



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**POR QUE ENSINAR ISSO PARA ESSAS PESSOAS?  
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS POSSIBILIDADES DE POTENCIALIZAR O  
CORPO JOVEM POR MEIO DE PRÁTICAS PRÉ-EXPRESSIVAS E PRINCÍPIOS  
DA ANTROPOLOGIA TEATRAL**

**LORRANA DE OLIVEIRA MOUSINHO**

Rio de Janeiro

Julho de 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**POR QUE ENSINAR ISSO PARA ESSAS PESSOAS?  
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS POSSIBILIDADES DE POTENCIALIZAR O  
CORPO JOVEM POR MEIO DE PRÁTICAS PRÉ-EXPRESSIVAS E PRINCÍPIOS  
DA ANTROPOLOGIA TEATRAL**

**LORRANA DE OLIVEIRA MOUSINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; como requisito para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Processos formativos e educacionais – PFE

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio

Rio de Janeiro

Julho de 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

d932 de Oliveira Mousinho, Lorrana  
Por que ensinar isso para essas pessoas? - Uma investigação sobre as possibilidades de potencializar o corpo jovem por meio de práticas pré-expressivas e princípios da Antropologia Teatral / Lorrana de Oliveira Mousinho. -- Rio de Janeiro, 2021.  
148

Orientador: Paulo Ricardo Merísio.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021.

1. A Ponte dos Ventos . 2. Antropologia Teatral.  
3. Projeto Teatro Nômade. 4. Pedagogia teatral. 5.  
Processo colaborativo. I. Ricardo Merísio, Paulo,  
orient. II. Título.

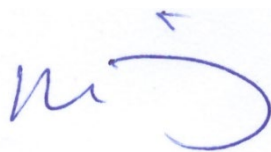
**“POR QUE ENSINAR ISSO PARA ESSAS PESSOAS”? – UMA  
INVESTIGAÇÃO SOBRE AS POSSIBILIDADES DE  
POTENCIALIZAR O CORPO JOVEM POR MEIO DE PRÁTICAS  
PRÉ-EXPRESSIVAS E PRINCÍPIOS DA ANTROPOLOGIA  
TEATRAL**

**POR**

**LORRANA DE OLIVEIRA MOUSINHO**

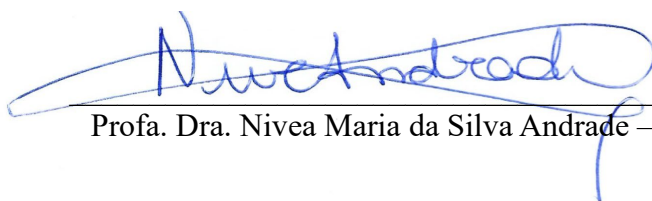
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (Orientador)



---

Profa. Dra. Nivea Maria da Silva Andrade – UFF



---

Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho – UNIRIO

A Banca considerou a Dissertação: **aprovada**

Rio de Janeiro, RJ, em 30 de agosto de 2021

Dedico essa dissertação à minha família, que bravamente zelou por mim para que oportunidades não me faltassem. Ainda, aos integrantes e às integrantes do Projeto Teatro Nômade, a todos os alunos e alunas que, tão generosamente, compartilharam e compartilham suas experiências conosco desde o início desse sonho.

## AGRADECIMENTOS

À minha avó, Maria José, por ter esse espírito zombeteiro que me inebria e me inspira. Por desconhecer o que seja o tédio. Por ser uma mulher forte justamente porque não tem medo de mostrar suas fragilidades chorando, se debatendo, xingando, abraçando fervorosamente, agindo. Por manter firme a coragem de ser uma pessoa que divide tudo o que tem. À minha avó, Maria Magdalena (in memoriam), que partiu quando eu era muito criança ainda, mas lembro bem daquele par de mãos quentes que me cuidaram e das histórias contadas que ainda povoam o meu imaginário. Ambas não tiveram acesso à escola, mas me ensinaram a reconhecer e a valorizar os saberes do cotidiano.

À minha mãe, Arlete de Oliveira e ao meu pai, Selmo Mousinho, por acreditarem em mim, por me apoiarem, por se interessarem por mim, por serem fonte de afeto e acolhimento nos dias bons, nos dias ruins, em qualquer tempo. Por estenderem um véu invisível de amor sobre meu corpo, quando estão perto ou mesmo quando estão longe, me fazendo sentir sempre protegida e amparada.

À minha irmã, Raisa Mousinho, pelo olhar sempre atento às minhas necessidades, pelo cuidado, pela amizade. Por ter tantas vezes conversado comigo sobre os rumos da minha pesquisa, me acalmando e enchendo de ideias e de firmeza. Por estar sempre pronta para arregaçar as mangas e me ajudar, me defender e até mesmo me carregar nos dias ruins.

À Bia Aguiar, Helena Narciso, Letticia Azevedo, Leonardo Medeiros, Nino Lorenzo e Victor Menescal, elenco da peça “O corpo que toca e aquele que não esquece”, objeto dessa pesquisa, por todas as horas na sala de aula e de ensaio, por todas as histórias partilhadas, por toda a entrega a esse processo de montagem e confiança.

A todos os integrantes e as integrantes do Projeto Teatro Nômade, por sonharem junto comigo, por sustentarem cada passo que eu dou, por meio de muita parceria e sentimento de coletividade. Por me indicarem sempre que é possível, que pode ser mais leve, que juntas e juntos pode ser.

À Luísa Reis, por ser uma das minhas melhores amigas e dividir comigo praticamente todas as maiores experiências da minha vida, uma delas, a fundação do próprio Nômade. Pela escuta de todas as minhas inquietações ao longo desse processo de pesquisa, pela paciência, pelas preciosas dicas e conselhos. Por estar sempre de braços abertos para mim, até quando discordamos, por saber amar e ser amiga com tamanha entrega.

À Lina Della Rocca, minha querida professora, por me apresentar o universo da Antropologia Teatral, sobretudo, por me apresentar um contato mais profundo com o meu próprio corpo-mente, um caminho do qual nunca mais quis voltar. Os saberes que ela trocou e troca comigo estão na base de todos os meus passos. Ainda, agradeço ao grupo Fio dos Ventos, pela caminhada junto ao longo de tantos anos de estudo, pesquisa, desafios e amor pelo teatro.

Ao João Vitor Novaes, por ser um amigo precioso, disponível, atento e necessário, por ser mais um sábio conselheiro nos meus caminhos com a dissertação, nos meus caminhos da vida.

Ao grupo Juventudes, Infâncias e Cotidianos, o JICS, da UFF, sob coordenação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Nívea Andrade, por se tornar um grande Norte para mim durante a escrita dessa dissertação, me fazendo vislumbrar novos horizontes, que foram fundamentais para mim.

Ao Prof. Dr. Paulo Merísio, meu orientador, pela atenção disponibilizada, pelos diálogos trocados ao longo desses anos, pelas indicações ricas e saídas precisas.

Ao Prof. Dr. Marcelo Denny (in memoriam), por ter me apresentado leituras fundamentais durante sua disciplina, me movendo como professora e artista com suas provocações em sala de aula.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Liliane Mundim, por ter me incentivado a fazer o mestrado acadêmico, por ver nas minhas ações cotidianas, que eu já desenvolvia uma pesquisa há anos. Por ter me feito acreditar que eu era capaz de dar esse passo, que ia ser bom, que eu poderia ocupar essa vaga, que eu merecia.

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a todos os professores e professoras que fizeram parte da minha trajetória na graduação em Licenciatura em Teatro, no mestrado acadêmico, por todas as contribuições que me tornaram uma atriz-professora-pesquisadora que busca ter um pensamento crítico-reflexivo. Minha entrada na faculdade foi a realização de um sonho para minha família e para mim, ainda, pude estudar o que quis, agradeço por tamanho privilégio.

À Teresa Cristina Cordeiro Pamplona, por ter aberto as portas para eu dar a minha primeira aula de teatro. Por ter me recebido tão generosamente e me incentivado ao longo de cinco anos no seu projeto de extensão na UNIRIO, que funcionava na Biblioteca Infanto-Juvenil, a BIJU, da qual guardo apenas boas e ricas lembranças.



“Para deter o rastejante, é preciso colocá-lo num buraco, plantá-lo num vaso, onde, não podendo mais mover seus membros, revolverá, no entanto, algumas lembranças”.

(DELEUZE, 2010, p. 73)

## RESUMO

A presente dissertação busca articular experiências que fazem parte do meu cotidiano como atriz, professora de teatro e pesquisadora empírica há anos. Eu destaco alguns princípios da Antropologia Teatral, que constam nas práticas idealizadas pelo Grupo Internacional Ponte dos Ventos, com as quais tive contato por meio do grupo de estudos Fio dos Ventos, dirigido pela atriz italiana Lina Della Rocca. Principalmente, analiso o confronto dessas experiências que tive como atriz, com a minha atuação como professora de teatro no núcleo sócio-artístico-educativo, Projeto Teatro Nômade. Procuo refletir sobre o quanto essas práticas, devidamente reestruturadas e reorganizadas em diversos jogos teatrais, podem auxiliar na potencialização de corpos jovens para a vida, sobretudo, a partir do cultivo do próprio corpo-mente, do cuidado de si e do cuidado com as outras. Por fim, ainda estudo a construção de um espetáculo realizado com as jovens, que possuía essa metodologia de trabalho como base, pesquisando suas reverberações.

**Palavras-chave:** A Ponte dos Ventos/ Antropologia Teatral/ Projeto Teatro Nômade/ cuidado de si/ pedagogia teatral/ processo colaborativo

## RESUMEN

Esta disertación busca articular experiencias que han sido parte de mi vida diaria como actriz, profesora de teatro y investigadora empírica durante años. Destaco algunos principios de la Antropología Teatral, que forman parte de las prácticas idealizadas por el Grupo Internacional Puente de los Vientos, con lo que tuve contacto a través del grupo de estudios Fio dos Ventos, dirigido por la actriz italiana Lina Della Rocca. Principalmente, analizo el enfrentamiento de estas experiencias que tuve como actriz, con mi actuación como profesora de teatro en el núcleo socio-artístico-educativo, Projeto Teatro Nômade. Trato de reflexionar sobre como estas prácticas, debidamente reestructuradas y reorganizadas en diversos juegos teatrales, pueden ayudar a potencializar cuerpos jóvenes para la vida, especialmente desde el cultivo del cuerpo-mente, el autocuidado y el cuidado de los demás. Finalmente, sigo estudiando la construcción de un espectáculo realizado con las jóvenes, que tenía como base esta metodología de trabajo, investigando sus reverberaciones.

