-me sensorialmente ampliada e dotada de uma escuta mais sensível, apesar de que, acredito que ainda exista muito a se descobrir. Não creio que as questões apresentadas aqui sejam um fim, mas um meio para me impulsionar à busca de novos aprendizados. Keleman afirma que “A vida produz formas. Essas formas são parte de um processo de organização que dá corpo às emoções, pensamentos e experiências, fornecendo-lhes uma estrutura” (1992, p. 11). Então, as minhas formas estão intrinsecamente ligadas à maneira como eu me sinto, me comporto e me vejo perante o mundo e a mim.

Ademais, busquei evidenciar a noção do corpo que fala para além das palavras, um corpo que se redimensiona no espaço-tempo através da manifestação de seus sentidos. Esse é o corpo cênico que investigo; um corpo potencializado e sensivelmente aberto aos estímulos externos, um corpo que age e reage aos detalhes que lhe rodeiam, um sujeito-corpo que investe em seus sentidos a fim de estabelecer uma conexão profunda com a sua existência e com os elementos da natureza. Fatores esses que amplificam as possibilidades de criação artística.

Concluo o meu trabalho com as palavras de Keleman que afirma que somos “(...) um padrão de pulsação que leva a certos padrões de experiência de vida, sentimentos e pensamentos, tanto em nós quanto com os outros” (1992, p. 71).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na historia do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 (coleção antropologia social)

BARROS, Daniela Dias. **Imagem corporal: A descoberta de si mesmo**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01045970200500020000>. Acesso em: 03 de out. de 2013.

BLOOM, Harold. **A invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BRETON, David Le. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2003.

DIAZ, I. et al. (Comp.). **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Rev. Contra Pontos - Eletrônica, vol.10, n.3, p. 321-326, set-dez 2010.

FERRACINI, RENATO. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Universidade de Campinas. Instituto de Artes, 1998.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Dario Fo; Franca Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução); 2ª ed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. 5ª ed. Tradução Myrthes Suplicy Vieira; supervisão técnica: Regina Favre; ilustrações: Vincent Perez. São Paulo: Summus, 1992.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Ed. Organizada por Lisa Ullman. Tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo, Edições Sesc, 2010.

LOBO, Lenora. NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento – um método para o intérprete criador**. Brasília, LGE editora Ltda., 2ª Ed. 2007.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: O significado humano da pele**. 10ª Ed. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1998.

NAVARRO, Grácia. **O Corpo Cênico e o transe**: Um estudo para a preparação corporal do artista cênico. 2000. 93f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2000.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funes**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PACHECO, Sulian Vieira. **Do corpo como instrumento ao corpo como lugar**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios>>. Acessado em: 04 de Abril de 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIZARRO, Diego. **Fazendo contato**: A dança Contato-Improvisação na preparação de atores. 2011. 134f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.

RUDLIN, John. **Commedia dell'Arte**: An actor's handbook. USA, NY: Routledge, c1994.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, 6ª Ed., Pontes de Paula Lima, 1984.

TEATRO da Vertigem: **Trilogia Bíblica**. Apresentação Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

ANEXOS



Capa do panfleto. Arte: Bárbara Alpino

FICHA TÉCNICA

Texto: "Tito Andrônico"

Autor: William Shakespeare

Direção: Felícia Johansson

Orientação de pesquisa: Jorge das Graças Veloso

Orientação de figurinos e maquiagens: Cyntia Carla

Coreografias: Giselle Rodrigues

Elenco: Ana Quintas, Andrea Macedo, Bruno Lehx, Eric Costa, Fernanda Alpino, João Lima, Kael Studart, Luara Learth Moreira, Luísa Duprat, Paulo Victor Gandra, Raquel Ferreira, Rogério Luiz, Tainá Baldez, Tamara Correia, Victor Abrão, Yohana Torres

Figurinos e maquiagens: Fernanda Portela, Flaviana Damasceno, Guilherme Góis, Jéssica Cardoso, Julia Gunesch, Julyanna Werneck, Luísa Bianchetti, Nathalia Maia, Paulo César Filho, Suelem Cristina, Tatty Araújo.

