



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN

GABRIELA RIBEIRO SOARES MATOS MINEIRO

**O CORPO QUE HABITO – MAPEAMENTO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO
DE UMA ATRIZ**

BRASÍLIA – DF

2021

Gabriela Ribeiro Soares Matos Mineiro

O CORPO QUE HABITO – MAPEAMENTO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE
UMA ATRIZ

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas, sob a orientação da professora Dr^a Ana Cristina Galvão.

BRASÍLIA – DF

2021

GABRIELA RIBEIRO SOARES MATOS MINEIRO

**O CORPO QUE HABITO – MAPEAMENTO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE
UMA ATRIZ**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Banca Examinadora:

Aprovado em ____ / ____ / ____

Orientadora:

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina Galvão
Universidade de Brasília – UnB

Avaliadora:

Prof^ª. Dr^ª. Nitza Tenenblat
Universidade de Brasília – UnB

Avaliadora:

Prof^ª. Dr^ª. Felícia Johanson
Universidade de Brasília – UnB

BRASÍLIA, MAIO DE 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao Universo, a todos os santos, espíritos, a todos os Orixás e criaturas desse universo por me dar forças nessa jornada de escrever um Trabalho de Conclusão de Curso, nesses tempos tão difíceis que o mundo inteiro vem enfrentando.

A Professora Roberta Matsumoto, por ser a primeira pessoa com a qual compartilhei meus ideais artísticos, por ser uma das melhores professoras que eu já tive na vida.

A Professora Bidô Galvão, por ser a melhor orientadora do mundo. Por me acolher, por sempre me incentivar e por me ensinar tanto nesse um ano de trabalho.

A toda comunidade acadêmica: professores, técnicos, colegas de classe, atores, diretores e amigos.

A minha mãe, Angélica, minha companheira, minha família, por sempre me apoiar a fazer Artes, por sempre me levar em todas as audições, por pagar meus cursos, por me esperar de madrugada até que eu chegasse de algum ensaio e por nunca deixar de me aplaudir. Te amo!!!

A Família Soares de Araujo e em especial a Ana Paula, minha revisora. Minha gratidão pela acolhida em seu seio nesses últimos quatro anos. Serei eternamente grata.

A todas as minhas experiências boas e ruins, dentro e fora do teatro, por me mostrar que eu sou uma mulher de força. E viva o drama!!!

Por fim, meu pai, Irôá que mesmo de outra dimensão espiritual me escuta reclamar e agradecer. Por ser meu melhor conselheiro, ter o melhor colo do mundo e ser o melhor pai do mundo. Pai te amo, sinto sua falta nesse plano. Te saúdo com um: EVOÉ!

Gratidão por tudo.

Corpo presente no espaço, no tempo.
Corpo como um presente, que se doa,
se abre ao outro.

Alice Stefânia Curi

RESUMO

Este trabalho trata do processo de formação artística de uma atriz descrito a partir da perspectiva de mapeamento. O mapeamento é uma intervenção que possibilita a construção de um conhecimento sobre o território, elaborado através da investigação-ação-participativa, a partir da construção ou do uso de mapas. A construção de mapas como forma de conhecimento reverberou no processo de formação da autora que deliberou fazer um mapeamento corporal artístico em formato de Diários de Bordo, e a partir disso criar seu mapeamento corporal. Seus diários foram analisados paralelamente ao Sistema Stanislavski e ao treinamento de Eugênio Barba, de forma a formular significados para o corpo.

Palavras-chave: Mapeamento da atriz. Trajetória. Intensidade. Movimento. Sistema Stanislavski. Eugênio Barba. Corpo.

ABSTRACT

This work deals with the artistic formation process of the actress described from perspective of mapping. The mapping is a intervention that enables the construction of knowledge about the territory, elaborated through participatory-action-research, based on the construction or use of maps. The construction of maps as a form of knowledge reverberated in the process of formation of the author who decided to make an artistic body mapping in the format of Logbooks, and from there create her body mapping. Her diaries were analyzed in parallel with the Stanislavski System and the training of Eugênio Barba, in order to formulate meanings for the body.

Key-words: Actress Mapping. Trajectory. Intensity. Moviment. Stanislavski System. Eugênio Barba. Body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PRIMEIRO MOVIMENTO - NO CORPO DIFERENTE, DESTOANTE E NÃO IDEAL	12
2 SEGUNDO MOVIMENTO - PERDAS E DESENCONTROS DE UM SISTEMA	17
3 TERCEIRO MOVIMENTO - PRIMEIRA VEZ QUE ESTAVA	22
4 QUARTO MOVIMENTO - NA CONSCIÊNCIA	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS - E ESTE CORPO?	35
REFERÊNCIAS	37
ANEXO -FLORES	39

INTRODUÇÃO

Esse trabalho parte de uma necessidade por respostas, que acredito ter parcialmente encontrado.

Eu queria sobretudo achar, capturar e roubar respostas sobre minha preparação como atriz. Não as respostas alheias de outras atrizes e atores, mas as minhas próprias. Encontradas única e exclusivamente a partir do meu próprio corpo. Para tanto precisaria entender seu funcionamento, os percursos que tomou, capturando cada momento em que meu corpo aprendeu algo novo.

Meu desejo por entender meus processos de preparação teatral tomava tamanha proporção que mesmo antes desse trabalho, já queria duplamente roubar o treinamento teatral, a partir da elaboração de diários de bordo. Digo duplamente roubar, porque já havia entrado em contato com o treinamento de atriz uma vez e queria, novamente com a escrita desses diários, entender como eu havia absorvido aquela técnica. Tudo quanto podia descrevi para que depois pudesse reler, testando o que fosse possível para ver se poderia replicar algum procedimento.

Com o tempo compreendi que aqueles registros eram um mapeamento dos processos do meu corpo artístico. Eu estava pouco a pouco criando um vocabulário da atriz, registrando pontos de mudanças no meu treinamento personalizado, que ocorreram dentro e fora da Universidade.

A professora da Universidade de Brasília, Doutora Alice Stefânia, em seu livro **Traços e devires de um corpo cênico** discorre que “cada ator tem um treinamento personalizado, o ator exercita-se afim de adquirir vocabulário pessoal”. (2013, p.46). Por isso nas próximas páginas procurem entender esse trabalho como uma tentativa de mapear a trajetória de formação de uma atriz.

Cada capítulo, com exceção da introdução, poema, mapa e referências correspondem a uma coordenada geográfica que vocês podem encontrar no desenho/mapa que está seguindo a introdução. Esses capítulos foram nomeados de acordo com um exercício, proposto por minha orientadora, de mapeamento do corpo feito em duas etapas: na primeira traduzi sentimentos em sensações, desejos e experiências vividas localizando-as em um desenho do meu corpo, que eu chamo de mapa. Na segunda, atribui palavras chaves ao mapa, o que formou um poema sobre meu mapeamento corporal artístico.

Gostaria que o leitor fosse guiado pelo desenho e o poema apresentados a seguir, para localizar o ‘território corporal’ de cada capítulo. Neles também fui escrevendo legendas que traçaram os seus destinos.

Primeiro movimento - No Corpo Diferente, Destoante e Não Ideal, localizado no meu mapa em sua totalidade, englobando o corpo e o que há fora dele. Nele identifico pontos de partida que motivaram minha inquietação e discorro sobre a importância da repetição para a atriz, trazendo o exemplo do exercício das *Bauschianas*, aplicado na turma de Interpretação Teatral 1 no meu primeiro semestre do curso. É nesse movimento que também abordarei os conceitos trazidos por Constantin Stanislavski acerca do refinamento da atenção da atriz.

Segundo movimento - Perdas e Desencontros de Um Sistema, está localizado na perna esquerda, representado por uma estrutura robótica de metal. Nesse capítulo apresento algumas construções e definições do corpo, embasado pelo artigo *O Corpomente em cena: as ações físicas de um ator/bailarino*, de Sandra Meyer.

Terceiro movimento - Primeira Vez Que Estava, é o marco zero desse mapa. Representado pela espiral vermelha logo abaixo do umbigo. Apresento o conceito de estado psicofísico fazendo menções a Constantin Stanislavski, Eugênio Barba e Peter Brook. Através dos meus diários de bordo, narro minhas experiências de treinamento físico.

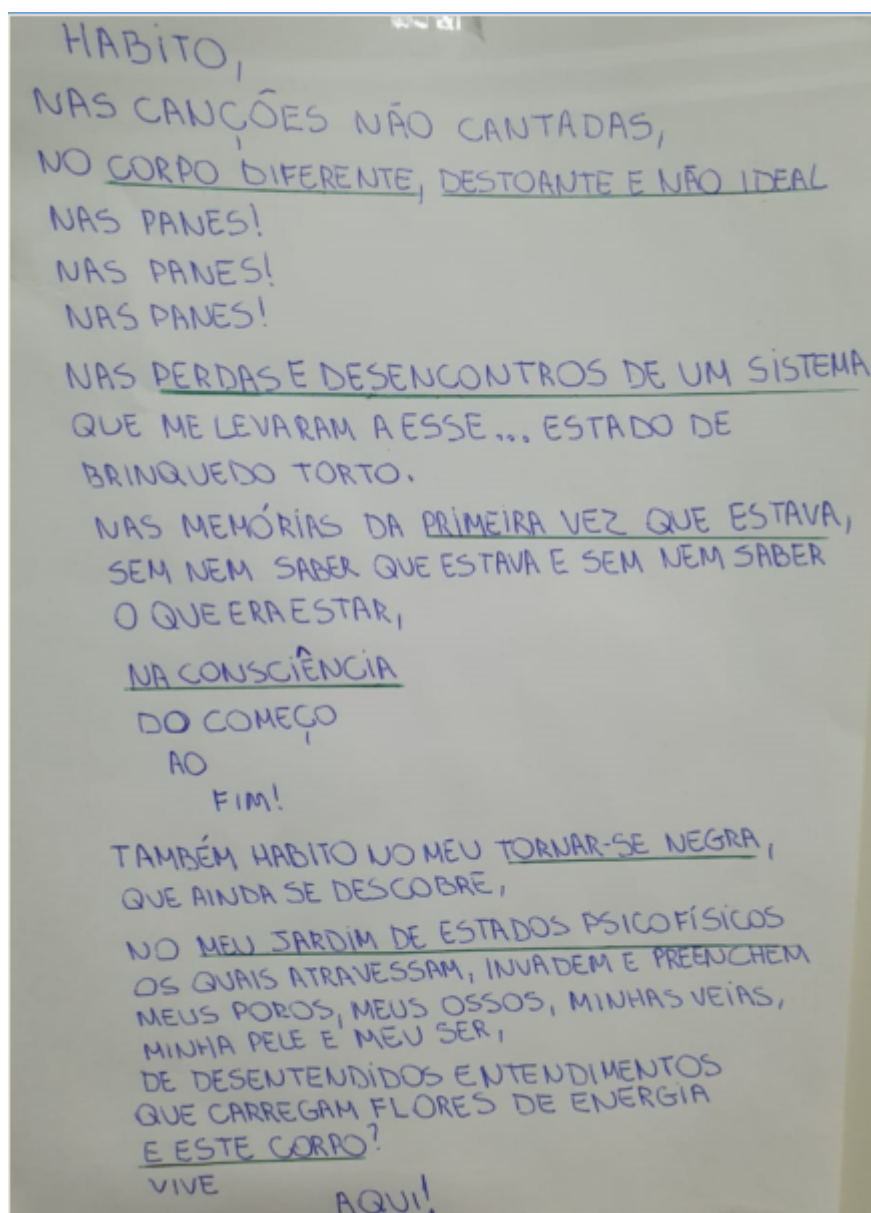
Quarto movimento - Na Consciência, nele apresento reflexões sobre a compreensão da consciência como um conjunto de experiências vivenciadas pelo **eu**.

Quinto e sexto itens – Meu Jardim de estados Psicofísicos e E este corpo? - Constam na legenda do desenho, serão dispostos como anexo e considerações finais desse trabalho, respectivamente.