**Palabras-clave:** Puente de los Vientos/ Antropología Teatral/ Projeto Teatro Nômade/ cuidado de si mismo/ pedagogía teatral/ proceso colaborativo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – As bases: artista/docente/pesquisadora.....</b>	<b>p. 22</b>
<b>1.1 – Grupo Internacional A Ponte dos Ventos.....</b>	<b>p.22</b>
<b>1.2 - Análise de alguns exercícios da Ponte dos Ventos.....</b>	<b>p.26</b>
<b>1.2.1 – Dança dos Ventos.....</b>	<b>p.27</b>
<b>1.2.2 – Samurai.....</b>	<b>p.28</b>
<b>1.2.3 – Verde.....</b>	<b>p.28</b>
<b>1.2.4 – Lançamentos.....</b>	<b>p.29</b>
<b>1.3 – Metodologia.....</b>	<b>p.34</b>
<b>1.4 – Práticas pré-expressivas como cuidado de si.....</b>	<b>p.37</b>
<b>CAPÍTULO 2 – Das coisas que aconteceram nas aulas de teatro.....</b>	<b>p.44</b>
<b>2.1 - Corpo-tinta pintando o espaço-tela.....</b>	<b>p.47</b>
<b>2.1.1 - Jogos teatrais.....</b>	<b>p.50</b>
<b>2.2 - Construindo partituras físicas.....</b>	<b>p.72</b>
<b>CAPÍTULO 3 – O “caos” do processo de montagem.....</b>	<b>p.82</b>
<b>3.1 – Processo colaborativo e autoescrituras.....</b>	<b>p.82</b>
<b>3.2 – O corpo que toca e aquele que não esquece.....</b>	<b>p.107</b>
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>p.137</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>p.139</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>p.142</b>

## INTRODUÇÃO

Essa introdução foi escrita e reescrita muitas vezes ao longo do meu processo no mestrado acadêmico, o que é muito comum para mestrandas<sup>1</sup>. Entretanto, quando entrei na pós-graduação em 2018.2, não tinha ideia da quantidade de desafios, além das minhas expectativas, que estavam chegando. Não sabia que, na mesma medida em que eu mudava ao longo do tempo, inevitavelmente, a minha pesquisa também se modificaria comigo, levando embora meus interesses, que antes pareciam tão claros e ainda meu jeito de outrora de falar das coisas. Passei a questionar palavras inabaláveis que sempre estiveram presentes no meu vocabulário. O que parecia ser muito importante, deixou de ser, sutizou-se, outras coisas surgiram, se colocaram no meu caminho, sem pedir licença, me atravessaram e tornaram-se urgentes.

Eu não sabia que ocorreria uma pandemia mundial e que até o presente momento, enquanto escrevo essas palavras, ela ainda estaria por aí se espalhando e ceifando vidas, nos deixando em estado de completa vulnerabilidade diante do amanhã. Justamente no meu ano de finalização da dissertação, me vi necessitando de postergar e entrego este trabalho quase um ano depois do prazo inicial. Me peguei me debatendo com essa dissertação, com desejos de abandoná-la, qual era o sentido de ficar sentada escrevendo (diga-se de passagem, o que é um grande privilégio), enquanto lá fora o mundo desmorona? E mesmo se me levanto e não escrevo mais, o que poderia eu fazer? Então, uma palavra passou a me interessar diante de tudo o que já havia escrito, CUIDAR. Enquanto revisava meu próprio trabalho tentando encontrar sua alma, tentando encontrar nele desejo, essa palavra saltou aos meus olhos e por meio dela, eu continuo.

Antes de falar em metodologias, peças, jogos teatrais e grandes reflexões de difícil leitura (que eu não sei se vão acontecer), me detenho apenas a essa palavra e à sua história na minha vida. Cuidar é uma palavra que revolve memórias em mim, tem cheiro, temperatura e imagens. Cuidar me lembra a minha avó Maria José sentada no chão fazendo aqueles bolinhos

---

<sup>1</sup> Ao longo dessa dissertação buscarei escrever no gênero feminino alguns termos, tendo em vista as relações de poder presentes na língua portuguesa. Tento confrontá-las afirmando o uso de palavras relacionadas ao meu próprio gênero, tantas vezes deixado de lado durante as falas do dia a dia e nos tantos livros escritos ou traduzidos para a língua portuguesa que li ao longo de minha vida. Procuo exercitar e perceber nesse caminho os desafios de escrever na minha língua natal a partir desses parâmetros. Para Grada Kilomba (2019, p.15), “É importante compreender o que significa uma identidade não existir na sua própria língua, escrita ou falada, ou ser identificada como um erro. Isto revela a problemática das relações de poder e violência na língua portuguesa, e a urgência de se encontrarem novas terminologias”. Entretanto, compreendo que ainda há muitos passos que precisam ser dados para a construção de uma linguagem igualitária para todas/es/os também no campo deste trabalho.

de comida, amassados com a mão, o capitão, para minha irmã e eu comermos; cuidar me lembra a minha mãe Arlete Fátima, assoprando o meu rosto e prendendo meus cabelos, quando eu estava vermelha chorando por algum motivo; cuidar me lembra as bravas mulheres da minha família, que me cuidaram com as suas AÇÕES, durante toda a minha vida. Entretanto, percebo este cuidado sem romantizações sobre mulheres que cuidam, é preciso sempre observar o duro papel que muitas vezes mulheres têm que cumprir na sociedade como cuidadoras natas dos outros, sem terem o direito de cuidarem de si mesmas. Cuidar, por fim, me lembra AÇÃO. Eis que outra palavra saltou aos meus olhos. Ação por si, ação pelo outro. Mover. Modificar, se preciso for, fazer. Cuidado. Ação. Ações de cuidado. Cuidado se dando por meio da ação. Estou no meio desse emaranhado...

Aqui entra o protagonista dessa história, o Projeto Teatro Nômade, lugar onde a ação-cuidado sempre existiu, muito antes da pandemia, lugar onde o cuidado é a palavra-chave nesses tempos, sem nunca se desvincular das ações e dos movimentos do mundo. Neste planeta-projeto que parece um lugar utópico, essa é a moeda de valor, nos cuidamos e cuidamos umas das outras. Inclusive, estranhamente, quanto maior o isolamento, quanto maior se apresentam as dificuldades, mais ainda o cuidado emana do coletivo. Essa palavra é uma prática, uma experiência, uma vivência dentro do Projeto Teatro Nômade, onde atuo como professora e coordenadora, junto da companheira Luísa Reis<sup>2</sup> que também exerce essas funções e das demais integrantes, ex-alunas do projeto, na sua maioria, sem as quais não teríamos prosseguido na estrada, certamente, são elas Ana Clara Salles<sup>3</sup>, Ingrid Peixoto<sup>4</sup>, Leonardo Medeiros<sup>5</sup>, Luisa

---

<sup>2</sup> Luísa Reis é professora, pesquisadora e produtora de teatro, formada em Licenciatura em Teatro (UNIRIO/Estácio) e Letras (UFF). Trabalha há mais de 10 anos como professora de teatro, sendo uma das fundadoras do Projeto Teatro Nômade. Atualmente é mestranda em Educação na UFF, desenvolvendo pesquisa sobre a rua como espaço artístico, educativo e político.

<sup>3</sup> Ana Clara Salles é estudante de Licenciatura em Ciências Sociais na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Ela já tinha experienciado teatro em alguns cursos antes, integrando o Nômade desde a sua fundação em 2016.

<sup>4</sup> Ingrid Peixoto é estudante de Pedagogia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e registrada como atriz pelo SATED/RJ. Faz teatro desde 2011 e integra o Projeto Teatro Nômade desde a sua fundação.

<sup>5</sup> Leonardo Medeiros é ator, escritor e produtor do Projeto Teatro Nômade desde 2017. Estudante de Letras na Unirio, ajudou a criar a Guilda de Escritores, um grupo de escrita criativa e apoio a autores e autoras. É membro do CDMcast, um podcast semanal sobre o universo dos animes e mangás, e redator do HGS Anime, um blog com notícias, artigos, análises e guias sobre animes e arte japonesa.

Miranda<sup>6</sup>, Nino Lorenzo<sup>7</sup>, Roberta Bacellar<sup>8</sup> e Victor Menescal<sup>9</sup>, além das diversas alunas novas e colaboradoras artístico-pedagógicas que se colocam ao nosso redor. Mas, como surgiu esse projeto?

As sementes do Nômade são provenientes do projeto de extensão "Incentivo ao hábito de leitura entre jovens leitores" da Biblioteca Infanto-Juvenil (BIJU) da UNIRIO, idealizado por Teresa Cristina Cordeiro Pamplona<sup>10</sup>, que me abrigou praticamente durante todo o percurso acadêmico como graduanda. A BIJU, fundada em 1988, junto com a Biblioteca Pública da UNIRIO, é um setor subordinado à Divisão de Atendimento ao Usuário da Biblioteca Central. Oferece atendimento a leitoras, além das que integram a comunidade acadêmica, sendo que o público-alvo contempla usuárias de 4 a 18 anos (faixa etária da educação infantil ao vestibular). O objetivo da Biblioteca Infanto-juvenil é promover a prática social da leitura entre jovens leitoras, para tanto ela fornece material diversificado, em vários suportes e serviços de qualidade capazes de estimular a leitura de lazer e o estudo. Com a implantação do projeto "Incentivo ao hábito de leitura entre jovens leitores", especificamente, durante a coordenação de Teresa Pamplona, o número de frequentadoras da BIJU aumentou consideravelmente e as crianças mantinham uma relação com o espaço por muitos anos. Atualmente, sob outra

---

<sup>6</sup> Luisa Miranda é estudante de Licenciatura em História pela UNIRIO. Artista circense, em 2018/19 treinou em espaços como Intrépida Trupe (Lapa) e a ONG Se Essa Rua Fosse Minha (Laranjeiras), ministra oficinas de tecido acrobático ao ar livre em praças do Rio de Janeiro. Imersa no universo teatral desde 2012, integra o corpo do Projeto Teatro Nômade desde sua fundação.

<sup>7</sup> Nino Lorenzo ingressou no universo teatral em 2011. Ao longo de 2018 frequentou uma oficina de circo na ONG Se Essa Rua Fosse Minha, onde apresentou duas mostras artísticas. Atualmente, cursa bacharelado em Biblioteconomia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Como produtor, cursou a Oficina de Produção e Administração Teatral, oferecida pela FUNARTE em 2018, e atualmente trabalha no Projeto Teatro Nômade.

<sup>8</sup> Roberta Bacellar participa do Projeto Teatro Nômade ativamente desde 2019. Também é produtora voluntária do projeto Viaduto Literário. Vive no mundo artístico desde que nasceu e atua neste desde os 8 anos por meio da dança. Atualmente é dançarina pela academia de dança Triartis. Ainda, faz parte da banda Cartagoz, como percussionista e vocalista.

<sup>9</sup> Victor Menescal iniciou sua vida artística em 2013 e integra o Projeto Teatro Nômade desde a sua fundação. Adquiriu experiência também produzindo, organizando e ministrando aulas de teatro, provendo assistência pedagógica ao professor encarregado, em parceria com o PIBID, da UNIRIO, no Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, onde estudava em 2017.