Iluminação: Ana Quintas

Operação de luz: Lidiane Carvalho

Montagem de luz: Ana Quintas e Níriel Fernandes

Coordenação de arte: Eric Costa, Fernanda Alpino e Kael Studart

Coordenação de cenografia: Eric Costa

Cabelos: Luísa Bianchetti, Lorena Pires e Lucas Borges

Costureira: Wanderly Pereira

Designer: Bárbara Alpino

Coordenação de comunicação: Kael Studart

Coordenação de dramaturgia: Rogério Luiz e Tainá Baldez

Textos do programa: Andrea Macedo e Felícia Johansson

Financeiro: Raquel Ferreira

Produção: Bruno Lehx, Kael Studart e Yohana Torres

O GRUPO

Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral 1/2013

Este grupo de atores, autodenominado "Língua da Lavinia", resolveu enfrentar uma das mais complicadas e menos montadas tragédias de Shakespeare com garra, disciplina e senso de humor. O grupo optou por contar a história inteira, sem maiores cortes ou adaptações. Os atores queriam o texto todo, com sua trama mirabolante, sua brutalidade e sua poesia. E mais: todos queriam interpretar não apenas um, mas vários personagens, experimentando da tristeza impotente de Lavinia, à violência de Aarão, à fingida loucura de Tito, à perversidade de Tamora, entre tantas outras possibilidades de interpretação. Com esta sede imensa de fazer teatro, nenhum deles sequer esmoreceu diante dos imensos monólogos, das incríveis situações dramáticas e do humor absurdo que se esconde nessa lastimável tragédia. Múltiplas trajetórias e linguagens também se entrecruzaram nesse grupo, tão heterogêneo e diverso quanto unido. Assim, com muito trabalho e seriedade, mas também com muita irreverência e alegria, esse projeto foi tomando corpo até chegar ao que eles resolveram denominar de "protótipo de espetáculo", um trabalho em processo. É tempo de compartilhar com o público essa lastimável história, celebrando a obra de Shakespeare, nosso amor pelo teatro e as palavras que Lavinia não conseguiu dizer. Agradeço ao grupo e ao CEN por todo o empenho ao longo dessa trajetória.

Felícia Johansson

Projeto de Diplomação 1º/2013: CEN-UnB

A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO ANDRÔNICO

DE WILLIAM SHAKESPEARE
DIR.: FELÍCIA JOHANSSON

Apoio:



DE
TERÇA À QUINTA;
DIAS 25, 26 E 27
DE JUNHO DE 2013,
ÀS 20H30
NO TEATRO
PAULO AUTRAN,
SESC, TAGUATINGA
ENTRADA FRANCA

Cartaz da primeira temporada. Arte: Bárbara Alpino

Projeto de Diplomação 2º/2013: CEN-UnB

A LASTIMÁVEL TRAGÉDIA DE TITO ANDRÔNICO

DE WILLIAM SHAKESPEARE
DIR. FELÍCIA JOHANSSON

23, 24 / NOVEMBRO
29, 30 / NOVEMBRO
01 / DEZEMBRO

Sempre às 20 horas
Departamento de Artes Cênicas/UnB,
Sala Bss-59

ENTRADA FRANCA



Cartaz da segunda temporada. Arte: Mariana Kirschner



Como Quíron na primeira temporada no Sesc Taguatinga. Na foto Ana Luísa Quintas como Demétrio e Victor Abrão como Aarão. Foto: Mariana Kirschner.



Como Aarão na segunda temporada apresentada na UnB. Foto: Mariana Kirschner.



Como Quíron na segunda temporada apresentada na UnB. Foto: Pedro Miranda.



Formação do exército godo. Foto: Fernanda Portela



*Como Aarão na segunda temporada apresentada na UnB. Na foto João Lima também como Aarão. Foto:
Pedro Miranda*



Como Quíron. Na foto João Lima como Demétrio. Foto: Pedro Miranda (UnB)



Como Lavínia. Foto: Pedro Miranda (UnB)



Como Marco. Na foto Andréa Macedo como Tamara e João Lima, Victor Abrão e Luara Learth como elenco de apoio da cena do banquete. Foto: Pedro Miranda.