Como queria fazer dessa pesquisa um mapeamento da minha trajetória artística, resolvi lendo o livro *Cartografia Sentimental*, de Suely Rolnik, considerar minhas ideias para embasar e endossar toda a formatação dessa conclusão de curso. Esse livro fez com que eu compreendesse que o mapeamento da minha trajetória como atriz foi sendo feito ao mesmo tempo que certos afetos – pontos da minha trajetória artística - eram revisitados ou visitados pela primeira vez. Ou seja, nesses capítulos foi se compondo um território, a partir das visitas ou revisitas as minhas experiências.

É nesse sentido que o mapa da atriz estará sempre sendo feito, como um rio em movimento, ao passo que é um movimento de criação. É preciso identificar esses movimentos para a criação de sentidos, detectando interesses.

Aí está meu território, criado a partir de minhas próprias intensidades, formado pelo meu desejo de compreender meu corpo artístico, expresso em cada um desses capítulos, representados pelos movimentos.



HÁBITO,
NAS CANÇÕES NÃO CANTADAS,
NO CORPO DIFERENTE, DESTOANTE E NÃO IDEAL
NAS PANES!
NAS PANES!
NAS PANES!
NAS PERDAS E DESENCONTROS DE UM SISTEMA
QUE ME LEVARAM A ESSE... ESTADO DE
BRINQUEDO TORTO.
NAS MEMÓRIAS DA PRIMEIRA VEZ QUE ESTAVA,
SEM NEM SABER QUE ESTAVA E SEM NEM SABER
O QUE ERA ESTAR,
NA CONSCIÊNCIA
DO COMEÇO
AO
FIM!
TAMBÉM HÁBITO NO MEU TORNAR-SE NEGRA,
QUE AINDA SE DESCOBRE,
NO MEU JARDIM DE ESTADOS PSICOFÍSICOS
OS QUAIS ATRAVESSAM, INVADEM E PREENCHEM
MEUS POROS, MEUS OSSOS, MINHAS VEIAS,
MINHA PELE E MEU SER,
DE DESENTENDIDOS ENTENDIMENTOS
QUE CARREGAM FLORES DE ENERGIA
E ESTE CORPO?
VIVE
AQUI!

Figura 1 – Poema Hábito (Gabriela Mineiro)

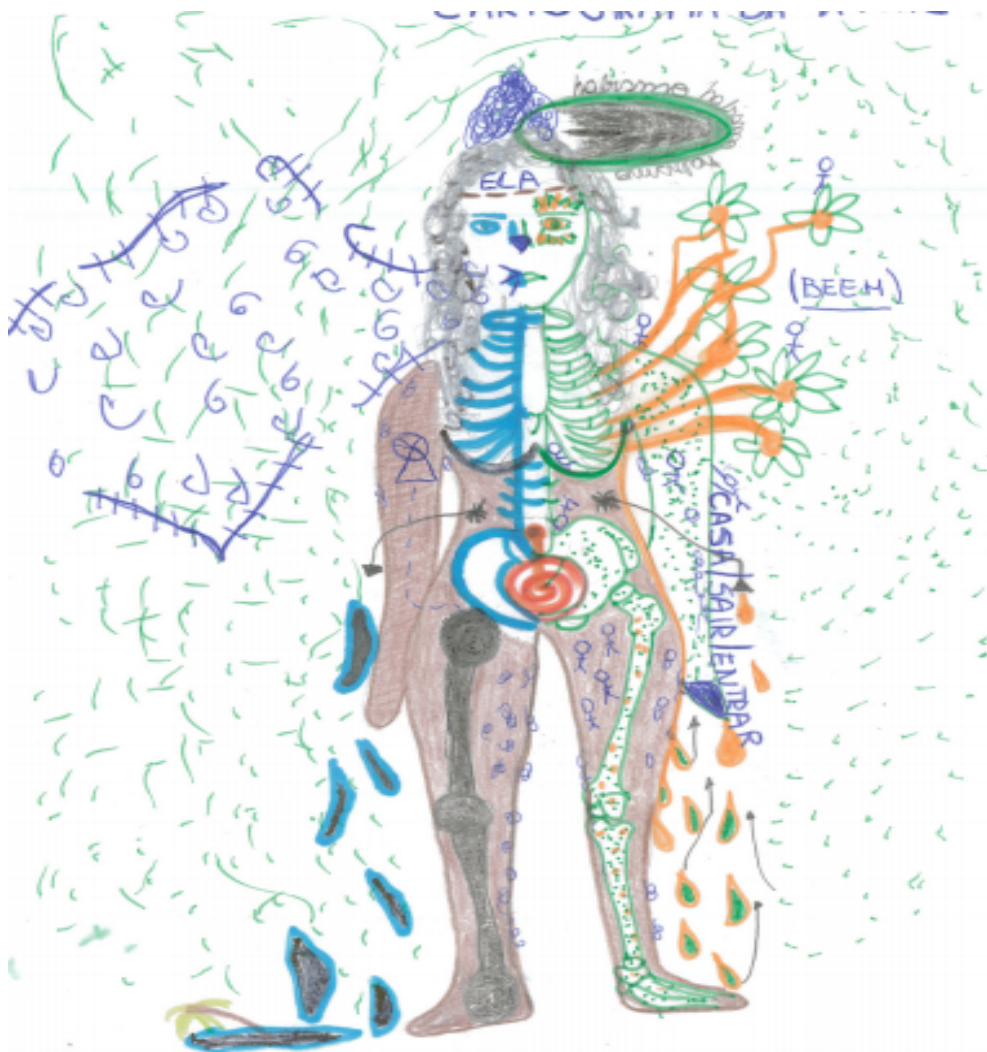


Figura 2 - Mapa da atriz

Cor	Localização	Legenda
	1 - Mapa Inteiro	Corpo Diferente, Destoante e Não Ideal- Relativo ao mapa inteiro, incluindo o corpo e o que está fora dele.
	2 - Perna de metal	Perdas e Desencontros de Um Sistema- Relativo as pernas de metal, ao brinquedo tordo, a dureza.
	3-Região abdominal	Primeira Vez que estava- Relativo ao ponto <u>hara</u>
	4 - Cabeça e Esqueleto	Na Consciência- Relativo aos meus abismos
	5 - Flores	Meu Jardim de Estados Psicofísicos-
	6 - Corpo por inteiro	E este Corpo? - Relativo ao Mito de Prometeu. Comer ou ser "comido" pela técnica? Um processo de "foras" e " <u>dentros</u> ", psicofísico.

1 PRIMEIRO MOVIMENTO – MAPA INTEIRO

NO CORPO DIFERENTE, DESTOANTE E NÃO IDEAL

Chamo de primeiro movimento a primeira ideia que tive do meu corpo, foi a primeira vez que indaguei sobre ele; era uma energia que movimentava todas as articulações, superfícies e todas as curvas, por isso sua localização abrange todo o mapa, todos os territórios desse corpo.

Primeiramente quando estava no Ensino Médio participei de uma audição no coral para o solo da música de *O Fantasma da Ópera*. Após a audição, tive que ouvir do Maestro, que aquela música não só excedia minha capacidade vocal, como também minhas características físicas. De fato, o que ele me disse é que eu nunca poderia cantar aquela música, pois não tinha o corpo ideal, e que deveria considerar que uma de suas mais notáveis interpretações, fora na voz de Sierra Boggess, uma atriz e cantora de teatro norte-americana. Lembro com clareza, de ouvir as palavras **corpo diferente e destoante** na mesma frase, enquanto ele soltava o discurso de que, infelizmente eu não ganharia o solo. Em outro momento, quando estudei Teatro Musical, também ouvi de um professor de ballet e sapateado que eu nunca seria uma bailarina com “B” maiúsculo, por ser muito desajeitada, cadeiruda e não ter o corpo ideal.

Reconheço que eu tinha pouquíssimo domínio sobre os meus movimentos corporais em cena, e embora meu canto se destacasse, meu corpo não conseguia acompanhar minha voz. Mas o que me deixou mais desconcertada, foram ambos terem dito que não tinha o corpo ideal. Na época fiquei refletindo, por muito tempo, com aquelas palavras em minha mente, me questionando — O que diabos é um corpo ideal? Corpo ideal para quê? para quem? Porque meu corpo não é ideal? – Fiquei presa a tais perguntas até minhas indagações ganharem mais combustível quando passei para o curso de Artes Cênicas, na Universidade de Brasília.

Quando comecei a cursar a disciplina de Interpretação Teatral I, ministrada pelo professor Fernando Villar, dentre os exercícios da disciplina havia um conhecido como exercício das *Bauschianas*. Este se resumia em dois momentos: primeiro cada aluno imaginava um círculo, que costumava ter a largura dos dois braços abertos; uma vez dentro do círculo, uma música – *Elephant Love Medley* - começava a tocar e éramos orientados a reagir, com o corpo, aos impulsos e sensações que a música nos provocava, sem usar a voz.

Depois de algumas aulas explorando as reações na mesma música, Villar pediu que criássemos quatro movimentos corporais que pudessem ser repetidos em sequência e que poderiam ser tanto novos movimentos, como movimentos que já haviam surgido nas explorações anteriores. Criamos e repetimos essa sequência por mais algumas aulas, ao som da mesma música, alterando apenas o ritmo, os tempos e os planos espaciais.

No segundo momento, quando já tínhamos fixado essa sequência de quatro movimentos dentro de nossos círculos, Villar dividiu a classe em dois grupos. O primeiro grupo ficava sentado, apenas observando, enquanto o segundo grupo ia em fila, caminhando lentamente e executando a sequência do círculo. O primeiro da fila iniciava o movimento, que era copiado pelos demais, e após terminar sua sequência ia para o final da fila. Uma nova sequência surgia da pessoa que estivesse como primeiro e assim por diante.

À medida que as aulas avançavam, o professor também pediu para que prestássemos atenção no desenho que se formava durante o percurso do grupo enfileirado. Por fim, os dois grupos começaram a caminhar, simultaneamente, no mesmo espaço, executando suas sequências de forma sincronizada, que variavam conforme a primeira pessoa da fila, e que só terminavam quando a música parasse.

Em meus diários do primeiro semestre, fiz anotações sobre a dificuldade em manter a fila andando em um mesmo tempo-ritmo, já que tínhamos pouca capacidade de manter a atenção; e a mesma parecia estar dividida entre realizar as sequências de movimentos ou andar. Lembro-me de Villar perguntando **se não sabíamos andar**, tamanha era a nossa descoordenação. Na maioria das vezes a fila se embolava ou parte ficava muito afastada do restante, por estarem mais concentrados na sequência de movimentos do que na caminhada. Outras vezes a linha se misturava com o outro grupo, pois nosso “guia” – o primeiro da renque não estava atento para qual desenho a fileira estava formando.

A coreógrafa Pina Bausch, que foi uma das figuras responsáveis pela fusão entre teatro e dança, tem como principal elemento retratar o universo humano através da repetição. De acordo com a pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, Márcia Campos (2017), Pina coreografava com base em respostas de questionários - que objetivavam criar cenas - respondidos por bailarinos de diversas partes do mundo. Nas encenações, vemos a mesma cena acontecer de várias formas diferentes através da repetição.

Ainda de acordo com Marcia Campos este recurso está presente desde o processo criativo dos bailarinos, uma vez que devem revisitar suas próprias histórias em busca de experiências passadas que possam ser usadas para criar cenas no presente. Vemos também,

que a repetição é utilizada para moldar o material trazido pelos bailarinos e que será transformado em um produto artístico através da coreografia de Pina. A repetição também está presente quando vemos uma mesma cena acontecer de várias formas, seja porque são repetidas em momentos diferentes do espetáculo, seja porque foram sutilmente alteradas. Durante a apresentação, uma peça supostamente se repete, porém sempre estará sujeita a situações inesperadas, por isso a repetição a transforma.

Por fim, observa-se a repetição dos temas abordados na totalidade da sua obra, temas que dizem respeito às relações humanas, ao masculino, ao feminino, à infância, ao amor, ao ódio, à solidão, à fragilidade, como se cada peça fosse uma repetição da peça anterior. Considero importante ressaltar que, ao falar da repetição no contexto da dança-teatro, estou me referindo à repetição diferenciada que, ao contrário da reprodução da qual resultaria um estereótipo, constitui uma fonte de constantes transformações, um movimento de criação que implica na produção de algo novo, cujos efeitos podem ser sentidos tanto pela plateia quanto pelo elenco. (CAMPOS, 2017, p.125)

É curioso observar agora, como para meu corpo diferente e destoante a repetição teve uma função provocadora de manutenção da atenção, no exercício das *Bauschianas*.