<sup>10</sup> Teresa Pamplona coordenou o projeto Incentivo ao Hábito de Leitura Entre Jovens leitores, entre 2004 e 2016. Conta histórias para crianças. Bibliotecária. Foi, também, coordenadora de assuntos da Comunidade da Biblioteca Central da UNIRIO. Se formou em 1978 em Comunicação/Publicidade pela Universidade Gama Filho. Em 2006, fez especialização em Educação Estética.

coordenação, algumas características do projeto se alteraram, modificando assim o alcance do mesmo.

O referido projeto existe há anos na Biblioteca Infanto-Juvenil e teve início com uma ação da BIJU em parceria com a Escola de Biblioteconomia da UNIRIO, a ação foi chamada de “*Ciranda cirandinha*”. Essa parceria desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre o perfil das usuárias da BIJU e seus interesses. A partir dos resultados obtidos, foram montadas atividades de divulgação e estímulo à leitura. No projeto existia a proposta de complementação do ato de ler por diferentes formas de linguagem, gêneros e suportes da escrita. Ele possuía duas vertentes: contação de histórias, desde 1992 e oficina de jogos dramáticos, de 2004 a 2016. Hoje em dia, apenas a primeira permanece em exercício.

O público-alvo eram crianças e jovens de escolas públicas, sendo a Escola Municipal Minas Gerais, a principal escola atendida, por sua proximidade do campus da UNIRIO, na Urca. A vertente de contação de histórias atende a crianças do 1º ao 5º ano, já a Oficina de jogos dramáticos era voltada para as jovens que estivessem matriculadas no 6º ano do ensino fundamental em diante e contava com três turmas, que funcionavam nos três turnos do dia, duas vezes por semana. As turmas da manhã e tarde atendiam a jovens do 6º ao 9º ano no contraturno escolar, já a turma da noite atendia a jovens matriculadas no ensino médio. Essa foi a última turma criada na oficina de jogos dramáticos, devido ao desejo de permanência das alunas, mesmo com o passar do tempo.

Além disso, a oficina era um espaço complementar de formação das licenciandas em teatro, em parceria com a Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, a possibilidade de experimentar a prática como professora naquele local, sem dúvida, potencializou e redefiniu os rumos da minha formação. Primeiro como voluntária, depois como bolsista, trabalhei na oficina de jogos dramáticos de 2010 a 2015.

Em 2016, a oficina foi encerrada. Diante deste fato, sob o impulso da companheira Luísa Reis, as antigas bolsistas, admiradoras daquele trabalho, se uniram e formaram o Projeto Teatro Nômade, um núcleo artístico-educativo independente com objetivo de dar continuidade à proposta anterior fora do âmbito acadêmico, ampliando a mesma. Hoje em dia, o Nômade possui um percurso próprio e completamente autônomo em relação ao projeto de outrora.



Na época de sua atuação na UNIRIO, a oficina chegou a atingir diretamente mais de 1000 crianças e adolescentes e indiretamente um público total de mais de 10.000 pessoas, muitas das quais tiveram seu primeiro contato com literatura e artes cênicas por meio da mesma. Diversas alunas permaneceram por longo período como beneficiárias do programa, algumas até os dias de hoje, já como Nômades, entrando para as oficinas com cerca de 11 anos e seguindo conosco até a sua formatura no ensino médio e percurso universitário. Além de todas as jovens que entraram posteriormente no Nômade e agregaram-se ao grupo.

Como trabalhadora do Nômade, tenho me dedicado a esta trajetória desde então, com um interesse particular por uma pedagogia corporal, pelo incentivo ao hábito de leitura por meio do teatro e pelo incentivo ao hábito do teatro por meio da leitura, pensando não somente a palavra escrita, como também, a busca por meio do corpo de outros modos de ler e compreender o mundo e a si mesma. Procurando auxiliar no processo de potencialização dos sujeitos a partir de práticas de autocuidado e de cuidado com a outra, colocando o corpo como principal canal para essas descobertas. Neste ponto conecto meus interesses de professora de teatro aos meus interesses como atuante.

O caso é que durante a minha trajetória acadêmica, desde a graduação, persiste como fio condutor de minhas ações artísticas o cruzamento entre dois mundos: a licenciatura e a atuação teatral. Graduei-me no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entretanto, devido às minhas áreas de interesse, cursei quase todas as disciplinas do curso de atuação teatral na época, além do eixo obrigatório. Esta interpenetração foi se dando aos poucos, logo, tornaram-se duas dimensões complementares da minha vivência artística, que se alimentam mutuamente até hoje.

A vivência na licenciatura me fez enxergar, ao longo do tempo, se havia ou não e quais eram os procedimentos pedagógicos sobre os quais se apoiavam todas as oficinas, cursos e *workshops* que fiz para o desenvolvimento de meu trabalho como atriz e, também, quais eram os procedimentos que regiam os processos de montagem das peças teatrais das quais participei. Ao mesmo tempo, minha vivência na atuação me fez perceber por dentro quais eram os caminhos criativos percorridos pelas estudantes, o que potencializou o meu olhar como professora, uma vez que experiencio algo similar a elas. Também, pude adquirir uma variedade de indutores para a criação como professora-encenadora, provenientes justamente da fricção entre esses dois pólos citados.

Meu percurso como pesquisadora/curiosa/interessada pelo tipo de linguagem teatral que hoje está presente na minha prática como atriz e professora, começou logo nos primeiros meses de graduação na UNIRIO, quando travei contato com o Seminário Internacional Grotowski 2009: uma vida maior do que o mito, evento organizado pela Prof. Dra. Tatiana Motta Lima, para o qual grandes artistas, parceiras de Grotowski nas mais diversas fases de seu trabalho, estavam presentes. No referido evento, participei de duas oficinas: “Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974”, curso teórico ministrado por Motta Lima e Patrícia Furtado de Mendonça; “Voz e ação física no trabalho do ator”, oficina prática ministrada por Cláudia Tatinge Nascimento. Ao longo do seminário, na época, ainda sem saber nomear o que era, pude perceber que tinha encontrado algo ali, uma área de interesse. A partir daquele momento continuei a busca por procurar entender quem foram/eram aquelas artistas, que práticas/estudos eram aqueles. Logo, um universo de possibilidades abriu-se. Participei de uma oficina com Fernando Montes, do Teatro Varasanta/Colômbia, nome que conheci também no Seminário, entre outros cursos que, de algum modo, se aproximavam daquele universo.

Em meio a essas diversas vivências, ocorreu a definitiva experiência no Lume Teatro e novas palavras e noções passaram a compor meus pensamentos: treinamento; ações físicas; ações vocais; estado de presença; fisicalidade da atriz; pedagogia do corpo – o corpo como centro da criação; energia; equilíbrio precário, entre outras. Logo depois, ao buscar as referências teóricas de tais práticas, percebi que estas palavras se relacionavam com os fundamentos da chamada Antropologia Teatral.

Em fevereiro de 2012, participei do *workshop* "No Labirinto da Paixão – Uma Experiência do Grupo Internacional A Ponte dos Ventos" no Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, em Campinas/São Paulo. Este *workshop* foi ministrado pelo ator do Lume, Carlos Simioni<sup>11</sup> e pela atriz do Teatro Ridotto (Bolonha/Itália), Lina Della Rocca<sup>12</sup>, ambos integrantes do Grupo Internacional A Ponte dos Ventos.

---

<sup>11</sup> Carlos Simioni é um ator-pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi um dos primeiros alunos de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni> Acesso em: 03 de maio, 2021.

<sup>12</sup> Lina Della Rocca é fundadora do Teatro Ridotto, iniciou seu trabalho artístico com um seminário ministrado por Ryszard Cieslak, o ator principal do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Ao longo de trinta anos, Lina desenvolveu seu trabalho no Ridotto. Sob a direção de Iben Nagel Rasmussem do Odin Teatret faz parte do projeto

Neste *workshop* pude conhecer um pouco da história deste grupo, que, para mim, era novo, além de sua metodologia de trabalho, que tem como foco o desenvolvimento de uma proposta pedagógica para a artista da cena, buscando alçá-la à autonomia artística e à expressão de sua póstica corpóreo-vocal.

O Grupo Internacional A Ponte dos Ventos, em dinamarquês *Vindenes Bro*, é o nome de um projeto pedagógico criado em 1989 e dirigido por Iben Nagel Rasmussen<sup>13</sup>, atriz do célebre Odin Teatret<sup>14</sup>. Iben reuniu um grupo internacional de artistas, provenientes da Europa e da América Latina, com formações artísticas distintas: musicistas, bailarinas, cantoras e atrizes. O objetivo dela foi o de promover um espaço de encontro para compartilhar as suas pesquisas como atriz, no qual as artistas convidadas, todas com ricas experiências prévias e trajetórias artísticas singulares, também pudessem dividir suas experiências e percursos individuais com o grupo. Por ser um coletivo que nasceu do desejo de estudar, a Ponte dos Ventos visa trabalhar ao longo de anos com as mesmas artistas, formando um conjunto orgânico e seguindo o desenvolvimento e a transformação do caminho artístico de cada uma. O grupo se reúne uma vez por ano, desde então, com encontros que duram cerca de 20 dias em diferentes países. Atualmente, A Ponte dos Ventos é constituída por 22 artistas, provenientes de 11 diferentes países e partilha suas vivências por meio de oficinas, encontros pedagógicos e espetáculos em teatros e nas ruas.

A Ponte dos Ventos desenvolveu de modo coletivo, uma série de jogos teatrais direcionados às artistas da cena. Assim como Iben Nagel, cada integrante do grupo possui como um dos intuítos dar seguimento a essa rede de compartilhamento de experiências e pesquisas

---

“Ponte dos Ventos”. Disponível em: <http://www.teatroridotto.it/event2-speaker/lina/> Acesso em: 03 de maio, 2021.

<sup>13</sup> Iben Nagel Rasmussen é uma atriz, diretora e professora e escritora. Ela nasceu em 1945 em Copenhague, Dinamarca. Foi a primeira atriz a ingressar no Odin Teatret após sua chegada em Holstebro em 1966. Em 1983 fundou, paralelamente ao seu trabalho no Odin, o grupo Farfa, com atores de vários países. Farfa criou um programa de treinamento pessoal e várias apresentações. Desde 1989 dirige The Bridge of Winds (Vindenes Bro), um projeto anual recorrente com atores da América Latina e da Europa que compartilham sua experiência artística e realizam performances. Disponível em: <http://old.odinteatret.dk/about-us/actors/iben-nagel-rasmussen.aspx> Acesso em: 03 de maio, 2021.