Sinopse da Peça

O grande general Tito Andrônico, vitorioso na guerra contra os Godos, retorna a Roma trazendo consigo os corpos de seus filhos, mortos em batalha, além da Rainha dos Godos, Tamora, seus três filhos e um servo mouro de nome Aarão, todos espólio de guerra. Lúcio, filho de Tito, exige que o filho mais velho de Tamora seja sacrificado pelos seus irmãos mortos. Tamora implora pela vida de seu filho, mas Tito o mata mesmo assim.

Roma encontra-se dividida pela disputa de poder entre Saturnino e Bassiano, filhos do recém-falecido imperador. Mas o povo, com a ajuda de Marco, irmão de Tito, decide conclamar o vitorioso general a ser o novo imperador. Tito se recusa a assumir a cabeça do império, cedendo o trono a Saturnino. Em agradecimento, Saturnino pede em casamento Lavínia, filha de Tito, para que ela se torne imperatriz. Porém, Lavínia prefere fugir com seu noivo, Bassiano, irmão de Saturnino. Na fuga, Tito mata Múcio, um de seus filhos, por este ter ajudado Lavínia.

Saturnino decide, então, casar-se com Tamora, que promete apaziguar e reunir os inimigos. No entanto, a Rainha dos Godos começa a arquitetar a vingança pela morte de seu filho, amparada por seu amante, Aarão, e seus dois outros filhos, Quíron e Demétrio. Estes eventos perpetuam o ciclo de perseguição e morte nesta tragédia de vingança, considerada a mais sanguinária de Shakespeare.

- Nesta montagem de Tito Andrônico, todos os personagens são interpretados por vários atores e todos os atores interpretam vários personagens.

PERSONAGENS

1. Saturnino, filho mais velho do falecido imperador de Roma
2. Bassiano - seu irmão
3. Marco Andrônico, tribuno do povo e irmão de Tito Andrônico
4. Tito Andrônico, general do exército romano
5. Lúcio, filho mais velho de Tito
6. Múcio, Quinto e Márcio, outros filhos de Tito
7. Lavínia, única filha de Tito
8. Tamora, rainha dos godos
9. Alarbo, filho mais velho de Tamora
10. Quíron e Demétrio, filhos de Tamora
11. Aarão, um mouro, amante de Tamora
12. Jovem Lúcio, filho de Lúcio
13. Ama
14. Mensageiros, Godos, Romanos
15. Tribunos, Seguidores de Saturnino e de Bassiano, Serviçais, Soldados, Cidadãos Romanos

INTÉRPRETES

1. Luísa Duprat, Eric Costa, Bruno Lehx
2. Kael Studart
3. Rogério Luiz, Bruno Lehx, Eric Costa, Victor Abrão, Tainá Baldez, Raquel Ferreira
4. João Lima, Eric Costa, Rogério Luiz, Paulo Victor Gandra, Fernanda Alpino, Luara Learth, Victor Abrão, Tamara Correia
5. Tainá Baldez, Kael Studart, Andrea Macêdo, Ana Quintas
6. Paulo Victor Gandra, João Lima, Bruno Lehx, Luísa Duprat
7. Luara Learth, Tamara Correia, Tainá Baldez, Fernanda Alpino, Luísa Duprat, Raquel Ferreira, Yohana Torres
8. Tamara Correia, Andrea Macêdo, Fernanda Alpino, Luara Learth, Yohana Torres, Tainá Baldez
9. Raquel Ferreira
10. Ana Quintas, Raquel Ferreira, João Lima, Bruno Lehx, Fernanda Alpino, Kael Studart
11. Victor Abrão, Paulo Victor Gandra, João Lima, Raquel Ferreira, Rogério Luiz, Luísa Duprat, Eric Costa
12. Yohana Torres
13. Tamara Correia
14. Todos