Naquelas condições, era preciso concentrar a atenção no movimento do corpo, no movimento do outro e no movimento do grupo; e somente daquela maneira poderíamos andar de forma organizada e síncrona. A atriz precisa de atenção para estar concentrada em sua arte e na de seus companheiros de cena, só assim poderá desenvolver uma prática performática satisfatória; e só conseguirá fazê-lo se tiver interesse no que está acontecendo em cena. Através da atenção a atriz tem total controle e consciência do que faz e como faz; seu corpo e sua mente coadunam para viver duas vidas: a de atriz em seu ofício e a da personagem que vive. A atenção auxilia a atriz na absorção das informações sobre uma peça, uma cena ou uma personagem, em seu próprio corpo. Uma vez sem atenção, a atriz pode não só prejudicar o seu processo criativo, mas também ferir-se ou ferir seus companheiros, que também terão seu processo interrompido.

A atenção foi amplamente pesquisada por Constantin Stanislavski, para que atores pudessem compreender o processo de consciência, de percepção e de estar em cena, que os levassem a um trabalho o mais verossímil possível.

Estudando a atenção, Stanislavski nos diz que ela tem que estar no palco. Para conquistá-la podemos nos apegar à objetos, ações ou circunstâncias que atraiam nossa atenção. Isso pode se tornar mais difícil, uma vez que as condições no palco são diferentes da vida real. “Na vida real, andamos, sentamo-nos, falamos e olhamos, mas no palco perdemos todas essas faculdades.”(STANISLAVSKI, 1998, p.112). Nós nos atrapalhamos pelo nervosismo de estarmos diante de uma plateia e perdemos toda a concentração no que nos atrai a andar, falar e reagir como as vidas dos personagens que interpretamos.

No exercício das *Bauschianas*, não estávamos interpretando nenhuma personagem específica, mas isso não significa que não estávamos vivendo em cena, e por isso a aplicabilidade do que concerne à concentração de atenção é a mesma.

Éramos facilmente distraídos pela presença de colegas ou do professor. Quando atraía a atenção para a sequência síncrona, o corpo já havia tomado outra direção, que não a da fila. Se do contrário, estava atraindo a atenção para a caminhada, perdia completamente a sincronia da sequência ou mesmo a movimentação em si. Entretanto, a repetição - mesmo que a ordem das pessoas nem sempre fosse à mesma, de modo que não era possível decorar todas as sequências dos colegas - criou neste corpo uma percepção: a de atrair a atenção para aquele momento em cena; para os elementos aos quais poderia criar algum tipo de apego, seja com a música, os ritmos e tempos de caminhada, a movimentação dos outros corpos, o contato do meu corpo com o chão e minha movimentação.

Esses foram detalhes que ajudaram a refinar a atenção, principalmente sobre meu corpo em cena, e que cresceram à medida que aumentava o número de repetições, e que os corpos iam encontrando meios para atrair-se por esses ou outros elementos. Era uma situação em que não poderíamos fingir que estávamos atentos, éramos “obrigados” a estar, ou nos perderíamos. Mais do que isso “estar atento e parecer atento são duas coisas diferentes” (STANISLAVSKI, 1998, p.113).

Ainda com base nos estudos de Stanislavski, o professor e diretor Eugênio Kusnet expõe que:

Na vida real, a palavra atenção é usada como antônimo de distração, quando, por exemplo, é exigida de uma pessoa maior dedicação ao trabalho. A uma datilógrafa que fez erros numa carta pode-se dizer: “Preste mais atenção quando escrever, senão vou ter que despedi-la”. [...] Experimente dizer a mesma coisa a um ator que, representa mal num ensaio. [...] Não será o medo que o fará representar melhor. A única possibilidade de ele fazer com que sua atenção volte a funcionar é interessar-se [...]. (KUSNET, 1985, p.48).

Vale ressaltar também que assim como nas apresentações de Pina Baush, para minha turma de Interpretação Teatral I cada nova repetição das sequências enfileiradas gerava novos estímulos que nos mantinham interessados, atentos e conectados às ações em cena.

Procurando refinar a atenção da atriz, é preciso entender que esta funcionará tanto de forma delimitada como expandida. Quando for exigida de uma personagem maior intensidade, será exigido que a atriz concentre a visualização de circunstâncias da cena da forma mais detalhada possível, ou seja delimitada; se do contrário a situação exigir mais

calma e equilíbrio, a atriz deverá expandir sua atenção, visualizando um quadro geral de circunstâncias. (KUSNET, 1985, p.49)

Este recurso é denominado por Constantin Stanislavski como **Círculos de Atenção**. Sobre eles Eugênio Kusnet declara que essa ideia veio da característica que nossos olhos humanos têm de aumentar ou diminuir nosso campo de visão.

É fácil constatar isso na prática. Estenda os braços para frente e depois lentamente, pouco a pouco, afastem as mãos uma da outra. Olhando sempre para frente. [...] Parando o movimento no momento em que suas mãos começarem a desaparecer de sua vista, vocês constatarão que a linha dos braços formará quase uma linha reta. Nessa posição, se quiserem ver em detalhes as suas mãos, isto é, *se prestarem muita atenção* às mãos, [...] deixarão de enxergar o que se acha na sua frente. E, pelo contrário, se prestarem muita atenção ao que se acha na sua frente, a visão das extremidades quase desaparecerão. (KUSNET, 1985, p.49, grifo do autor)

O mesmo se aplica ao nosso exercício. No entanto, ao invés de termos que lidar com circunstâncias das personagens e da peça, tínhamos que visualizar os elementos das sequências e principalmente das ações e movimentos dos corpos, da forma mais detalhada possível; a música e os desenhos das fileiras demandavam uma atenção mais expandida, ou seja, do todo.

Também gostaria de esclarecer que este corpo se aproveitou de outro efeito durante o exercício, a **cinestesia**. O pesquisador e diretor de teatro italiano Eugênio Barba descreve um ponto no qual as tensões e modificações do corpo, durante as ações, provocam uma experiência corporal imediata no corpo de qualquer observador, por meio da informação visual, e conclui:

A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. (BARBA, 2010, p.57)

Isso inclui os próprios atores em cena. No nosso exercício, portanto, esse efeito durante as repetições das sequências, provocava uma sensação física e mental entre os atores, que estavam em um processo de agir, reagir, e processar toda movimentação que houvesse.

O que quero dizer é que o corpo da atriz estava pensando por inteiro em cada movimento da sequência, e que pensar com o corpo, fazia com que progressivamente, nossos corpos e mentes fossem habituados a compreender a dinâmica do exercício; mesmo que o professor quisesse alterar a disposição dos grupos. Aquela movimentação já havia sido compreendida por nossos corpos físicos e mentais - nosso corpo por inteiro.

Também durante esse processo de ação dos nossos corpos físicos e mentais, os processos de repetição e o efeito cinestésico entre corpos também estimularam a

consciência de um corpo que é pensado por inteiro. E foi por conta desse exercício de repetição e atenção que esse corpo, que até então se via como **não ideal** e estava no universo da desajeitada e cadeiruda, começou a perceber a ponte para exploração de si mesma. Foi não sabendo que corpo era esse que eu acabei iniciando essa pesquisa, e encontrando nesse primeiro movimento a relação dos meus desejos, que será explorada enquanto a construção artística desse corpo a partir de qualidade única de se pensar o corpo por inteiro, que age e reage a partir da cinestesia, conforme apontado por Eugênio Barba. Esse já não era um corpo **não ideal**, eis aí a descoberta desse movimento.

2 SEGUNDO MOVIMENTO – PERNA DE METAL

PERDAS E DESENCONTROS DE UM SISTEMA

No mapa, represento esse movimento como uma perna metálica esquerda, pois era assim que eu enxergava meu corpo, endurecido, perdido e travado. A minha perna esquerda era completamente inflexível e isso reverberava em todo o corpo sem possibilidade de complementação harmônica

Há julgar pela espécie humana, o corpo é um conjunto formado por cabeça, tronco e membros, englobando suas funções fisiológicas. Ele também carrega significados, marcas, e principalmente o desejo de sempre estar evoluindo.

Este corpo, estava em busca de autoconhecimento, de descobertas que o levassem para fora da cadeiruda e sem identidade. Levando-o a um movimento que fosse mais atento, disposto e seguro de suas ações físicas. Entretanto, não se pode cogitar que o próprio corpo chegue a esses despertares como em um passe de magia. Ele precisará entrar em uma corrida por descobertas, que promovam uma presença cênica. Ele irá querer aprender a reposicionar-se, a repetir e errar, e por fim reestruturar-se, se reapropriando dele mesmo **pela tentativa e erro**. Para que possa alcançar seus objetivos:

O corpo entra no ringue em prol de seu posicionamento, de ter uma voz, voz essa que não é condicionada a fala. Ela é liberta. Uma voz que jorra pelos poros do corpo, que é ao mesmo tempo grito e silêncio, soco e carícia, expansão e retração, é máquina de pensamento a fazer pensar o próprio corpo. (PETRONÍLIO; CAMARGO, 2016, p.55)

Mas o que exatamente isso tem a ver com a identidade de ações físicas que o corpo desta atriz precisa desenvolver ao interpretar? Na tentativa de argumentar essa resposta, a professora da Universidade do Estado de Santa Catarina, Sandra Meyer pesquisa as metodologias de treinamento e criação do *Viewpoints* e do *Suzuki*, propondo a seguinte questão: qual a matéria prima da arte de uma atriz? Poderíamos dizer que a matéria prima de uma atriz é o texto, o figurino, ou a luz do espetáculo; poderíamos até ir mais além e dizer que o instrumento de trabalho da atriz é seu próprio corpo. Meyer (2009, p.124) propõe que o fundamental para a atriz é: “O trabalho sobre suas potencialidades do corpo e da mente, objetivando sua utilização na experimentação e construção de ações físicas.” Isso quer dizer que o instrumento de trabalho da atriz, é ela mesma, seu corpo.

Como resultado dessas considerações Meyer (2009) dedicou-se ao grupo de pesquisa *O corpo em cena: as ações físicas do ator/bailarino*, pautado pela compreensão de processos criativos que tinham como premissa a investigação do corpo. Ela fomentou, através da técnica de composição *Viewpoints*, a discussão sobre a exploração das possibilidades criativas e de experimentação através da improvisação, utilizando a ideia de um corpo.

Viewpoints foi desenvolvida e amplamente pesquisada pela encenadora Anne Bogart nos Estados Unidos, nos anos 70. Em linhas gerais:

Esses princípios norteadores assumem forma de jogos eminentemente improvisatórios que partem da concretude do corpo e de sua relação com o tempo-espaco (e conseqüentemente outros corpos) para a criação de movimentos - realizados com consciência, domínio e precisão - que obedecem a regras que os enquadram dentro de uma série de características [...] (MEYER, 2009, p.127)

Os primeiros *viewpoints* desenvolvidos resultaram em nove *viewpoints* físicos: relação espacial, resposta sinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, andamento, duração e topografia. E cinco, *viewpoints* vocais: altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre (BOGART; LANDAU, 2005, p.6 apud MEYER, 2009, p.127)

Por fim, o grupo de Meyer desenvolve todo um trabalho de composição através do *Viewpoints*, e para ela:

É nesse corpo que proporciona trânsito de informações, onde se dissolvem fronteiras entre as artes, que o *viewpoints* tenciona agir [...] é nesse **corpomente**

que o *viewpoints* pretende suscitar sentidos que inquietem a audiência e a convide a participar como co-autora do espetáculo (2009, p.128, grifo nosso).