<sup>14</sup> Odin Teatret foi criado em Oslo, Noruega, em 1964, e mudou-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966, mudando seu nome para Nordisk Teaterlaboratorium/ Odin Teatret. Hoje, seus 33 membros vêm de onze países e quatro continentes. As atividades do Odin incluem: As suas próprias produções apresentadas no local, em turnê na Dinamarca e no exterior; organização de encontros para grupos de teatro; hospedar outros grupos e conjuntos de teatro; atividade docente na Dinamarca e no exterior; o anual Odin Week Festival; publicação de revistas e livros; produção de vídeos e filmes didáticos; entre outras. Disponível em: <http://old.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret.aspx> Acesso em: 03 de maio, 2021.

em seus próprios países, ampliando-a com outras artistas e agregando todos esses saberes às suas práticas cotidianas.

Dito isto, ao participar do *workshop* citado anteriormente, pude perceber no meu corpo uma série de percepções, nunca antes experimentadas, que o contato com as referidas práticas estava produzindo. Eu conseguia, pela primeira vez, entender com clareza quais eram os princípios de trabalho propostos por uma oficina, percebia após cada jogo que o meu corpo estava diferente, percebia-o se organizando em relação aos objetivos de cada experimento, movimentando-se e ampliando-se pelo espaço conscientemente e, principalmente, sentia vontade de ter aquela experiência novamente.

Logo no fim deste curso, todas as participantes desejaram um segundo encontro para aprofundamento das práticas, o que foi organizado por uma atriz pernambucana, também participante, Natascha Falcão<sup>15</sup> e pela atriz e produtora recifense Marina Duarte<sup>16</sup>. O encontro ocorreu em Recife/PE, em julho de 2012, e somente 3 integrantes do primeiro curso realmente permaneceram, dentre elas, estava eu. Esta segunda reunião culminou num estreitamento de laços com a atriz italiana Lina Della Rocca, e, conseqüentemente, na formação do grupo brasileiro de estudos O Fio dos Ventos, que perdura até hoje. Este é uma ramificação do grupo italiano Il Filo Dei Venti, que é um projeto pedagógico dirigido por Della Rocca no Teatro Ridotto, ambiente de pesquisas teatrais e experimentos cênicos com mais de 30 anos de existência, do qual Lina é uma das fundadoras.

O Il Filo dei Venti é como um primeiro elo de compartilhamento de experiências entre uma geração e outra, como seu grupo inspirador, busca promover trocas criativas entre artistas da cena, dividindo com as outras gerações todos os jogos teatrais desenvolvidos e pesquisados pelo primeiro grupo ao longo de sua trajetória, além de trabalhar na construção de percursos individuais e coletivos próprios. Desde sua fundação no Brasil, O Fio dos Ventos já realizou mais de sete encontros, que são produzidos por todas as integrantes. Atualmente, o grupo conta com artistas de diversas regiões do país: Recife/PE, São Paulo/SP, Caxias do Sul/RS, Blumenau/SC e Rio de Janeiro/RJ. O objetivo é que O Fio dos Ventos seja um grupo marcado

---

<sup>15</sup> Natascha Falcão é uma multiartista pernambucana, radicada no Rio de Janeiro há 7 anos, é cantora, atriz, diretora, apresentadora, figurinista e diretora de arte. Pesquisa teatro e expressões artísticas desde 2006, mas foi em 2015 que encontrou na música sua principal linguagem de expressão, onde deságua os sentidos de sua trajetória.

<sup>16</sup> Marina Duarte é atriz, bailarina, palhaça e produtora cultural, desde 2008 dedica-se a pesquisa e ao ofício de atuar tendo como foco as potencialidades do corpo e as manifestações poéticas do ser.

pela multiculturalidade, composto por artistas com diferentes formações e referências. Os encontros são realizados uma vez por ano para o desenvolvimento das práticas criativas coletivas e até o próximo encontro, no ano seguinte, cada integrante se responsabiliza por desenvolver a pesquisa à sua maneira, em diálogo com as atividades artísticas e pedagógicas do dia a dia, em sua região, formando um segundo elo de conexão dessa grande rede colaborativa que se estende, se modifica, se ajusta e se complementa.

Nesse ano, em mais um encontro do Fio dos Ventos, dessa vez adaptado ao formato online devido à pandemia, comemorando 9 anos de existência no Brasil, contamos com a célebre presença de Iben Nagel, aos 75 anos, a primeira a tecer os fios dessa rede, junto a diversas companheiras, dentre elas, Lina, minha professora. A artista estava perplexa ao perceber onde um projeto que começou tão desprezioso tinha chegado e revelou que era algo que jamais imaginaria, os fios espalhados por tantos lugares do mundo, passando por tantas gerações. Como também não imaginava que o grupo primeiro completaria 32 anos de trajetória e que veria suas companheiras, tão jovens no início de tudo, agora, com muito mais idade, envelhecendo todas juntas. Ela disse que o teatro é a cola que as mantém unidas, o trabalho, mas que antes de tudo A Ponte dos Ventos, é sobre estar juntas, sobre estar em grupo, sobre ser um grupo.

Conforme escrevi anteriormente, a atriz e a professora que me constituem estão sempre em franco diálogo. Meu trabalho como atriz ilumina o meu trabalho como professora, o meu trabalho como professora ilumina o meu trabalho como atriz. Iluminar não apenas no sentido misterioso e poético que essa palavra pode suscitar, o que também me agrada, mas, sobretudo, no sentido de apontar caminhos, de fazer saltarem os detalhes da jornada diante de mim, de permanecer num estado de constante experimentação, curiosidade, inquietação e busca.

Ao propor jogos teatrais semanalmente para diversos grupos de estudantes, provenientes de diferentes classes sociais e faixas etárias, iniciei, naturalmente, a criação de ambientes laboratoriais, tal como gosto de viver em processos como atriz. Imbuída pelo conceito de *professora bricoleur*<sup>17</sup>, testo e proponho experimentos associados a alguns princípios da antropologia teatral, apreendidos por mim, sobretudo, nas vivências com O Fio dos Ventos, fazendo alterações e adaptações necessárias, de acordo com as características de cada grupo de

---

<sup>17</sup> A profissional da educação que se vale de diversas metodologias, práticas e artifícios ao seu alcance para compor uma dinâmica particular de trabalho, a partir de sua experiência pessoal.

trabalho. O que pude propor de maneira mais consistente durante a minha trajetória pelo projeto de extensão "Incentivo ao hábito de leitura entre jovens leitores" na UNIRIO. Consegui acompanhar o desenvolvimento de grande parte das alunas da minha turma por anos e estreitar com elas os laços de confiança tão necessários para o momento da criação artística coletiva. Desta interação e da sobreposição de todas as camadas até aqui colocadas, adveio o meu trabalho de conclusão de curso "Jogos Plásticos – Um estudo sobre o treinamento físico-expressivo no trabalho com não-atores".

Propus no meu TCC a elaboração de jogos teatrais voltados para a juventude, que foram construídos a partir das práticas experienciadas por mim com Lina Della Rocca. Durante cinco anos, me propus a realizar este trabalho na biblioteca de modo totalmente empírico, me dando conta desta jornada de pesquisadora inquieta apenas no meu ano de formação para a escrita do TCC, período no qual me aprofundei nessa direção. Por fim, diante da qualidade de expressão atingida pelas alunas na composição de partituras físico-vocais extremamente simbólicas e abstratas e na construção de imagens poéticas potentes, pude verificar desdobramentos que arrisco chamar de inovadores, além de toda a reflexão crítica que a prática deste tipo de jogos teatrais pôde promover, no que diz respeito à liberdade dos corpos, antes marcados pelos estereótipos e ao cuidado de si, auxiliando as alunas a tornarem-se observadoras delas mesmas.

O presente estudo tenciona dar continuidade à pesquisa realizada de forma primária, no meu trabalho de conclusão de curso. Desta vez, de modo mais esquadrihado, investigando como os princípios da antropologia teatral, em especial, alguns abordados nas práticas do Grupo Internacional A Ponte dos Ventos, podem potencializar corpos jovens. Ao mesmo tempo, me peguei fazendo isso deixando de lado palavras amplamente utilizadas para designar esse tipo de trabalho em torno da pesquisa corpóreo-vocal, é possível falar dessas práticas, sem usar a palavra treinamento? E instrumento?

Analiso a minha prática semanal como professora em uma das turmas regulares de teatro para jovens adultas do Projeto Teatro Nômade. Durante quase dois anos, 2018 e 2019, as estudantes e eu experimentamos procedimentos criativos investigando as possíveis estratégias, pressupostos metodológicos e epistemológicos para a tentativa de fuga dos corpos estereotipados e de encontro com fontes de energia mais orgânicas no corpo, capazes de auxiliar na reelaboração de ações e na composição de uma nova forma de ser no mundo. O que os referidos princípios poderiam promover sem estarem restritos apenas à prática de atuantes? Todas essas vivências culminaram no espetáculo "O corpo que toca e aquele que não esquece",

cujo processo de ensaios e construção também analiso. Trata-se de uma peça colaborativa e autoral, composta por relatos reais das próprias atuantes, em torno de suas histórias e temáticas urgentes suscitadas pelas mesmas, repleto de partituras físicas e silêncios.

Ao longo dessa dissertação procuro referendar tais investigações, descrevendo e tentando revelar sua valia à luz da teoria, com uma perspectiva mais crítica e afirmativa sobre a potencialização de um corpo poético político, que cuida de si mesmo, dos outros e move o mundo executando ações. Busco compor, de certo modo, mais um aspecto dessa imensa rede de afetos e troca de experiências que começou em 1989, sem deixar, no entanto, de seguir meu próprio caminho, de questionar o já dado, a partir das novas ideias que o tempo traz, não deixando de ressaltar também o que ainda me causa grande admiração, o que me impacta como raízes do estar em cena. Sobretudo, tento manter viva a chama do “estar junto”, a ideia primeira, na qual encontro ressonância diariamente no Projeto Teatro Nômade.

## CAPÍTULO 1 – AS BASES: ARTISTA/DOCENTE/PESQUISADORA

### 1.1 GRUPO INTERNACIONAL A PONTE DOS VENTOS

*Vindenes Bro* ou A Ponte dos Ventos é o nome de um projeto pedagógico criado em 1989 por Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret, que perdura até os dias de hoje. Este projeto foi a concretização de seu desejo de trabalhar com o mesmo grupo de artistas por anos seguidos, estabelecendo um tipo de relação pedagógica específica na qual seria capaz de acompanhar, trocar experiências e estimular o desenvolvimento de cada uma, ano após ano. Tal proposta surgiu como uma resposta aos anseios da própria atriz em relação às oficinas de curta duração que a mesma propunha durante as turnês do Odin pelo mundo. Uma característica importante do percurso da atriz, que se afirmaria com a criação da Ponte dos Ventos, é seu interesse por trabalhos e pesquisas em contexto de grupo e inseridas na extensão do tempo.

Para compor o coletivo da Ponte dos Ventos, Iben Nagel procurou artistas provenientes de diferentes países, com tradições e culturas diversas, que já possuíssem uma base/experiência de trabalho. No grupo existem artistas do Brasil, Argentina, Cuba, Dinamarca, Finlândia, Itália, Peru, entre outras. Além de serem de diferentes países de origem, outras características dessas artistas são as suas diferentes formações artísticas, há atrizes, musicistas, cantoras, bailarinas e múltiplas colaboradoras.

Um dos objetivos de Iben por meio deste projeto é compartilhar seus processos de trabalho e percurso enquanto artista-sujeito, avaliando a variedade de metodologias as quais teve acesso e ressaltando aquelas que mais lhe tocaram, ressoaram em seu corpo, se mostraram potentes na sua formação. Tudo isto em cooperação criativa e diálogo constante com as artistas integrantes do grupo e suas experiências, construindo assim uma terceira camada, algo que está na interpenetração entre as suas vivências e as vivências das demais.

A pesquisa da Ponte dos Ventos ocorre, sobretudo, no chamado nível pré-expressivo. Este seria o momento no qual a atuante se trabalha, por meio do treinamento. Segundo Eugenio Barba<sup>18</sup>, o treinamento precede o momento de "revelação", no qual a atriz se mostra. O

---

<sup>18</sup> Eugenio Barba nasceu em 1936, na Itália. Em 1961 ele foi para a Polônia para aprender a dirigir na Escola de Teatro do Estado, em Varsóvia, mas saiu um ano depois para se juntar a Jerzy Grotowski, com o qual trabalhou por três anos. Depois de ter ido para a Índia estudar Kathakali, de volta à Europa em 1964, em Oslo, ele reuniu alguns jovens que não haviam sido aceitos pela Escola de Teatro do Estado e criou o Odin Teatret. Como primeiro grupo de teatro na Europa, eles desenvolveram uma nova prática de treinamento como um aprendizado total para as atuantes. Disponível em: <http://old.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx> Acesso em: 03 de maio, 2021.



treinamento não estaria vinculado ao ensaio de um espetáculo, mas ao desenvolvimento das potencialidades inerentes ao trabalho de atriz, para toda e quaisquer construção cênica. As artistas se dedicariam a essas práticas, escolhendo quais a partir de seus critérios pessoais, diante das diversas metodologias de trabalho existentes.

[...] viria antes do momento cênico propriamente dito e estaria relacionado ao modo como os atores das diferentes tradições constroem sua presença cênica de modo a captar a atenção do espectador. Esse nível seria anterior à própria técnica, estaria em sua fundação, isto é, a fonte da qual se originam as mais diversas técnicas. Nesse sentido, o nível pré-expressivo representaria uma espécie de universal, ou elementar, comum a todas as tradições de teatro e dança, sejam elas orientais ou ocidentais. (STELZER, 2010, pp.62-63)

Uma vez que Iben é atriz do Odin Teatret, grupo dirigido por Barba há mais de cinquenta anos e dedicou sua vida aos experimentos e sedimentação das técnicas para atrizes elaboradas pela companhia, as suas propostas na Ponte dos Ventos se pautam não somente na pré-expressividade, como também em todos os outros chamados princípios da antropologia teatral, que foram estudados pelo diretor e pela sua companhia. Estes seriam:

(...) um conjunto de regras, de 'leis', que regem o trabalho de ator, suas ações físicas. São eles: equilíbrio precário; dilatação; energia animus-anima; energia no espaço e no tempo; equivalência; uso da face, dos olhos, das mãos e dos pés; omissão; oposição; pré-expressividade; ritmo; montagem [...] os princípios da antropologia teatral foram encontrados a partir da observação do uso do corpo cênico em diversas culturas espetaculares codificadas. Como toda teoria, eles vêm após a prática, numa tentativa de compreender a realidade das coisas. O aprendizado desses princípios deve se dar por meio de exercícios concretos que contenham tais elementos em seu bojo e não a partir dos próprios. (BURNIER, 2009, p. 104)

Barba também os chama de princípios-que-retornam, e que a principal tarefa da antropologia teatral que “estuda o comportamento fisiológico e sociocultural do homem em uma situação de representação” (BARBA, 2012, p.14) seria mapeá-los. Entretanto, Barba não estava à procura de “leis” do teatro, fórmulas ou algo que deva ser seguido, observados como pontos em comum, princípios-que-retornam, em diversas culturas espetaculares do Oriente e do Ocidente, eles são encarados apenas como indicadores de caminhos que podem vir a ser potentes em situação de representação. “Os ‘bons conselhos’ têm essa particularidade: podem ser seguidos ou ignorados. Não são taxativos como as leis: podem ser respeitados com exatidão

para depois serem infringidos e superados – talvez essa seja a melhor maneira de utilizá-los”. (BARBA, 2012, p.14).

A partir desses princípios, A Ponte dos Ventos desenvolveu um conjunto de práticas, que acreditam serem capazes de alçar o trabalho de atriz à plasticidade corpóreo-vocal e à autonomia artística, por meio da busca de diferentes qualidades de energia mobilizadas nas ações das atuantes.

Uma das especificidades dessas práticas está no protagonismo dessa complexa palavra: energia, e do próprio ser intitulado como um treinamento energético. Esta escolha foi questionada por Eugenio Barba a Iben Nagel em entrevista que deu origem ao documentário “Corpo Transparente”<sup>19</sup>. Barba afirma que Iben passou a utilizar no seu projeto pedagógico a referida palavra e que ela nunca havia sido usada no Odin antes, perguntando a atriz de que maneira “energia” passou a fazer parte de seu vocabulário com suas colaboradoras e alunas e qual seria a natureza dessa opção, Iben responde de modo simples, imbuída da prática e de seu olhar como professora, que na sala de trabalho precisa selecionar com objetividade qual vocabulário mais facilmente dará forma às suas ideias e comunicará às atrizes em exercício com determinada urgência:

IBEN: É que eu não tenho outra palavra, e essa é uma palavra fácil de entender, para quem trabalha, acho que para quem está olhando também, porque é muito evidente. Você pode vê-la, você vê uma energia lenta que atravessa o espaço, vê uma energia forte ou uma energia doce...

EUGENIO: Uma qualidade de tensão. Energia no sentido de uma certa qualidade de tensões...

IBEN: ...mas, na verdade, costuma-se dizer que uma pessoa está cheia de energia ou sem energia. Você nunca diria que ela está “cheia de tensão”... Energia é uma palavra normal. Cotidiana. (RASMUSSEN, 2016, p. 284)

Do mesmo modo, Lina Della Rocca em suas oficinas também define essa palavra como um termo palpável à praticidade das atrizes na sala de trabalho. Segundo Lina, a energia está associada à maneira como algo se move pelo espaço, ao peso, à velocidade, aos ritmos e direções que propõe. Ainda, que cada indivíduo possua uma energia própria, que o caracteriza.

Para Japiassu e Marcondes (2001, p.66), no Dicionário Básico de Filosofia, energia seria a “capacidade que possui um sistema de realizar um trabalho [...]”. Barba (2012, p. 77) também

---

<sup>19</sup> Documentário realizado em 2002 por Claudio Coloberti.

faz esta associação de energia com trabalho, ao buscar as origens da palavra em questão “[...] do grego *enérgeia* = ‘força’, ‘eficácia’, que vem de *en-érgon* = ‘entrar em ação’, ‘trabalhar’ [...]”, o autor diz que esse vocábulo é geralmente associado a contextos de impetuosidade, vigor e excesso de trabalho muscular, mas que juntamente fala sobre suavidade, imobilidade e silêncio, “[...] uma força retida, que flui no tempo sem se difundir no espaço”.

Para o diretor do Odin Teatret, no Ocidente, são comumente utilizadas algumas palavras para dizer se determinada atriz funciona ou não em cena para a espectadora, “energia, vida ou, mais simplesmente, presença do ator” (2012, p. 72), à princípio essas seriam qualidades tidas como impalpáveis, entretanto, foram trabalhadas por diversas culturas espetaculares codificadas de modo bem concreto, por meio de exercícios específicos. Para Barba, a energia é algo a ser explorado nas salas de trabalho e a partir do seu despertar, que apenas a dimensão prática do treinamento e o trabalho sobre si e sobre o coletivo poderiam conferir, ela poderia ser identificada e modelada de acordo com o desejo da atuante.

A técnica extracotidiana do ator-dançarino, ou seja, sua presença, tem origem numa alteração do equilíbrio e das posturas de base, no jogo das tensões contrapostas que dilatam a dinâmica do corpo. O corpo é re-construído para a ficção teatral. Esse “corpo de arte” – de consequência, esse “corpo não natural” – não é, em si, nem masculino, nem feminino. (BARBA, 2012, p. 77)

É justamente nesse âmbito da manipulação e desenho da energia no corpo da artista da cena e no espaço, que as práticas desenvolvidas pela Ponte dos Ventos situam-se. Os jogos teatrais e exercícios elaborados pelo grupo retirariam o corpo da forma de viver o dia a dia, caracterizada por um ciclo de automatismos, ampliando esse panorama, apresentando a possibilidade de novas e outras formas pelas quais o cotidiano também pode ser experienciado. Através da intensa mobilização física e, conseqüentemente, do expurgo das energias parasitas, haveria o encontro com novas fontes de energia, mais profundas e orgânicas, e a diminuição do tempo entre impulso e ação. Os exercícios despertariam no corpo energia para o trabalho e a direcionariam no espaço. Segundo Luís Otávio Burnier, não se trata somente de ‘acender uma luz’, mas de direcioná-la como uma *lanterna*, como feixes de luz, criando *corredores de energia* pelo espaço. (BURNIER, 2009, p. 104)

Durante a demonstração técnica “Prisão para a Liberdade”, o ator Carlos Simioni, também integrante da Ponte dos Ventos, relata que as práticas chamadas de treinamento

energético são transpassar os limites, atravessar o muro do próprio corpo e entrar finalmente em regiões inexploradas, alcançando o estado de energia em que os movimentos são conectados com a própria pessoa, seus sentimentos e emoções.

## 1.2 ANÁLISE DE ALGUNS EXERCÍCIOS E JOGOS TEATRAIS DA PONTE DOS VENTOS

Nesse subitem destaco alguns exercícios e jogos teatrais criados pela Ponte dos Ventos e um pouco sobre as dinâmicas operativas da sala de trabalho, práticas que chegaram a mim por meio de Lina Della Rocca pela experiência no Fio dos Ventos. Explicitarei no final os princípios da antropologia teatral que identifico na sua execução e que, por fim, foram trabalhados por mim e pelas jovens alunas do Nômade, na troca em sala de aula. Ainda, ao longo dos capítulos, darei exemplos concretos das investigações realizadas, acompanhados de análises das alunas e minhas. As análises das alunas estarão em destaque por meio do uso de caixas de texto e alteração de cor nas palavras. Considerou-se metodologicamente importante o registro das vozes das alunas, ainda que possam, muitas vezes, trazerem a camada apaixonada da experiência cênica, registram ponto de vista fundamental para essa investigação.