Por sua vez, assim como Meyer, Stanislavski (1998), leva em consideração as ações físicas como meio de fiscalizar as emoções, e que, portanto, usa uma dinâmica de corpo e mente que se aproxima desse corpo que possui uma mente. Seu sistema é desenvolvido a partir de movimentos cotidianos, triviais e que fazem parte do dia-a-dia, mas que em cena ganham intenção ao serem pautados por processos emocionais, estabelecendo assim, a união entre o corpo e sua dimensão psíquica. Portanto:

O ato cognitivo deixa de ser limitado à mente e se dá em toda a extensão do corpo. A ação física é resultado de um corpo que pensa e uma mente que age simultaneamente e sem qualquer tipo de hierarquia. (MEYER, 2009, p.124)

Como em Meyer, esse jogo aproxima o **sistema** Stanislavski, por ser uma relação entre o corpo da atriz, como meio de corporificar as emoções. Vemos aí, que o corpo é usado como mecanismo de pensamento a fazer pensar o próprio corpo. (PETRONÍLIO; CAMARGO, 2016)

O diretor italiano Eugênio Barba não descarta o trabalho sobre ações físicas e movimentos cotidianos de Stanislavski, como parte fundamental de uma arte muito próxima do real, e que usa a figura - o corpo - da atriz como meio de representação desta quase realidade. Barba (2010) oferece a lógica da subversão dos componentes do espetáculo.

Segundo ele, devemos “Queimar a casa” como uma forma de não sermos indiferentes em relação ao teatro. Devemos sempre estar nos questionando: qual foi o impulso inicial da ação? “Como provocar reações pessoais nos atores e orquestrá-las em um espetáculo que não imitasse a vida, mas que possuísse uma qualidade de vida própria?” (BARBA, 2010, p.37) Como as ações e reações que os atores tinham poderiam emanar vida, ou seja, provocar a presença da atriz?

Era preciso ressignificar os processos teatrais, desde a dramaturgia teatral, até as funções de atores e diretores. Observa-se que através de níveis de organização Barba propõe como deve ser o funcionamento dos espetáculos: cada ação específica, cada personagem, cada núcleo de cena tem seu nível, ou seja, sua perspectiva, que coexiste com a lógica da trama do espetáculo.

É de acordo com esses níveis que surgem as dramaturgias, ou melhor dizendo, as perspectivas da dramaturgia. Dentre elas, encontraremos a dramaturgia do ator, que consiste na criação e repetição de uma partitura corporal, isto é, o trabalho da atriz sobre seu próprio ponto de vista, compondo esquemas de ações físicas e vocais, sobre a trama de acontecimentos da peça. De fato, as partituras são esquemas de ações, feitas em seus

mínimos detalhes, em diferentes ritmos. Cada atriz constrói sua partitura, que deve ser desenvolvida de forma orgânica.

Orgânico quer dizer que as tensões e modificações de corpo, durante as ações/partituras, provocavam efeito cinestésico imediato nos outros corpos, incluindo o do espectador. Essa lógica de cinestesia, que implica presença e corpo em vida, só faz sentido uma vez que o movimento provoque sensações e percepções psicofísicas, ou seja, entre corpos que possuam uma carga psíquica. Vemos de novo a perspectiva de um corpo.

Entretanto, apesar do aprofundamento metodológico e sistêmico de Stanislavski, da figura centrada do ator que através das ações físicas constrói sua arte, e de Barba que desenvolve as noções de presença e energia, através do treinamento de partituras corporais que criam cinestesia entre corpos, este corpo de atriz ainda não havia ao menos percebido suas potencialidades e conquistado alguma consciência corporal.

Em 2018 resolvi que iria voltar a estudar teatro musical e participei da montagem adaptada e acadêmica do musical *Moulin Rouge*. Foram feitas audições para saber quais papéis interpretaríamos. Eu me dediquei ao estudo de uma das personagens que fazia parte do submundo da boate parisiense. A personagem era uma das dançarinas da boate e mantinha um relacionamento abusivo com seu companheiro, que a obrigava a se prostituir.

Apesar de não ser um papel principal, julguei estar física e mentalmente preparada para trabalhar. Ensaiei o texto da audição, desenvolvi movimentações, trejeitos que eu imaginava serem da personagem, e por estar estudando o **sistema** criei toda uma vida que remontava o passado da personagem, e que impulsionava suas ações do presente em direção ao futuro. Desenvolvi a relação com seu companheiro abusivo - que não era um personagem em cena- e ensaiei todo tipo de ações físicas e vocais que criara para Eva, a prostituta.

Consegui o papel, e começaram os ensaios. A princípio, houve um momento de empolgação, que energizou minhas ações em cena, mas à medida que a direção ia pedindo que repetíssemos as cenas, todo o processo de energia corporal, que dava vida para aquela personagem se esvaía, como ar de um balão furado. Assim, novas cenas eram motivo de frescor, e presença cênica, e à medida que as cenas iam se transformando em repetições, o resultado era de um sentimento de desconforto, inadequação e automatismo.

Não estar presente, os automatismos do corpo, a sensação de **ser engolida pelo palco**, são discussões dos trabalhos tanto de Stanislavski, como de Barba. Como mencionei, Eugênio Barba (2010) define que “em um espetáculo é, sobretudo, a dramaturgia do ator que atua no sistema nervoso do espectador”, isto define o seu trabalho

autônomo. Esse trabalho adquire uma lógica que não pertence nem ao diretor e nem ao texto do espetáculo, ela é montada exclusivamente pelo ator, pois:

O ator extrai essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros. (BARBA, 2010, p.58)

Todas essas diretrizes se combinam tanto no processo de improvisação, quanto na criação posterior da partitura. É claro que depois de criar as partituras, esse trabalho também passaria pelas mãos do diretor, que iria manipular os materiais dos atores, adaptando as partituras, criando possibilidades associativas, fazendo ligações a um texto ou situação.

Comparando minha situação em *Moulin Rouge*, podemos considerar que, apesar de em um primeiro momento eu ter improvisado as ações da personagem e de ter imaginado e desenvolvido as ações que me levavam as emoções, aquilo não fora nem suficiente e muito menos contribuíra para o **decolar** do corpo da atriz. Após o fim do espetáculo, me perguntei “*O que fiz de errado? Eu improvisei, repeti as ações que achei boas, e no fim, na hora do ensaio com os outros personagens, e mesmo na peça, não pude decolar*”.

A questão não estava puramente no ato de improvisar ou de repetir, mas em como eu desenvolvia esses dois processos. Para Barba (2010) é sempre útil que o ator pense, mas pense com o corpo todo. São necessários apenas alguns minutos de concentração psíquica, para um trabalho que será desenvolvido no corpo. Talvez se eu não tivesse me apegado tanto ao texto e a uma construção racional da personagem eu alcançasse outro resultado. Treinar implicaria que este corpo se mobilizasse, para de fato criar a personagem do submundo parisiense. Logo fica claro que, apesar do que julguei, meu corpo não estava preparado para trabalhar.

Em suma, eu tinha um corpo que não sabia que tinha. Naquela época sentia minhas pernas paralisadas como se eu não pudesse fazer nada, como se fossem de metal e inflexíveis. Já aí considero que haviam dois movimentos: o primeiro inquietante e que parte do não saber e esse segundo parte de saber que eu tinha um corpo que não era mobilizado para ser crível e vivo. Esses saberes de corpo podem ser conquistados através de um árduo trabalho de consciência corporal, de desenvolvimento da imaginação, de atenção e principalmente da repetição sistemática das ações da personagem. Exigiria de mim estudo e compreensão, que apesar de já ter experimentado no exercício das *Bauschianas* e em outras situações ao longo do curso, este corpo ainda não havia desenvolvido uma série de processos, que são únicos para cada atriz, mas que

independentemente do método, viriam através de treinamento, dedicação e compreensão do corpo, constantes.

3 TERCEIRO MOVIMENTO – REGIÃO ABDOMINAL

PRIMEIRA VEZ QUE ESTAVA

Seguindo a jornada dos desejos descritos por Suely Rolnik, meu corpo-olho-câmera, bem como ressaltai na introdução desse trabalho, ficava cada vez mais aguçado pela minha própria trajetória artístico-corporal. Nesse terceiro movimento, os desdobramentos dos outros dois se cristalizaram em mim. Eu podia senti-lo como uma forte presença energética no abdômen, por isso sua localização no mapa se encontra em formato de espiral. O ponto **hara**¹ representa em muitas tradições do oriente o centro de gravidade do corpo e também um reservatório de vitalidade. E era nele onde florescia minha presença, minha energia e as lógicas de cinestesia; na mesma medida que outros movimentos criados por esse corpo iam se ressignificando ou se findando.

O termo psicofísico, ao qual me referi no capítulo anterior, é constantemente usado no sentido literal da palavra para definir a interação do corpo, durante o processo artístico. Como podemos ver através da citação de Barba sobre a criação de partituras:

Era uma atividade psicofísica por meio da qual o ator entrava em outro estado de consciência, com a probabilidade de se tornar *quente*, transparente, luminoso: *um corpo dilatado*. A “dilatação” era uma consequência. Era o resultado da busca do essencial, da eliminação de gestos e movimentos supérfluos, da capacidade técnica de saber preservar energia da ação [...]. (BARBA, 2010, p.66, grifo do autor)

Portanto, esse é um estado de consciência do movimento, dentro da partitura, que é pensado para extrair o que há de mais essencial e também a capacidade de conter a energia corporal, quando por exemplo, a forma do movimento for reduzida.

¹ Nome dado nas antigas tradições do oriente a região onde fica o abdômen.
<http://www.niten.org.br/salvador/relatos/hara#:~:text=da%20sociedade%20japonesa.-,O%20Hara%20fica%20situado%20no%20baixo%20Dventre%2C%20tr%C3%AAs%20dedos%20abaixo,muita%20dificuldade%2C%20mas%20muita%20mesmo!>

Eugênio Kusnet ao se referir a Stanislavski, em relação ao dualismo real e irrealidade do imaginário, fala que:

Portanto podemos considerar cientificamente provado que o ator pode “mobilizar toda sua energia psicofísica” no sentido de viver sinceramente as situações em que vive o personagem imaginário como se fosse real, enquanto ele, o ator, tendo certeza de que essas situações e o próprio personagem são fictícios, sendo que essa certeza não prejudica a sinceridade da sua vivência em cena. (KUSNET,1985, p.55)

Partindo dessa noção, entende-se por energia psicofísica a capacidade que a atriz tem em crer e embarcar verdadeiramente na verdade da personagem, tanto intelectual, quanto fisicamente. Se considerarmos uma criança quando brinca, ela tem a capacidade de tornar a brincadeira real para ela, porque embarca verdadeiramente. Quando a brincadeira acaba, vai embora, saindo daquele estado de jogo. Esse é o mesmo princípio pelo qual a atriz passa durante uma cena. Segundo Kusnet, para que isso aconteça, o mais importante é a ação, o comportamento físico. Somente através dele podemos acreditar e convencer do que a personagem quer, “o que pensa e para que vive”. (1985, p.6)

Kusnet propõe que “antes de começar a improvisação, o diretor deve explicar novamente aos atores que a ‘instalação’ é um estado de prontidão psicofísica para a realização de uma determinada tarefa.” (KUSNET,1985, p.104). Nesse contexto, o estado psicofísico refere-se à atenção do corpo, através da qual a ação, o agir em cena se desenvolve psicologicamente e fisicamente.

Na tentativa de definir o processo psicofísico, no corpo desta atriz, recupero o **Diário de Bordo** feito durante a disciplina de Interpretação Teatral 4; momento em que pela primeira vez meu corpo estava psicológica e fisicamente em cena, de forma totalmente consciente.

A disciplina tem como diretriz, estudar a palavra, o movimento, o som, o espaço, a imagem e o autobiográfico, como fontes para investigar o teatro-perfomático. Como parte do processo avaliativo deveríamos realizar uma série de re-performances, que seriam antecedidas pelo treinamento do corpo performativo. Nesse treinamento tivemos contato com o método *danceability*², no qual usam-se habilidades mistas e o vocabulário de contato improvisação – método criado a partir da exploração improvisada de movimentos corporais através do toque, troca de peso e consciência corporal - para unir corpos de artistas, pessoas com deficiência e pessoas interessadas em trabalhar com deficientes.

O que ocorria nas aulas eram rodadas de improvisação, que passavam por cinco etapas de percepção corporal: percepção da sensação do corpo, percepção do movimento,

² <https://www.danceability.com/history>

percepção espacial, percepção da relação com algo /alguém e percepção da composição da cena geral.