Silêncio. Não se fala durante o treino, não se conversa. A partir dessa proposta os sentidos já ficam alertas para que esse outro modo de comunicação seja possível. O aquecimento começa individualmente, todas fazem os exercícios que consideram importantes para a particularidade de seus corpos e enquanto isso acontece é solicitado que as participantes cantem, uma de cada vez, para aquecer o espaço e o corpo das outras com a sua voz. Com o tempo, os exercícios deixam de ser somente individuais e a partir do que uma participante vê a outra fazer, começa um jogo de imitação do aquecimento da companheira, deste modo, dialoga-se gestualmente com a outra, além do que, ficam mais ricos os repertórios individuais de aquecimento.

As principais práticas da Ponte dos Ventos são: Dança dos Ventos, Samurai, Verde, Lançamentos, Fora do Equilíbrio, Gueixa, Ressonadores e Cantos. Abaixo descreverei apenas as quatro primeiras, que foram as principais qualidades de energia pesquisadas por mim em sala de aula, sobretudo, na elaboração de novos exercícios e jogos teatrais. Para tal descrição, serão utilizados alguns fragmentos do livro "A Arte de Ator: Da Técnica à Representação", de Luís

Otávio Burnier, em que este descreve e comenta minuciosamente cada prática, com o auxílio da apostila escrita por Luís Masgrau.<sup>20</sup>

### 1.2.1 DANÇA DOS VENTOS

A Dança dos Ventos é um dos primeiros exercícios a serem feitos porque desperta energia para o trabalho. Foi criada com o intuito de fazer a atriz encontrar uma energia leve, doce, como a do vento, nela a atriz passa mais tempo no ar do que na terra. Trata-se de um passo ternário, em que dois passos são para o ar e um é para a terra. Por ser caracteristicamente fluida, a dança dos ventos permite às atrizes que a praticam espalharem-se pelo espaço e o encontro de um ritmo em comum para estarem juntas na dança, uma vez que, através da respiração, todas as participantes ficam inseridas na mesma dinâmica. Burnier explica:

A dança dos ventos é uma maneira de converter a respiração - concretamente a expiração – em uma fonte de energia. Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia. A questão é como utilizar esse momento para renovar a energia. Na dança dos ventos a autorrenovação é realidade, ao fazer coincidir a expiração (o momento no qual finaliza o processo de respiração) com o momento inicial do passo ternário. Dessa maneira, uma cadeia entre o final da respiração e o início do movimento produz a continuidade da energia através de uma autorrenovação. (BURNIER, 2009, p. 131)

Tendo como base o passo ternário, a atriz pode executar diversas variações como dar saltos, passos longos, curtos, rápidos, lentos, explorar diferentes ritmos, além de inseri-lo em diversas dinâmicas pelo espaço, coletivas ou individuais e associá-lo a outros jogos teatrais. Na dança também se pode utilizar elementos, como a manipulação de tecidos e objetos.

### 1.2.2 SAMURAI

Samurai é uma prática que trabalha uma qualidade de energia oposta à da Dança dos Ventos. Trata-se de uma sequência de contrapesos que busca uma energia terrena e enraizada.

---

<sup>20</sup> Luís Masgrau foi observador de um dos seis seminários – Seminários de Pesquisa para Atores – dirigidos por Iben Rasmussen. Escreveu uma apostila, com a supervisão de Iben, contendo a descrição dos referidos exercícios da Ponte dos Ventos. Tal material foi distribuído aos participantes dos seminários em dezembro de 1993. (BURNIER, 2009, p. 130)

Este exercício possui três passos, todos construídos a partir da seguinte posição base: Pernas afastadas, joelhos semiflexionados, mantendo os pés alinhados com a patela (o ângulo que se forma entre as pernas tem cerca de 120°). O tronco ereto, ombros e escápulas alinhados, os braços semiflexionados na altura do peito e à frente. Olhar focado em um ponto adiante. Lentamente, com a energia concentrada no centro do corpo – considerado três dedos abaixo do umbigo – a samurai se locomove. À princípio, utilizam-se bastões para a execução deste exercício.

Além da articulação entre os três passos-base, a samurai também pode realizar saltos, giros, experimentar maneiras de sentar, de se relacionar com objetos e outros elementos. Cada atriz, através de uma pesquisa pessoal, poderá desenvolver as peculiaridades da sua própria samurai, sempre levando em consideração a qualidade de energia inerente a esta prática. Como a dança dos ventos, o samurai também poderá ser exercitado dentro de diferentes dinâmicas e jogos teatrais. Burnier recomenda que

...o ator deve isolar e manter todo o tempo o centro no eixo, formado pela base da coluna vertebral e a pélvis. Aí reside o centro nevrálgico de onde ele deve controlar o seu peso. Manter esse centro é o que dá à figura do samurai essa imponência tão característica, essa espécie de concentração, que é o segredo de toda sua força. O samurai não é como o boxeador ou o lutador de sumô; é alguém que está concentrado em si mesmo. Uma vez isolado o centro e controlado o peso, o ator deve tentar utilizar o olhar para definir com precisão a direção no espaço e reforçar, assim, sua presença cênica. (BURNIER, 2009, p. 131)

### 1.2.3 VERDE

Neste exercício o foco de trabalho está na percepção e isolamento das partes do corpo. Em dupla, uma das atrizes envolve com uma faixa, de aproximadamente 1,0 metro de comprimento e 0,40 metro de largura, as seguintes partes do corpo da sua parceira: cabeça, peito, quadril, tornozelos. Cada uma dessas regiões é trabalhada isoladamente. As atrizes devem estar uma atrás da outra, com os joelhos semiflexionados, o tronco ereto, ambas direcionando o olhar para a frente estabelecida. A atriz que está na posição 1 tem uma das partes do corpo (já citadas) isolada pelo pano que está seguro pela companheira de trás, na posição 2. Depois, a dupla troca de posição. As duas caminham lentamente, a partir da resistência que aquela que está segurando o pano impõe. A dupla deve manter um constante equilíbrio de forças durante a

caminhada, sem movimentações abruptas ou relaxadas. Após as quatro regiões básicas serem trabalhadas, o exercício possui inúmeras variações.

As atrizes podem caminhar pelo espaço individualmente com a memória física do exercício, recuperando a cada mudança de direção, todas as posturas pesquisadas nas posições 1 e 2, desta vez sem o pano. O resultado é uma caminhada dilatada, como se o ar em volta dos corpos fosse denso e difícil de atravessar. Outra possibilidade é, novamente, uma caminhada pelo espaço individualmente, mas, desta vez, com a ampliação da pesquisa para todas as partes do corpo, cada pedaço do corpo que se move deve enfrentar uma resistência no espaço: a cabeça que vira para o lado, os dedos que se mexem, cada pequeno movimento. As atrizes realizarão livremente suas próprias explorações pelo espaço.

#### 1.2.4 LANÇAMENTOS

Nos lançamentos as atrizes exploram diferentes maneiras de lançar energia no espaço, a inspiração vem dos objetos e elementos lançados na vida. Os lançamentos podem ser feitos para diferentes direções do espaço e se constroem a partir de oposições corporais. A atriz pode fazê-lo com os pés no chão ou saltando. A prática começa com as atuantes em uma posição neutra, que se dá com o corpo ereto, pés paralelos, braços ao longo do corpo e olhos direcionados para a frente estabelecida. Segmentada, a ação pode ser compreendida em seis etapas: escolher um ponto no espaço, onde está o objeto invisível que se quer lançar e olhar na sua direção; pegar esse item, por meio de uma torção que se realiza com todo o corpo; retê-lo, trazendo-o em um movimento reto em direção ao centro de energia do corpo, já citado anteriormente; escolher um segundo ponto no espaço para o qual o lançamento será feito, olhar nessa direção; lançar, interrompendo o movimento antes que chegue completamente ao fim. Além de serem estudados isoladamente, uma vez compreendidos, os lançamentos podem compor a dinâmica da Dança dos Ventos também.

Nesses jogos teatrais que destaquei existem diversos princípios da antropologia teatral envolvidos, mas, conforme escrevi anteriormente, colocarei foco apenas em alguns sobre os quais me aprofundei em sala de aula com as jovens do Projeto Teatro Nômade. São eles dilatação e equivalência, ambos estariam associados ainda à presença cênica.

Para Dullin (1985, apud BARBA, 2012, p. 210), “A presença é uma qualidade discreta que emana da alma, que irradia e se impõe”. E Julia Varley, atriz do Odin Teatret, define:

...presença cênica como um corpo que respira e cuja energia se move... A presença se baseia em alguns princípios: o equilíbrio parte do centro; o peso se transforma em energia; as ações têm início e fim e o percurso entre esses dois pontos não é linear; as ações contêm oposições e têm coerência de intenções. Nesse corpo que respira, são evidentes algumas características: o corpo é inteiro, preciso, decidido e as tensões no dorso mudam continuamente. (VARLEY, 2010, p. 60)

Para Barba, um corpo dilatado é mais do que um corpo vivo, é um corpo-em-vida, uma vez que ele “dilata a presença da atriz e ainda a percepção da espectadora”. (BARBA, 2012, p. 52) Trata-se de um corpo que apenas pelo seu estar no palco, pelo seu mover, conseguiria ter para si o foco da espectadora, seja uma narrativa em sua língua ou não, aquelas existências em cena a arrebatariam. “Uma ‘sedução’ que vem antes da compreensão intelectual” (BARBA, 2012, p.52) entretanto, uma não poderia permanecer muito tempo sem a outra, se retroalimentariam. Essa “sedução” poderia ser chamada também de presença, mas isso não seria algo dado, se construiria pouco a pouco diante da espectadora. “É um corpo-em-vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas”. (BARBA, 2012, p. 52)

O pesquisador também questiona que esse tipo de abordagem seja chamado de um “teatro do corpo”, afastando de algum modo o corpo da mente.

O corpo dilatado do ator é um corpo quente, mas não no sentido sentimental e emotivo. Sentimento e ação são reações, consequências. É um corpo vermelho vivo, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano são excitadas e produzem mais energia. Sofreram uma incrementação de movimento, distanciam-se, atraem-se, opõem-se com mais força e mais velocidade, em um espaço mais amplo. Tudo isso fascina e, às vezes, engana; acredita-se que se trata somente de “corpo”, de ações físicas, e não mentais. Mas um modo de deslocar-se no espaço manifesta um modo de pensar. (BARBA, 2009, pp. 156-157)

O pensamento assim como o corpo também se moveria, traçaria diferentes direções, do mesmo modo que as movimentações de um dado corpo podem tornar-se estereotipadas, o mesmo poderia acontecer com o pensamento. Por meio do treinamento haveria a busca por um tipo de reconstrução dessa unidade de modo consciente. “O corpo dilatado evoca sua imagem oposta e complementar: a mente dilatada”. (BARBA, 2012, p.53) Haveria um aspecto físico do



pensamento que precisaria ser estimulado tanto quanto o corpo em busca de uma fonte de renovação das energias, em busca do não dado, das surpresas, do imprevisível, escapulindo graciosamente dos sistemas de aprisionamento de corpo e mente. “Não fazemos um trabalho sobre o corpo ou sobre a voz: fazemos um trabalho sobre as energias. Assim como não existe uma ação vocal que não seja ao mesmo tempo uma ação física, também não existe uma ação física que não seja ao mesmo tempo uma ação mental”. (BARBA, 2012, p. 53)

De modo sucinto, é possível dizer que um corpo dilatado é também uma mente dilatada, que existem diversos jogos teatrais, por exemplo, os citados acima, construídos pela Ponte dos Ventos, que seriam capazes de auxiliar as artistas da cena a alcançarem determinada presença cênica, devido à dilatação das tensões do corpo e mente cotidianos. O que faria a atriz não apenas se colocar de modo único em cena, mas também ser percebida pela espectadora dessa maneira. Ainda, além dos efeitos cênicos que essas práticas podem promover, esse corpo que se desvia e essa mente que salta, seria capaz de quê?

Em relação ao princípio da equivalência, continuo compondo essa camada de reflexões citando o autor-pesquisador Luís Otávio Burnier, quando este fala sobre a distinção entre interpretar e representar, e defende que a atuante é aquela que representa.

Em seu sentido próprio, *interpretar* quer dizer *traduzir*, e representar significa ‘*estar no lugar de*’, mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*. (BURNIER, 2009, p.21)

Segundo Étienne Decroux<sup>21</sup>, um dos professores de Burnier, a atuante precisa se utilizar do princípio da equivalência para a realização de seu ofício, isto é, a atriz não deveria apenas reproduzir um elemento, tal como este é na vida real, mas construir um segundo elemento que corresponda ao primeiro de outro modo, ou seja, construir um equivalente.

A construção da equivalência seria possível quando a artista da cena se utiliza de práticas extracotidianas para compor o seu trabalho. Na equivalência não vemos as imagens criadas em cena reproduzindo acontecimentos tal como ocorrem no dia a dia, há uma construção poética sobre os mesmos, produção de outras linguagens e estéticas, provocando na espectadora uma

---

<sup>21</sup> Étienne Decroux (1898-1991) criador da Mímica Corporal Dramática, considerada, pelo artista, arte integrada ao teatro.

leitura multifacetada do visto, ouvido, presenciado. Para Barba (2009, p. 59) “é um princípio fundamental do teatro: sobre o palco a ação deve ser real, não importa que seja realista”.

É importante destacar que, primeiramente, Decroux e depois Barba, são descendentes dos chamados reformadores do teatro do início do século XX, que se contrapunham à visão cênica antes marcada pela valorização do texto e preparação das atrizes para a composição de personagens-tipo. Para Féral (2004, p. 4) eles desenvolveram novos suportes pedagógicos sobre os quais a arte de atriz poderia se ancorar, onde o corpo passou a ser colocado como o centro da cena, juntamente com uma formação completa, que estaria refletindo também sobre os aspectos interiores dessa artista, sobre seu espírito, caráter e ética, por meio de ações de cuidado de si.

### 1.3 METODOLOGIA

Depois dos primeiros passos dados, chego no subitem chamado de metodologia, sim, diante dessa palavra é preciso fazer uma pausa no caminho. É preciso me perguntar por que o uso de palavras tão presentes e comuns no meu vocabulário tornaram-se estranhas a mim quando as pronuncio e enquanto as escrevia nos subitens passados. Por que treinamento e técnica me soam agora como algo aprisionador? Se essas práticas procuram justamente dar impulso para que o corpo e a mente explorem novas direções e “desautomatizem”? Será preciso desconstruir não apenas corpos e pensamentos estereotipados, como também palavras que já soam rígidas, onde deveria haver fluidez e maleabilidade? O corpo não é apenas meu instrumento de trabalho, é mais do que isso, é minha casa. Acho que essa mudança de vocabulário talvez seja mais justa com a essência desses saberes, caracterizados por uma escavação sensível e profunda no ser.

Nessa direção, a partir de agora no lugar das palavras técnica e treinamento, escreverei metodologia e práticas, numa tentativa de encontrar palavras porosas, que percebo dialogarem com mais honestidade com o trabalho em questão, salvo os trechos em que essas palavras pertencerem a citações bibliográficas. Entretanto, escolho deixar os itens anteriores como estão, como uma memória das raízes dessas práticas.

Os jogos teatrais da Ponte dos Ventos são apreendidos e executados, a partir de uma metodologia colaborativa, que valoriza a autonomia da atuante. Iben Nagel se propõe como

professora, a sugerir tarefas e cada artista, a seu modo, as desenvolve articulando-as com seus saberes. O objetivo é que as atrizes criem uma lógica pessoal para resolver as questões, organizando assim, o seu próprio repertório poético. Como professora, Iben se coloca em posição de auxílio no caso de dúvidas ou quando os objetivos do trabalho não estão sendo cumpridos, dando exemplos em forma de ação física, fazendo uma contraproposta. Também, neste estudo, a observação das companheiras é uma constante, elementos do trabalho da outra, além dos da professora, podem e devem influenciar diretamente a criação das demais, compondo uma rede de ensino-aprendizagem e troca de experiências, numa relação dinâmica com o espaço e com a parceira.

Até mesmo porque, depois, eles não vão trabalhar comigo, mas trabalharão sozinhos, em outros contextos. É por isso que, pra eles, é importante inventar uma espécie de poesia corporal, uma poesia que podem repetir. E em cima dela, eu certamente posso acrescentar outros elementos de informação. Mas a base deve ser deles. Depois eles também podem pegar elementos ou exercícios, tanto de mim quanto dos outros alunos... (RASMUSSEN, 2016, p. 285)

Neste viés de trabalho, que segundo a pesquisadora Josette Féral, teve origem no início do século XX, com os chamados reformadores do teatro e com a criação dos teatros-escola e teatros-laboratório, é comum que o ensino-aprendizagem se dê pela observação, seguindo os gestos daquela que possui experiência com determinadas práticas, valoriza-se a atitude. Todo o processo de aprendizagem está centrado no fazer, a atuante assimila os princípios de trabalho por meio das ações físicas. Burnier (2009) defende que o excesso de verbalização pode levar a artista da cena ao esgotamento das possibilidades criativas, que antes, sem a palavra, estavam implicadas nas ações, como um mundo a ser descoberto.

Os comentários explicativos dos exercícios são raros e limitados. Não é importante o ator saber dos objetivos, mas executá-los. Ele deve, antes de mais nada, apreendê-los em seu corpo, assim descobrirá por si só os objetivos e efeitos. Racionalizar tais objetivos e a maneira como o exercício deve ser executado, na maioria das vezes, achata as possíveis dimensões que o exercício possa ter, limitando-as. (BURNIER, 2009, p. 134)

Iben também aponta algumas características que, para ela, são essenciais na execução de práticas pré-expressivas, a partir de sua vivência como atriz, tais como (2016, p. 283): Não interromper a fluidez do trabalho; dar às atrizes tarefas muito simples e estimular que a atuante

encontre “liberdade” dentro das práticas. Outrossim, Barba aponta (2016, p. 283) que haveria duas dimensões nesse processo, que seriam os jogos teatrais em si e a atmosfera que é criada na sala de trabalho, em torno da aprendizagem, essa possuiria determinadas características como a qualidade do silêncio, a duração, o modo de falar.

Pode-se dizer que uma comunicação fundada na escuta durante os exercícios, torna as atuantes mais capazes de dialogar entre si. Capazes de perceber o som das respirações. Sobretudo, a respiração na Dança dos Ventos, que marca o seu ritmo. É possível observar o outro, mas somente acompanhando o ritmo sonoro que é possível se ajustar ao coletivo. O corpo não pode pesar no chão, entretanto, mesmo sem os sons das pisadas há um ritmo coletivo instaurado. Os sinais que dão início a cada etapa das práticas (definem o início de cada exercício), são sons assimilados por todo o grupo. Aprende-se, sobretudo, por imitação, por meio da atmosfera criada ao redor do trabalho, como afirma Barba, por meio da sensibilização de todos os sentidos e ainda da posição de escuta e prontidão.

Além do mais, durante as práticas há a percepção de que uma participante influencia a outra como se houvesse uma grande rede que as une, mantendo a preservação das individualidades. Segundo Merleau-Ponty (2003) há um quiasma que justapõe as tessituras do campo individual e coletivo, talvez por este aspecto seja também possível a comunicabilidade entre as atuantes.

Essa mediação pela ruína, este quiasma, fazem com que não haja simplesmente antítese para-Si para-Outro, que haja o Ser como contendo tudo isso, de início como Ser sensível e em seguida como Ser sem restrição – O quiasma em lugar do Para Outro: isso quer dizer que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um único corpo. (MERLEAU-PONTY, 2003 p.200)

Vale ressaltar ainda que a instauração desse estado de unidade no coletivo, também é um desafio a ser vencido, que aos poucos vai se tornando orgânico, por meio da prática. O calor da proximidade do corpo da outra funciona como um aviso. Que outras camadas são essas (há outras camadas?) depois do corpo físico? Há algo que está entre os corpos, um algo que se move também?

Há uma “sensação” que se organiza no ambiente de trabalho, como a composição de uma teia ou rede, que quando é atingida com plenitude, é percebida por todas imediatamente. As práticas são conduzidas na intenção de atingir esse estado coletivo, e posteriormente, no contexto de uma montagem espetacular, a busca novamente se apresentará para encontrá-lo,

mas em unidade também com a plateia. Poderia ser a energia essa força que se move nos corpos e entre eles? As presenças das atuantes, ali, pulsando? Para a Ponte dos Ventos, o despertar dessas energias e suas modulações, conseqüentemente, dessa presença do corpo-mente e da criação de um estado de coletividade no tempo e no espaço, podem ser exercitadas e jogadas pelas artistas da cena. As práticas pré-expressivas dariam concretude, contorno ao aparentemente abstrato, tornariam o incorpóreo em corpóreo, e ainda, fariam dos corpos núcleos de irradiação desta mesma energia para todo o espaço, além de si. Alcançando assim, uma condição única para a artista da cena, quase um “estado de graça”.

Essa espécie de despertar das potências adormecidas que habitam em cada corpo, se assemelha à ideia de “corpo sem órgãos” colocada por Artaud, um corpo que rompe barreiras. “Artaud (1984) fala de um corpo invólucro, mas invólucro de um espaço infinito. O corpo que, vai se abrindo para as camadas mais sutis, para ser o todo, acessando escuros, buracos, sensações não nomeadas, não mapeadas[...]”. (MELE, 2017, p. 229-233)

O corpo sem órgão é o que mantém o homem vivo: é o desejo desejando o desejo. É uma dodecafonía mesclada à polifonia de um corpo vibrátil a quem nada falta, pois ele tem o infinito como premissa existencial, como abismo do Ser. Ele não procura para se encontrar, mas para se perder na busca. Encontrar é morrer. (LINS, 1999, p. 48)

O corpo sem órgãos quer se perder na busca. É disso que se tratam essas práticas, elas não pretendem achar, o que potencializa o mover na sala de trabalho é fazer dessas práticas de si sobre si mesmo um hábito de vida, levando em consideração que a cada dia somos diferentes do dia anterior e trabalha-se sobre quem você é e como você está no presente, sobre o seu ser, seu corpo-mente. A grande beleza seria ver alguém buscar, não necessariamente encontrar, não há espaço para a estagnação.