A primeira etapa, **percepção da sensação do corpo**, era sempre um momento em que deitados, em estado meditativo, éramos conduzidos pela voz de professor convidado³ Raphael Balduzzi, que solicitava “a entrega do corpo, trazendo a sensação de corpo preso ao chão e zerando todos os movimentos voluntários”. Na segunda etapa, **percepção do movimento**, era proposto que imaginássemos um movimento – “Só imaginem, não realizem” – o qual só seria realizado em um segundo momento. A princípio Balduzzi tocava as partes do corpo a serem deslocadas e em seguida nos movimentávamos, de acordo com o movimento imaginado. Nós brincávamos de imaginar uma parte do corpo e movimentar outra, mas é importante dizer que toda essa etapa de movimentação era no chão. Mesmo que o movimento nos levasse a levantar, o professor sempre guiava a turma, para se deitar novamente.

No segundo momento, escolhíamos as imagens que impulsionavam o gesto e movimentávamos o corpo livremente pelo espaço. A terceira etapa, **percepção espacial**, acontecia simultaneamente, entre a primeira e a última etapa; já a quarta etapa, **percepção da relação com algo/alguém**, acontecia a partir do momento em que começamos a movimentação pelo espaço.

Sem perceber estávamos nos movimentando pela sensação do movimento, conscientemente pensando nele e realizando-o, ou seja, o movimento passava a ser orgânico. Além disso, cada pessoa tinha um modo próprio de fazer o treinamento, isto é, de se movimentar. Assim, se alguém realizasse movimentos espasmódicos, essa seria a sensação do movimento daquela pessoa, individualmente, em relação à imaginação e ao desenvolvimento do exercício. Por essa característica o método *danceability* é frequentemente utilizado em terapias ocupacionais, e segundo Flavia Liberman (2008, p.198), pesquisadora que trabalhou com o método, ele “envolve corpos de pessoas deficientes com corpos de pessoas não portadoras de nenhuma deficiência física/sensorial e que não são necessariamente bailarinos.”

Quando já estávamos de pé, Balduzzi introduzia diversas trilhas sonoras e também a repetição de palavras-chave, com o intuito de guiar e influenciar o pensar e a execução

³ Em entrevista sobre o *danceability*, questionei como Raphael Balduzzi gostaria de ser citado em minha monografia. Raphael me disse que preferia que eu utilizasse a linguagem gênero-neutra, conhecida por ser uma linguagem que evita preconceitos em relação sexo ou gênero social específico. Por esse motivo, todos os substantivos e pronomes que se referem à Raphael serão trocados ou substituídos. Ex: Professor, que corresponde ao sexo masculino será inserido como, Professore, como alternativa para a linguagem gênero-neutra.

do movimento. Com esse guia chegávamos à quinta etapa, **percepção da composição da cena geral**, o que ocorria nesse momento do treino, pode ser percebido, como um fenômeno da neurociência conhecido como **célula espelho**.

Um neurônio espelho⁴ ou célula espelho está ligado a visão e ao movimento, e permite a mimese; já que é disparado quando realizamos um determinado ato, ao observarmos outra pessoa que também realiza o mesmo ato. Um exemplo corriqueiro desse fenômeno, é o fato de que quando alguém boceja, se estivermos observando a pessoa, seremos intuídos a bocejar logo em seguida, quase que em sincronia.

A percepção **aberta** que adquiríamos durante a imaginação/execução do movimento, estava constantemente se desdobrando em uma **percepção da célula espelho**, de forma que ao assistirmos alguém se movimentar nos movimentávamos junto, como se estivéssemos ligados ao corpo do outro. Esse contágio de movimentos e de sensações, trazidos a partir da célula espelho, permitia que uma ou mais pessoas em uma improvisação, ao abrirem sua percepção, deixassem seus corpos conectados de modo que uma pessoa ao se sentar induziria a outra a fazer o mesmo, mas de costas. Nenhuma delas via o movimento da outra, mas se sentavam quase que como em uma coreografia.

Durante as aulas Balduzzi sempre repetia “a sensação puxa a forma”, em um momento em que nossos corpos estavam em total atenção à improvisação que fazíamos. **A sensação puxa a forma** equivale a dizer que a percepção, aberta para a sensação de se movimentar, puxava um novo movimento que carregaria outra sensação, e assim por diante. Sentir e traduzir essa sensação em movimento gera uma sinceridade cênica, um momento de verdadeira presença da atriz.

Como eu havia dito, foi a primeira vez que este corpo estava psicofisicamente em cena; e embora durante os treinamentos o corpo da atriz tenha experienciado esse estado de presença, foi na re-performance **CARNES**, que esse estado se intensificou de forma totalmente consciente. Acredito que pelos treinamentos terem a característica de **guia intencional de formas de movimento**, essa consciência não se fazia tão visível, pois estávamos durante todo o treinamento em um estado meditativo de transe-não transe.

CARNES foi uma performance/protesto feita inicialmente em 2016, por um grupo ativista vegano⁵, que cobrava de uma cidade em Barcelona, a se declarar *vegan friendly*, uma postura mais ativa na alimentação de seus habitantes. O grupo de vinte pessoas se despiu em frente a uma praça da cidade, se pintando com sangue falso e se embalando em

⁴ https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642006000400007

⁵ <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3605325/Naked-protectors-package-blood-soaked-human-meat-demand-Spanish-council-implements-weekly-vegetarian-days.html>

bandejas de isopor. Em Brasília também foi feita uma re-performance de CARNES, pelo grupo Corpo Política, dessa vez com a artista Anna Helena.

Na re-performance CARNES⁶, eu e minha companheira de cena, IBeatriz Santana⁷, deveríamos reproduzir a performance na frente do Restaurante Universitário da Universidade de Brasília, no horário de maior circulação de pessoas – entre 11:30 e 13:00. Meu maior receio com essa performance era o fato de termos que ficar nuas, e por conta disso sermos mal interpretadas, quanto aos “porquês” e “para quês” da performance. Eu gostaria que as pessoas fossem conscientes ao ponto de não acharem que estávamos ali propagando algum tipo de bizarrice, e sim que éramos alunas do Departamento de Artes Cênicas, que estavam sendo avaliadas em uma performance sobre o consumo de carne⁸.

Apesar do receio, desnudei-me, cobri meu corpo de sangue falso e me embalei com plástico filme durante uma hora e meia, em frente ao *R.U.* Qual não foi a minha surpresa ao ver e ouvir os comentários do público questionando-se sobre seu próprio consumo de carne, e que de fato aquela era uma boa performance. Parabenizaram o nosso trabalho.

Meu corpo estava envolvido pelo jargão teatral, do **aqui e agora**, e ali permaneceu até o fim da performance. Durante aquele período não houve nervosismo, nem inércia, nem algo de automático no meu corpo, como em *Moulin Rouge*. Por essa análise, concluo que esses despertares de estados somente ocorreram devido a um treinamento físico e exaustivo, que era feito todas as segundas, quartas e sextas-feiras, na disciplina de Interpretação Teatral 4.

Sobre o treino, Eugênio Barba (2010) afirma que “indica uma dialética de autonomia e independência, de anarquia e disciplina que também caracteriza a dramaturgia do ator e do diretor”. Com isso, Barba quer dizer que, tanto na dramaturgia do ator quanto do diretor, é preciso haver medida entre a negação e subversão das técnicas teatrais, o rigor e precisão na elaboração de ações, movimentações cênicas e formas que sejam ao mesmo tempo dinâmicas, variadas em ritmos, e passíveis de serem enxergadas pelo espectador – ou seja, não só a forma visível do corpo da atriz/personagem, mas também o corpo invisível.

É nesse ponto, que meu corpo se encontrava ao desempenhar uma forma física, deitada sobre o chão e imóvel, que era enxergada e compreendida pelo espectador. Isso

⁶ É possível ver a reperformance completa em:

<https://www.instagram.com/p/BykrFsjlVUr/?igshid=1uzwxa243ifpz>

⁷ Preferência do nome artístico da atriz.

⁸ Hoje percebo que a questão da interpretação da performance pelo público, depende sim de mim, mas no que tange a provocação causada pela performance, e em como ela afeta o público, é um controle que atriz e ator nenhum vai ser capaz de obter.

provocava neste corpo a presença, a energia, a atenção e a cinestesia psicofísicas, conseguidas através do rigor e precisão das ações por meio do *danceability*. No entanto, durante a performance este corpo se despreendeu do treino, não havia tempo de deitar e meditar, de pensar e criar formas de movimento. A performance estava ali, acontecendo naquele momento, eu estava presente no aqui e agora.

Em *A Revolução dos Bichos*, montagem acadêmica adaptada da qual participei dentro da disciplina de Interpretação e Montagem, conduzida pela Prof^a Doutora Nitza Tenenblat, este corpo também obteve resultados quanto à consciência corporal, controle da atenção e da energia concentrada psicofisicamente no corpo.

Durante a disciplina participamos da escolha do texto dramático, bem como da adaptação do mesmo. A princípio, a turma ficou bastante receosa sobre como iríamos conduzir um trabalho que personifica animais, pois não queríamos um teatro panfletário⁹ e tampouco um teatro infantil. Tenenblat no entanto insistiu que por meio do estudo da movimentação da forma dos animais e das ações físicas, poderíamos chegar em um resultado satisfatório. Os personagens eram porcos, cavalos, ovelhas, vacas, galinhas e cães de uma fazenda, que se revoltavam contra o sistema opressor de trabalho em que se encontravam; por isso estudamos durante um mês inteiro, como cada animal se movimentava. A ideia era que fizéssemos um apanhado das características de cada animal, definindo inclusive qual a raça de cavalos, vacas, ovelhas e galinhas a serem interpretados, e que no final daquele mês, cada aluno apresentasse a forma física de cada animal. Como esse animal come? Quando está parado, o que ele faz? Como ele anda? Como corre? Faz algum som? Para só então definirmos quais papéis gostaríamos de interpretar.

Naquele momento, pós experimentação de estados e desenvolvimento de capacidades, o corpo desta atriz só pensava em uma coisa: Continuar a sentir tudo aquilo que sentiu na matéria anterior, mesmo não sabendo definir o que era.

⁹ A arte panfletária, que recorre ao absoluto realismo, se repetindo em temas e não trazendo novidades na construção cênica e dramática, qual o verdadeiro efeito além de chocar pela representação da realidade? Em temas espinhosos, por exemplo, como retratar a violência sofrida por um grupo segregado, ou ainda a face golpista de um governo, o melhor caminho é cair na narrativa noticiosa, que leva a realidade ao palco, ou se valer de símbolos? O noticiário relata diariamente muitas situações degradantes, a população se choca, reflete pela dor, e nunca chega à mudança. O teatro, ao partir pelo caminho oposto, apostando na utilização de símbolos e narrativas que percorram caminhos mais sutis, teria ampliado seu poder de panfletar em causa – não que seja essa uma prerrogativa da construção artística. [...] A arte deve ser compreendida como produto atemporal, que percorrerá a posteridade. Sendo assim, quando se tenta atuar de modo absoluto e realista pela individualidade panfletária, o que se alcança é tão somente um registro histórico, nada livre de associações condicionante. [...] Texto completo disponível em:

<https://www. hojeemdia.com.br/opini%C3%A3o/colunas/c%C3%A9sar-augusto-alves-1.364837/a-arte-como-panfleto-ideol%C3%B3gico-1.407990>

Ao contrário de todos os outros processos que este corpo já havia passado, nesse ele não estava interessado em pegar o **papel de destaque**, mas apenas em entender o que era aquele sentimento que parecia elevar o espírito/íntimo através de energia psicofísica, e que era engrenagem para a presença e consciência corporal.

Ressalto o trabalho da professora e dos alunos em desenvolver a humanização dos animais, tão minuciosamente, através do estudo de blocos de significados de cada fala, respiro e mudança no tom de voz. Mesmo nas pausas de falas e movimentos estávamos agindo e humanizando os personagens. Segundo Stanislavski (1997), a imobilidade não significa falta de ação; um corpo pode estar completamente imóvel e aquele momento ser de grande significado para a personagem. Para humanizar os corpos desses animais, toda a peça fora baseada nesse sentimento de nacionalidade que cultivamos em relação às motivações, ora íntimas de cada ator, ora das personagens.

Se o estado psicofísico é, de acordo com Kusnet (1985), um estado de aceitação da fé cênica por parte da atriz em que há a coexistência entre atriz e personagem, chamada de dualidade da atriz, essa dualidade haverá de provocar no seu trabalho uma sensação de imenso prazer da arte. Com isso, Kusnet acrescentou a seu estudo da dualidade da atriz um fator científico ao considerar os estudos da imaginação como fator do comportamento. Ele toma como base o estudo de R.G Natadze, sobre o funcionamento da imaginação de acordo com duas perspectivas: a imaginação de situações reais e a imaginação de situações irrealis. Essas atividades imaginativas requerem uma preparação chamada instalação, que seria um estado de prontidão psicofísico para realização de uma ação (1985, p.60).

Durante os meses de ensaio nos dedicamos a adaptar nossos corpos e nossas ações, ao máximo, às características dos animais. Esse corpo desenvolvia as ações de uma ovelha, um cão e também era um dos contadores de história ao longo da peça. Em resumo, a cobrança de Tenenblat era para que soubéssemos identificar, como atores e como personagens, qual era o sentimento desses animais em cada momento da peça: se estavam felizes, eufóricos; se suas falas exprimiam firmeza, conformidade, convencimento ou assertividade; se através de seus grunhidos e movimentos queriam representar insanidade, loucura ou medo.

Sempre saíamos dos ensaios com os corpos quentes, suados e energizados. O tempo todo estávamos desenvolvendo algum sentimento através da ação falada, cantada ou física. Na minha cena como narradora, tentava captar as mesmas intensidades que os animais passavam com suas ações. Sabíamos o texto, sabíamos o que fazer e como fazer, e nesse

sentido a única coisa que podia nos atrapalhar era o nervosismo, que nos levava a falhas nas ações que consequentemente diminuía o andamento da trama.

Tenenblat nos motivava a “saltar” na cena e a não ficarmos com medo da plateia. Ela usava o termo saltar conforme a cita Stanislavski abaixo:

Para um acrobata seria desastroso demais ficar devaneando logo antes de executar um salto mortal ou qualquer outra proeza de arriscar o pescoço! Nesses momentos não há margem para indecisão. Sem parar para refletir, ele tem de entregar-se nas mãos do acaso e da sua própria habilidade. Tem que saltar, haja o que houver. É exatamente isso que um ator deve fazer [...] o ator não pode parar para pensar, duvidar, pesar considerações, aprontar-se e pôr-se a prova. Tem que agir[...]. (STANISLAVSKI, 1997, p.73)

A questão é que tudo o que deve ser aprendido pelo corpo em teoria, durante o processo de treinamento, deve ser colocado em prática na cena, sem hesitações – aprender a técnica, para depois desapegar-se dela, e entregar-se ao jogo da cena.

Quando apresentamos a montagem, esse corpo outrora dito como **não ideal** e automático, já havia se transformado e eis aí mais um desdobramento dessas movimentações que eu estava fazendo. O corpo estava dedicado a estimular sua imaginação e com isso criar estímulos físicos, que o deixavam em constante estado de jogo cênico. Assim, como uma criança brincando, senti um imenso prazer em desempenhar minha arte, e senti que este corpo estava presente e consciente, psicofisicamente.

De acordo com a definição de Kusnet (1985), o psicofísico é o estudo científico da relação entre estímulos e as sensações e percepções evocadas por esses estímulos. Logo, se pensarmos no ato de imaginar como parte da ação, o estado psicofísico é uma relação entre ação – estímulo físico- e percepção, ou seja, o psicofísico estabelece uma relação entre **ser** -fé cênica - e **estar** - fé cênica durante a ação.

4 QUARTO MOVIMENTO – CABEÇA E ESQUELETO

NA CONSCIÊNCIA

Com base nas experiências pelas quais este corpo passou para chegar aos estados de consciência psicofísica, serão feitas algumas reflexões sobre a consciência como a capacidade de pensar e de perceber. Esse é o quarto movimento, que chega como aperfeiçoamento das descobertas e fins referentes aos outros três movimentos.

A atividade mental de que **eu sou consciente disso**, permite entender que quem pensa e percebe as situações ou a materialidade do mundo, que acontece simultânea e ininterruptamente é o agente **eu**. Então, não há nenhum fator permanente, acima das experiências vividas por um **eu** que reflete e percebe. Sobre os processos que entremeiam a consciência, de acordo com Barba (1995), que propôs e estuda junto a ISTA¹⁰, na antropologia teatral existem claras diferenças entre a consciência que se tem sobre os pontos de partida do trabalho do ator oriental, e do ocidental. Diferenças estas defendidas como bens preciosos, denominados como conjuntos de “bons conselhos”, por Barba, que acrescenta ainda:

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de “conselhos” para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. O ator oriental tradicional, em contrapartida, possui uma base orgânica e bem testada de “conselhos absolutos”, isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se. (BARBA, 1995, p.8)

Com isso, um conjunto de regras precisas e práticas influenciam atores orientais em suas experiências e conseqüentemente em seus processos de consciência psicofísica, já que esta é ativada através das experiências do **eu**. Assim como para os atores ocidentais, guiar-se através da figura do diretor e do texto, também é uma forma de aprendizado, que gera experiências para o processo de reflexão e percepção - consciência.

Sobre o teatro oriental, alguns mestres de teatro tradicional orientam que seus atores-bailarinos não consumam, nem absorvam outras formas teatrais além das suas. Isso demonstra que os atores orientais¹¹ não agem pela falta de regras ou pela arbitrariedade; e ainda, que isso seja uma forma de defesa, preserva o estilo e a dedicação completa à própria arte. (BARBA, 1995, p. 8). Entretanto há nisso um risco de isolamento e de exclusão, pois apesar de preservarem sua cultura, comprometem seu futuro. A lógica dos

¹⁰ International School of Theatre Anthropology (ISTA) foi fundada em 1979 pelo diretor Eugênio Barba. É uma rede multicultural composta por performers e acadêmicos, e cujo principal campo de estudo é a Antropologia Teatral, estudo de técnicas transculturais, ou seja, técnicas que são identificadas em todos os lugares, independente da cultura, que se baseiam no conceito de energia (*bios*) e presença do ator.

Periodicamente, são realizadas imersões baseadas na prática ou na demonstração de trabalho e análises comparativas, cujo número de atores, coreógrafos, dançarinos, diretores e acadêmicos que participam é sempre limitado. Para mais informações: <http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx>

¹¹ “Da mesma maneira que um ator do Kabuki, pode ignorar os melhores segredos do No”. (Barba, 1995, p. 1) Kabuki é uma forma de teatro japonês, conhecida por apresentar formas dramáticas, através da dança, e utilizando maquiagem como forma de expressividade. O “No” ou Nō é outra forma de teatro tradicional japonês, que utiliza máscaras e integra a música, o movimento e o canto, e conta primordialmente com o público para o desenvolvimento da trama. Exemplo da performance Kabuki

disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVDUcFOnVKk>

Exemplo da performance Nō disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lu5Vn1vQ5i4>

processos teatrais que desenvolve a percepção de corpos, espaços, tempos, ritmos e quaisquer outros elementos cênicos também gera outros tipos de consciência.

A antropologia teatral, busca pesquisar os princípios comuns que regem as diferentes formas do fazer teatral e que possam ser transmitidos via experiência, Barba (1995) afirma que “As artes, parecem-se entre si por seus princípios, não por seus espetáculos”.

O fazer teatral, no que tange à consciência psicofísica presente na atriz, não pode considerar somente esse **eu**, pois pode dar margem à um pensamento puramente individual. Há por trás disso, todo um conceito intrínseco ao **eu**, já citado na definição de corpo, que se justifica através de uma série de comportamentos socioculturais e fisiológicos do ser humano enquanto performer artístico, e que por sua vez influenciam sua consciência psicofísica. Tal influência pode ser percebida tanto em relação aos seus padrões de peso, equilíbrio, postura da coluna e direção do olhar (no espaço) – fisiológicos-, quanto em relação a seu comportamento mental.

A Antropologia teatral é um “estudo do comportamento humano quando ele usa sua presença física e mental em uma situação organizada, de representação, e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (BARBA,1995, p.1) Ou seja, é um estudo do corpo extracotidiano, que também podemos chamar de **técnica**, e que usaremos para discutir o quão autônomo esse **eu** consegue ser, em seus processos de consciência psicofísica durante seu fazer teatral; uma vez que não depende de mais nada, além dele mesmo, para exercer a consciência.

Segundo Barba (1995), há um conceito generalizado de que os atores conseguem se expressar, ao transmitirem para o público os seus sentimentos, ideias, pensamentos e ações; e que isso é fruto da maneira como o ator demonstra suas intenções. Contrário a esse conceito generalizado, na verdade, atores não mostram suas intenções para expressar - sentimentos, ideias ou pensamentos - com a finalidade de atingir o público.

Barba (1995) demonstra que as formas como os atores moldam seus corpos é que geram diferentes tipos de intenção, despertando a cinestesia do espectador, ou seja, para emocionar o ator não precisa emocionar-se, ele só precisa aprender a moldar seu corpo para exprimir alguma intenção. Nesse caso atores atuam para expressar e para aprender a se expressar, sem que precisem de fato sentir ou fingir que estão sentindo. Barba (1995) ainda sugere que, assim como quando vemos um organismo vivo, sabemos que ele é composto por vários sistemas e estruturas que o organizam o ator, que também é um organismo vivo é constituído de vários sistemas que o ajudam a se organizar. Há um nível

de organização básico e comum para todos os atores, de todas as culturas, chamado de nível pré-expressivo, que seria a maneira de tornar a energia do ator cenicamente viva. Isso significa que falar de pré-expressividade é falar de energia, de presença que possa ser percebida por cada um dos espectadores presentes.

Sobre a avaliação desse conceito generalizado, que defende que os atores tem que sentir e se identificar com o papel que estão interpretando, Barba propoem que ele não oferece uma compreensão de como o trabalho do ator foi realizado em um nível técnico, e confia esse trabalho apenas à superficialidade. Para Barba:

[...]Parece absurdo e paradoxal, visto que ele não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com a personagem, emoções...isto é, psicotécnica. [...] A psicotécnica guia o ator para um desejo de se expressar: mas o desejo de se expressar não determina o que ele deve fazer. A expressão do ator, de fato, deriva - quase que apesar dele - de suas ações, do uso de sua presença física. (BARBA, 1995, p.187)

Ele ainda afirma que “é o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa” (BARBA, 1995, p. 187). A esse entender - pensar e perceber- de como é feito no corpo do ator, chamamos de consciência. Me refiro à consciência de forma geral, porque podemos especificá-la, dizendo também que há uma consciência para cada nível do ator: sua consciência corporal; sua consciência de que a forma de seu corpo e de suas ações determinam sua energia e presença; sua consciência de que se agir de determinada forma, saberá que atraiu o público e como pode mantê-lo atraído.

A pré-expressividade pode ser considerada como um nível operativo. Ela é o que Barba chama de **bios** ou energia, e “está presente em várias técnicas de representação e que existe, independentemente da cultura tradicional” (BARBA, 1995, p. 188).

Em *Moulin Rouge*, minha presença cênica não podia ser percebida e nem sentida pelos espectadores, muito menos por esse corpo. Lembro com clareza, de minha mãe e minha avó dizendo “que eu parecia apagada no palco, sem brilho, embora estivesse nele, e tivesse falas e ações de destaque”.

Em primeiro lugar, o que dá destaque não é a importância das falas e das ações da personagem, o que destaca uma personagem é sua presença e a energia que deve emanar de seu corpo, e que no caso desse corpo, não ocorria.

Em segundo lugar, pensando em outros momentos do curso, como em Interpretação Teatral ³¹², e que estava entre a fase de *Moulin Rouge* e a de Interpretação

¹² A disciplina cursada em 2/2018, teve como resultado final, a apresentação de poemas da poetisa Rupe Kaur, em seu livro *Outros jeitos de usar a boca*, utilizando para isso uma composição de ações físicas que levavam em consideração as máscaras como segunda natureza, estudadas por Dario Fo e as partituras de Eugênio Barba. Parte do processo pode ser visto em :

Teatral 4, quando houve a experiência com o *danceability* e o estado de consciência; essa presença energética, esse momento de eletricidade, variavam entre a consciência ou sua completa falta. Haviam momentos em que esse corpo sentia conscientemente essa presença fluir pelo corpo, e momentos em que apesar de sentir, não havia nenhum reflexo consciente, não havia consciência alguma de que essa condução energética era provocada pelo atrito do corpo e de seu estado psicofísico de atenção ao texto, ou as ações e forma do corpo. Não havia uma utilização clara de nenhuma técnica, como a dos *ses* mágicos de Stanislavski, a criação de partituras de Barba, ou como no caso da disciplina de Interpretação Teatral 3 onde variávamos entre máscaras, gestualidades e partituras.

Quando falo que não há nenhum fator permanente, acima das experiências vividas por um *eu* que reflete e percebe; estou falando que as experiências moldam a forma de aprender uma determinada técnica teatral, e conseqüentemente, essa forma de aprender determinará também sobre quais pontos de vista o ator irá se apoiar para que não caia nas armadilhas que este corpo caiu - inércia, automatismos, falta de consciência do texto, do espaço e das capacidades de seu próprio corpo.

Este não era um problema causado pelos meus mestres e mestras do Departamento de Artes Cênicas. Envolveia este corpo e as formas como ele assimilava o conhecimento. Infelizmente em *Moulin Rouge* este corpo não estava preparado para aprender de que forma deveria aprender.

Aprender a aprender é uma condição dos princípios da *bios* para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele. Era exatamente essa falta de domínio que impedia este corpo de ser consciente. A questão é: como aprender a aprender?, como ter consciência do que se está fazendo no palco, ou durante uma *performance*?

Cada atriz ou ator, com seu *eu* carregado de experiências nascidas através de sua cultura e convívio social, assim como as adquiridas ao longo do seu fazer teatral, constroem, através da repetição, as formas de domínio da técnica e de desenvolvimento da consciência. Entretanto, é claro que aprender uma técnica teatral irá ajudar, mas a base é a sistematização de um modo único de como fazer, para cada um.

Em *A Revolução dos Bichos* este corpo, só conseguiu sentir-se vivo e energético em cena, graças a todas as outras vezes em que errou e teve que repetir o mesmo processo, reaprendendo, independente da técnica teatral. Mesmo durante os ensaios houve momentos em que este corpo também se sentiu automático e inerte.

É por esse motivo, que atrizes e atores estudam e passam grande parte de suas vidas artísticas aprendendo a aprender, ou seja, a não ser dominado por uma técnica, mas ser capaz através de um sistema do próprio **eu** de dominar uma ou mais técnicas. Isto parece ser muito obvio, mas é uma realidade que é conquistada aos poucos, através de erros e acertos.

Nesse sentido, as experiências de aprender uma técnica e de como aprender a aprender a técnica, de forma que a atriz possa fixá-las, são provavelmente a principal etapa para o desenvolvimento da consciência da atriz: uma consciência precisa sobre o que age no corpo e de que forma age.

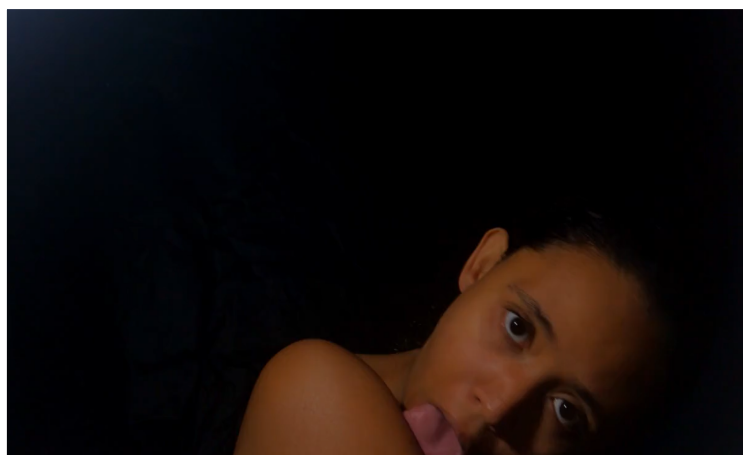
Dizer que não há nenhum fator permanente, acima das experiências do **eu**, quer dizer que aprender a aprender é indissociável do **eu**, e que por isso nada há acima das experiências que influenciem seu raciocínio e sua percepção, ou seja, sua consciência.

Portanto este corpo entende que sua consciência teatral parte das experiências do **eu** e das técnicas que foram sendo aprendidas ao longo do fazer teatral. Sendo essas adquiridas a partir da cultura e do convívio social, ou seja, dos nossos modelos mentais. Isso gera minha consciência, ou seja, minha forma única de percepção do fazer teatral.

Retomando os fluxos dos movimentos que fazia em relação à trajetória da atriz, pude concretizar que tão imperceptível quanto a jornada do terceiro movimento, esse se fez como resultado de todos os procedimentos que esse corpo já havia experimentado. Barba menciona em seu livro *Queimar a casa* (2010) que muitos procedimentos técnicos podem ser copiados e logo se condensam¹³. Porém, o fazer teatral não está ligado somente à absorção de técnicas, passadas de um para o outro. Ele também está relacionado com o nosso lado humano ou calor pessoal, como fala Barba. Por isso queimar a casa denota renovação e subversão, ou no caso deste corpo, adaptação da técnica, ou de parte dela para si.

¹³ O que em minha opinião, não significa uma forma errada de fazer teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - E ESTE CORPO?



Sobre a preparação dessa atriz, que se iniciou recentemente, esse trabalho teve a pretensão de, paulatinamente, buscar ponderações e desdobramentos a cada ciclo realizado e acrescentar reflexões sobre os processos acerca do nível técnico da atriz. Todavia, é difícil dizer que é somente disso que se trata esse trabalho, da preparação. A preparação

supõe o saber, o conhecimento e a captura, conforme falei na introdução deste trabalho. Todo o conteúdo dessa pesquisa partiu, primordialmente, do interesse em capturar o corpo e de gerar questionamentos acerca de sua existência. Considero, portanto, a incompletude desse trabalho como motivação para a sua continuidade. Por quanto tempo essa busca perdurará? Seria injusto determinar um prazo, pois sei que o trabalho da atriz é um eterno pesquisar.

Compreendi com minhas buscas a importância das formas, dos pesos, das cores, dos **entres** e **foras**, das sensações e reações de corpos sempre tão diferentes e únicos. Antes de começar o curso de Artes Cênicas, eu lidava de uma maneira muito diferente com o meu corpo. Eu simplesmente não sabia o que fazer com ele, não tinha noção que poderia modifica-lo e molda-lo.

A partir do mapeamento que venho fazendo através dos diários, fui notando como minha relação com meu corpo foi ganhando novos territórios. De alguma maneira, algumas ideias e certezas foram ficando obsoletas em minha formação, porque fui me deixando afetar e afetando o que estava a minha volta, deixando as intensidades de tudo o que eu estava vivendo, transbordarem.

Como pesquisadora da minha trajetória como atriz foi preciso ir aos poucos tomando consciência dos meus movimentos para criação de sentido. Precisei diagnosticar intensidades que me atravessavam de forma instigante, para que pudesse delinear os entendimentos ou desentendimentos desse corpo. Busquei mergulhar na geografia dos meus afetos e, ao mesmo tempo, tentei inventar pontes para atravessa-los. Acredito que no decorrer desse mapeamento fui dando sentidos para minha trajetória através das intensidades da minha história.

Finalmente, continuo me perguntando: o que é meu corpo? Embora essa pesquisa tenha me aproximado de diversas noções corporais, acredito que sempre continuarei me questionando que corpo é esse.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa:** origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010. 299 p. Título original: Bruciare la casa: origini di un regista.

BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível:** processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009. 246 p. (Coleção Estudos: teatro ; 268).

CAMPOS, Márcia Regina Bozon de. Recordar, repetir, criar: a dança-teatro de Pina Bausch. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v.40, n.64, jul./dez. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200010. Acesso em: 28 fev. 2021.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico.** Brasília: Dulcina, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional das Artes Cênicas, 1985. 177 p. (Coleção Ensaios ; 3).

LAMEIRA, Allan Pablo; GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga; PEREIRA JR., Antônio. Neurônios espelho. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 123-133, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-5642006000400007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 mar. 2021.

MARTINS, Laédio José. **Análise ativa**: uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Florianópolis: UDESC; CEART; PPGT, 2011.

NATADZE, R. G. Aprendizagem dos conceitos científicos na escola. *In*: LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N.; VYGOTSKY, S. L *et al.* **Psicologia e pedagogia II**: investigações experimentais sobre problemas didáticos específicos. Lisboa: Editorial Estampa, 1991. p. 27-34.

NUNES, Sandra Meyer; CARMO, Anderson Luiz do. O Corpomente em ação: percursos de criação de uma arte do ator. **DAPesquisa**, Florianópolis, v.4, n.6 p. 123-129, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Título original: Dictionaire du théâtre.

PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson (orgs.). **Corpo, estética, diferença e outras performances nômadas**. São Paulo: Paulinas, 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Título original: An actor prepares.

_____. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Título original: Building a character.

_____. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Título original: Creating a role.

_____. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Título original: An actor's handbook.

FLORES - ANEXO

Ação física em Stanislavski

Tendo descrito até agora componentes do trabalho da atriz que envolvem o corpo em ação, gostaria de aprofundar um pouco mais o processo de decupagem do estudo da ação física e da criação da personagem.

. Para criá-la foram experimentadas ações físicas específicas e a construção de partituras. Na primeira onda de exercícios propus duas ações físicas para a personagem que havia acabado de sofrer um estupro. A primeira ação seria esfregar um pano molhado no chão – limpar o chão - e a segunda, torcer o pano dentro de um balde.

A proposta para estas ações estava ligada aos exercícios de atenção, imaginação, objetivos e comunhão, descritos no método Stanislavski, demonstrados a seguir:

Exercício do método - exercícios com ações

Descrição: Foi proposto que a atriz imaginasse uma situação pós-cena do estupro e nela colocasse as circunstâncias da personagem e objetivos a serem comunicados dentro de uma ação física trivial.

Objetivo: Atribuir significado para ações cotidianas, utilizando os exercícios de situações e consequências.

Referências:

- Capítulo 3: AÇÃO (3º Exercício – proposta de ação; proposta de imaginação do se mágico - “as circunstâncias que servem de complemento ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator [...] uma vez estabelecido este contato entre suas vidas e o seu papel, vocês experimentaram aquele impulso ou estímulo interior.” (1998, p.79);
- Capítulo 5: ATENÇÃO (8º Exercício – “Teríamos de desenvolver em torno deles uma história imaginária e mantê-los como centros da nossa atenção pelo maior período possível.” (1998, p.111)



Figura 13 – Exercícios com ações

A imaginação é um processo necessário para que a atriz trabalhe a manutenção de estímulos¹⁴ para que uma ação aconteça. Ao imaginar as circunstâncias dadas ela está desenvolvendo ações dentro da lógica proposta. Isso funciona como um lembrete quanto à importância da ação para a construção da personagem.

Por vezes o texto dramaturgico não nos apresenta informações específicas acerca das características pessoais das personagens e como reagem aos acontecimentos durante a

¹⁴ Segundo Stanislavski (1998), uma ação precisa ter significado para a atriz, do contrário, ela estará sempre fazendo uma ação por fazer e sem pensar no que está fazendo. Ou seja, automatizando sua atuação; o que torna toda e qualquer ação falsa, e também foge a proposta do método.

peça. Quando em um texto dramático lemos que “é um jovem de aspecto agradável, fuma muito”, isso não dá a atriz material suficiente para a criação exterior e interior da personagem¹⁵. Por isso em sua construção “é preciso que a atriz dê maior amplitude e profundidade. Nesse processo criador a imaginação o conduz” (STANISLAVSKI, 1998, p.89).

Segundo o método quando imaginamos projetamos uma espécie de filme em nossas mentes contendo todas as circunstâncias em que a situação ou a ação acontece. A imaginação também é dividida em três estágios do desenvolvimento, nos dois primeiros a atriz imagina as circunstâncias como se fossem um filme e seu papel é apenas como observador da construção delas. No terceiro caso a atriz se imagina praticando a ação, tendo uma visão em primeira pessoa das situações que foram colocadas pelo texto e propostas por ele. Este caso se trata da imaginação ativa, sendo o pontapé inicial para não só imaginar, mas também para executar a vida da personagem.

Pode dizer a si mesmo: “Serei um simples espectador, observando o que a minha imaginação pinta para mim, enquanto não tomo a menor parte dessa vida imaginária? Ou se resolver participar das atividades dessa vida imaginária, visualizará mentalmente seus associados, e com eles você, e, mais uma vez, será um espectador passivo. Finalmente, ficará cansado de bancar o observador e quererá agir. Então, como participante dessa vida imaginária, não mais enxergará a si próprio, mas apenas aquilo que o cerca e reagirá interiormente a isso” (STANISLAVSKI, 1998, p. 96).

Portanto durante a primeira onda de exercícios, o que este corpo tentou fazer foi se colocar na mesma situação da personagem através do desenvolvimento de circunstâncias dadas e imaginadas, o que acabou gerando estímulos diversos. A ideia é que esses estímulos funcionem como um motor para que o corpo dê continuidade à ação. Assim, ela deixa de ser uma ação trivial, como a simples ação de esfregar e torcer o pano, e se torna uma ação singular. Ou seja, uma ação cenicamente verdadeira, carregada de objetivos da personagem.

Embora tenha alcançado resultados satisfatórios na manutenção dos estímulos, e tenha desempenhado as ações de acordo com as circunstâncias da personagem, o mesmo não se repetiu nas tentativas seguintes. Havia uma grande preocupação em trabalhar a ação e a verdade cênica, a partir das memórias afetivas, sentimentos e sensações.

Sobre o uso das memórias afetivas, Stanislavski (1998) ressalta um ideal que o ator deveria tentar praticar, com o intuito de refrescar ações já gastas: a repetição de uma memória emotiva. Essa memória é um termo referente ao psicólogo Theodule Ribot¹⁶,

¹⁵ Stanislavski sugere que a atriz deve primeiramente criar a personagem interiormente, usando sua imaginação, trabalhando e desenvolvendo as circunstâncias, reforçando objetivos, criando estímulos e motivações para que, posteriormente, tudo isso ganhe forma e personificação durante a criação exterior.

quando argumenta sobre a memória física e a memória emocional que a pessoa sentiu. Portanto, é o processo de relembrar-se de sentimentos já experimentados por meio das ações.

Nesse aspecto, reviver as emoções da cena ou de determinada ação não significa que elas serão as mesmas, mas que novos sentimentos podem surgir a partir dessa lembrança emotiva que a atriz tem, e que é ao mesmo tempo análoga à da personagem. Assim, é como se tivéssemos duas versões de nós mesmos. A primeira é o **eu-atriz**, e a segunda o **eu-personagem** que só passará a ser real, quando o **eu-atriz** encontrar esses sentimentos análogos aos dois, e que a cada nova repetição podem ser restaurados através da memória das emoções (STANISLAVSKI, 1998, p. 217).

Sobre as duas versões de nós mesmos o método explica que a atriz tem uma individualidade interior e uma exterior, que apresentam qualidades boas e más, e que podem ser ou não desenvolvidas para criar uma personagem.

As sementes dessas qualidades estarão lá, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más. O ator deve usar sua arte e suas técnicas para descobrir, os elementos que precisa desenvolver para seu papel. Deste modo, a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos de seu próprio ser (STANISLAVSKI, 1998, P. 217).

A questão principal é que a atriz saiba criar e recriar as experiências sensoriais e emocionais que fazem a personagem surgir, e para que isso aconteça é necessário um trabalho da atriz sobre si mesma, e suas ações. Stanislavski fala do desenvolvimento da memória das emoções referindo-se a elas como “uma série de estímulos interiores e exteriores” (1998, p. 207). Esse desenvolvimento também parte da consciência de que mesmo interpretando uma personagem, o **eu-atriz** continua ciente de sua realidade cênica.

Por fim e para sanar as dificuldades que esse corpo teve com o método, cito Stanislavski dizendo que “em todo ato físico há um elemento psicológico, e um elemento físico em todo ato psicológico”(STANISLAVSKI, 1998, p. 163). A chave para as indagações que tive era entender que o sistema de Constantin Stanislavski procura um equilíbrio entre o **se** mágico, as circunstâncias dadas e as ações físicas. Se todas as provocações forem verdadeiras e lógicas o corpo responderá sequencialmente.

¹⁶ “Dois viajantes ficaram encalhados em uns rochedos por causa da maré alta. Depois que foram salvos narraram suas impressões. Um deles lembrava-se de tudo o que fizera, nos meros detalhes: como, porque e onde fora; onde subira e onde descera; onde pulara para cima e onde pulara para baixo. O outro homem não tinha a menor lembrança do lugar. Só se recordava das emoções que sentira. Sucessivamente, surgiram: encantamento, apreensão, medo, esperança, dúvida e, por último, pânico.” (STANISLAVSKI, 1998, p. 206) Se a atriz, pudesse sempre se recordar de suas memórias, assim como na história de Ribot, seriam atores extraordinários. No entanto, precisamos exercitar nossa capacidade de recordar e repetir as memórias emotivas.

6.2. Ação física em Barba

De acordo com Barba, o sistema Stanislavski propõe que a condição de vida humana seja adquirida através de “procedimentos psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas, pode ser definida como o corpo-mente orgânico” (BARBA, 1995, p.150). Para Barba o corpo é orgânico quando “o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem ‘redundante’ nem ‘negligente’ nem ‘incoerente’”.

A organicidade é adquirida quando a atriz tem consciência de que seu corpo tem a qualidade de se recordar seja de sensações físicas quanto emocionais, ou seja psicofísicas. Em Barba é através da partitura e subpartitura, que ampliam-se a operacionalização, elaboração e conceituação da ação física. Por isso é importante clarificar que nesse processo de trabalho, partitura e subpartitura são elementos que funcionam em conjunto.

Para Barba (2010, p.63) a partitura é a demonstração objetiva do mundo subjetivo do ator, ou seja, a manifestação física de acordo com a visão particular do ator. É a busca da ordem para dar espaço à desordem. Enquanto que a subpartitura é um ponto de apoio que mobiliza o ator, internamente, e que se relaciona com a execução da partitura, externamente.

Sobre as dramaturgias e seus níveis de organização, a partir do momento que a atriz relaciona sua escrita textual com outros elementos teatrais, ela se torna o centro da criação de um espetáculo. Por isso, a dramaturgia “não era um processo que pertencia somente a literatura, era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes” (BARBA, 2010, p.38). De forma que dramaturgia significa o trabalho sobre as ações físicas e que pode ser visto através de vários níveis de organização - pontos de vista.

Pensando na dramaturgia da atriz e no trabalho com ações físicas, este corpo começou a improvisar algumas movimentações, ações e gestos, que tinham algum paralelo com as necessidades do contexto e dos objetivos da personagem. Em um segundo momento essas ações viraram uma partitura, que foi repetida e elaborada até sua fixação; como consequência dessa partitura o corpo dessa atriz foi se aproximando de uma identidade, que seria a personagem.

Noite após noite o ator da vida às ações da personagem repetindo uma partitura de ações que normalmente foi fixada nos mínimos detalhes. [...] a capacidade de

interpretar a sua partitura a cada noite com matizes diferentes. [...] elaborar também significa achar variações, refinar os detalhes para ressaltá-los, alterar as formas das ações, preservando, porém, suas tensões originais [...] (BARBA, 2010, p. 62).

Exercício do método - exercícios de improvisação e desbloqueio

Descrição: Após o aquecimento começa a improvisação guiada por um metrônomo, seguindo a mesma indução de desbloqueio do *danceability*, em Interpretação Teatral 4. Os comandos para modificar o ritmo e formato das ações vinham, também, do metrônomo. Com a repetição do exercício o corpo vai se tornando mais interessante e propício para a composição; e avança para o extracotidiano.

Objetivo: Improvisar, experimentar e desbloquear as potencialidades do corpo

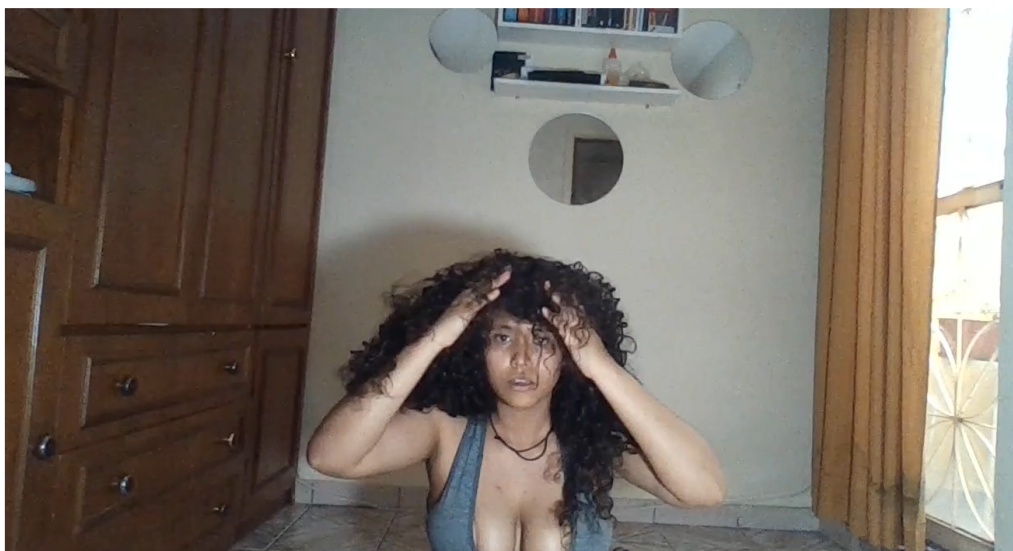


Figura 14 - Exercícios de improvisação e desbloqueio

Barba indica que “A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental¹⁷ [...] não só manifestar-se no corpo em ação, mas também atravessar o óbvio, a inércia” (1995, p.58). Barba ainda afirma que “O corpo dilatado evoca sua imagem oposta e complementar: a mente dilatada.

¹⁷ Conforme introdução desse trabalho e como visto ao longo do texto essa noção separada de corpo físico e corpo mental não é uma linha de raciocínio que estou seguindo, visto minhas considerações sobre o corpo.

As cinco ações físicas que surgiram a partir da ampliação do corpo (olhar meu corpo, limpar o corpo com as mãos, arranhar a pele, sacudir, esfregar e coçar meus cabelos, esconder meu rosto entre os cabelos e olhar/observar imitando os movimentos de um gato) foram repetidas, a princípio sem pensar em uma fixação específica. Destas ações surgiram outras variantes.

A improvisação foi um processo importante porque através dela a atriz chegou à partitura pensando no contexto de corpo extracotidiano, para “criar presença cênica”. (BARBA, 2010, p.65)

Um corpo extracotidiano¹⁸ busca caminhos para sair da cotidianidade, do óbvio e preza por uma maior quantidade de energia para o mínimo de ação, construindo uma qualidade e uma densidade de presença. O corpo extracotidiano é construído a partir dessa energia gerada no corpo. Este corpo começou a perceber de forma mais concreta o significado desse percurso energético através dos exercícios e principalmente de que forma isso seria usado na interpretação de forma a construir para meu próprio corpo a possibilidade de sua dilatação.



Figura 15 - Buscando prontidão

Na foto, vemos a atriz buscando um estado de prontidão, através dos exercícios desenvolvidos na disciplina de Movimento 3. Nesse estado, seu corpo sugere que a qualquer momento possa realizar algum movimento ou emitir alguma mensagem que dê sequência a uma cena.

¹⁸ Um exemplo de corpo extracotidiano pode ser encontrado na técnica formalizada do Ballet.

Na busca pela prontidão foi feito um estudo parcial de cada técnica, separadamente, para a melhor noção da forma de trabalho; mas durante a elaboração das cenas, as técnicas naturalmente se aglutinaram em razão da criação da personagem. Além disso, para que a atriz possa alcançar a pré-expressividade é necessário que, qualitativamente, aplique a energia no treinamento. É isso que faz com que o estado psicofísico seja verdadeiro e capture a atenção do espectador. Assim temos a **bios**, ou vida, antes mesmo da representação.

É uma grande satisfação ver o progresso desse corpo ao longo dos anos. Perceber que saiu da zona de um corpo destoante e *não ideal*, das pernas metálicas e automáticas, dos abismos inconscientes e adquiriu consciência.