Durante alguns anos estudei com a companhia Amok Teatro<sup>22</sup>, que tem práticas pré-expressivas como base de seu trabalho e as desenvolve a seu próprio modo, pautados, sobretudo, no estudo da Mímica Corporal Dramática de Decroux. Lembro-me que Stephane

---

<sup>22</sup> Fundado em 1998 e dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro se caracteriza por uma busca formal rigorosa e por uma intensidade que se manifesta no corpo do ator como sendo o lugar em que o teatro acontece. Cada projeto do grupo abre novos caminhos para a pesquisa cênica e para o treinamento do ator, a partir do diálogo com diferentes tradições e culturas. Disponível em: <http://www.amokteatro.com.br/index-ptbr>

Brodt<sup>23</sup>, um dos diretores e ator do grupo, orientava que não entrássemos na pesquisa prática com necessidade de acertar, o querer acertar e o medo de errar, nos levava, conseqüentemente, a fazer o repertório de ações que já conhecíamos, nas quais não encontrávamos mais desafios. Ele dizia que o importante era ver a nossa busca, ultrapassando os limites do próprio corpo, não necessariamente pela exaustão física, mas por começar a tatear regiões não antes exploradas, que nos deixavam na dúvida, no risco se iria dar “certo”, ele lembrava que estávamos fazendo algo para nós mesmas e não para provar nada a ninguém. E no meio das práticas, algumas “magias” aconteciam, de repente, pequenos instantes onde algum caminho poético era encontrado e todas percebiam sem que fosse necessário falar, para, então, a busca prosseguir. Horas de trabalho, para encontrarmos alguns instantes de teatro, como diz Ariane Mnouchkine<sup>24</sup>, diretora do Théâtre du Soleil, em suas oficinas, é instigante percebermos esses instantes de suspensão, no meio da procura por si, consigo mesma e com o todo.

Deleuze e Guattari apontam que o corpo sem órgãos “Não é uma noção, um conceito, mas, antes de tudo, uma prática, um conjunto de práticas”. (1996, p.9, v.3 apud LINS, 1999, p.48) Essa característica que preza pela prática, também tem uma forte aproximação com as dinâmicas operativas das práticas pré-expressivas, que estão centradas nas ações físicas. Nesse ponto entendo por que trabalho sobre esses motes com as alunas em sala de aula no Projeto Teatro Nômade, com especial liberdade, visto que também nos percebo baseadas no agir. Experienciando a metodologia do não ficar parada “olhando o bloco passar”, se nos inquietamos com o mundo e queremos que ele mude, vamos nos modificando e o modificando, com pequenas ações, ações físicas, imbuídas de uma pedagogia corporal, de corpos vibrantes, corpos-em-vida, associados a um modo de pensar, de existir individualmente e em ressonância com o coletivo.

---

<sup>23</sup> O ator francês Stephane Brodt é fundador e diretor do Amok Teatro e diretor pedagógico do APA/Ateliê de Pesquisa do Ator, projeto de pesquisa continuada do SESC-Paraty em parceria com Carlos Simioni (Lume Teatro). Formado no Teatro Escola Catherine Brioux (Comédie Française), na Escola Internacional de Mimodrama de Paris - Marcel Marceau e na Escola de Mímica Corporal Dramática de Paris (Etienne Decroux). Disponível em: <http://www.amokteatro.com.br/amok-teatro>

<sup>24</sup> Fundadora da mundialmente conhecida companhia de teatro francesa Théâtre du Soleil (1964) a renomada diretora Ariane Mnouchkine nasceu em Boulogne-Billancourt (França), em 1939. Recebeu muitos prêmios em sua carreira, como o Prêmio Europa de Teatro, Prêmio Ibsen e a Medalha Goethe, entre outros. Les Ephémères, Os Naufragos da Louca Esperança, ambas apresentadas no Brasil, Ifigénia em Áulide, de Eurípedes, e Tartufo, de Molière, são alguns dos trabalhos desenvolvidos por essa grande diretora. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grandes-diretores-ariane-mnouchkine>

#### 1.4 PRÁTICAS PRÉ-EXPRESSIVAS COMO CUIDADO DE SI

Outro aspecto importante dessas práticas é que elas proporcionam uma postura afirmativa diante do ofício, não buscando apenas uma maneira de executá-lo, trabalhando melhor e/ou até mesmo, produzindo mais. Caracterizam-se pela busca por um modo de vida em simbiose com o ofício, no fortalecimento de uma perspectiva do ofício como uma prática edificante para a vida, não existiria a separação: “isso é o meu trabalho, aquilo é a minha vida”, no universo dessas práticas, trabalho e vida dialogam entre si e se potencializam mutuamente.

Para Yoshi Oida (1998, p.147, *apud* Féral, 2004, p.6) “Pouco importa a técnica ou o estilo que se aprende. De fato, podemos praticar disciplinas tão diferentes quanto o aikidô, o judô, o balé ou o mimo e tirar delas o mesmo proveito. Isso porque aprendemos alguma coisa para além da técnica”. As práticas pré-expressivas, na concepção dos reformadores do teatro, tentariam desenvolver diferentes aspectos da atriz, como corpo, espírito e a busca de uma ética pessoal. Barba (1995, p.230, *apud* Féral, 2004, p.6) defende a aquisição de um *ethos* por meio dessas práticas, se trataria de um “comportamento cênico, quer dizer técnica física e mental; como ética de trabalho, como mentalidade modelada pelo ambiente: o meio humano em que se desenvolve a aprendizagem”.

As metodologias de trabalho seriam pontes para que a artista da cena possa desenvolver habilidades e viver experiências para a execução de seu ofício, entretanto, tendo sempre em vista a organicidade do corpo. As práticas precisariam ser feitas de modo contínuo, sempre buscando aprofundar-se ao longo do tempo, elas estariam inscritas na duração, como um trabalho de vida inteira e para a vida, mantendo a artista permanentemente em estado de criação. Seria um caminho para a atuante olhar para si mesma e estar em contato com o seu corpo inteiro no tempo presente.

Levei para a sala de aula do Nômade as práticas pré-expressivas, sem anunciar que se tratava delas, procurei fazer algumas experiências seguindo um caminho similar ao modo como as aprendi, ou seja, vendo as professoras fazerem e repetindo à minha maneira, enquanto elas me auxiliavam e também por intermédio da construção de novos jogos teatrais e de outros jogos conhecidos, pautados nos mesmos princípios de trabalho, a meu ver. Em 2018, nas quartas à noite, começamos a nos habituar a parar uma vez por semana para observar, perceber nossos corpos-mentes-histórias e nos expressar artisticamente em ambiente seguro, movendo-os. Nós

mesmas éramos o tema do trabalho, penso que isso ficou tão enraizado em nós, que nossa peça trouxe justamente as alunas-sujeitos como foco.

Acredito que essas práticas, devidamente adaptadas e guiadas, podem ser acessadas por todas, trata-se da paixão pelo agir em mergulho vertical. Podem agregar àquelas que buscam ser atrizes e àquelas que apenas procuram por vivências no campo do teatro, como ponte para a construção da liberdade corpóreo-mental do indivíduo e de tentativas de autoralidade da própria existência. Foi isso que presenciei ao longo de todo o processo que nosso grupo viveu e que ecoa nas falas de algumas alunas.

Leonardo – “Eu lembro que era muito legal de ir lá porque eu tava vivendo a época de colégio, pra mim foi super difícil e eu relaciono muito isso a como meu corpo ficava. Pra mim, assim, uma das coisas que hoje, cursante de Letras Licenciatura, que eu penso é, tipo, cara, corpo em sala de aula. Meu corpo ficava morto e eu chegava no teatro e a gente fazia várias coisas com o nosso corpo e isso era maravilhoso”. Roda de conversas após a estreia – 06/11/2019.

“[...]então, eu acredito que durante esse processo falando emocionalmente, sentimentalmente da coisa, foi enxergar o meu corpo de novo como algo positivo, né. Tipo, “poxa, é o meu corpo, né”. Ser mais gentil comigo, isso foi um ponto muito importante pra mim. Só que no geral, eu acho que como atriz, no processo de corpo mesmo, corporal, eu cresci absurdamente. [...] Eu acho que foi a coisa que mais mudou pra mim, a questão de gostar mais de mim, do meu corpo, de entendê-lo e cuidar dele e também essa questão da atuação, pra mim foi tipo, muito, assim, acho que foi quando eu mais amadureci nisso também”.  
Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

“Eu lembro que as nossas aulas aconteciam bem no meio da semana, um dia que a gente chegava e claramente tava todo mundo muito cansado, mas me revigorava assim, fisicamente eu percebia que eu tava com mais energia, pra continuar a semana, pra ir até o final. Antes eu trabalhava com meu corpo, mas há muito tempo atrás, foi em 2015 que eu parei de dançar balé. Então, eu me senti de novo reconectada com o meu corpo, reconectada comigo e sentindo essa diferença realmente no meu dia a dia. [...] trabalhava até a autoestima mesmo, assim. A gente se sentir melhor. Como se a gente morasse nesse lugar, né. Porque, como eu tava falando, no dia a dia, a gente separa muito a mente. Na aula a gente percebia os desconfortos, parava pra reparar onde tava doendo, fazia aquele trenzinho de massagem. Eu realmente me sentia melhor, com o corpo mais leve, entendendo mais o meu corpo.  
Conversa recente com Letticia sobre o processo – 06/04/2021.



“[...] Eu fui procurar o Nômade já com essa intenção de ser um autocuidado pra mim, de verdade, assim. Minha intenção era essa, à princípio. Só que quando eu entrei, eu fui vendo que as coisas eram mais você trabalhar mais os seus sentimentos, então, eu ia pra lá na intenção de, às vezes, assim “Ah, eu vou respirar”, vou parar de pensar em tal coisa e aí vinha a Lorrana “Qual é o espinho na tua garganta”? [...] Era uma coisa realmente assim, eu tava botando ali pra fora e eu já tava fazendo terapia, nessa época eu entrei na terapia um pouco antes, né, e aí pra mim já foi uma coisa de, quando eu cheguei lá, perceber cara, todo autocuidado ele é mais profundo do que parece, não é só você chegar e passar uma máscara no rosto e um creme no cabelo, é uma coisa bem mais profunda, qualquer tipo de autocuidado, ele vai ser sempre mais profundo do que uma coisa externa, um momento ali de bem estar e tal. Então, isso pra mim foi um aspecto que o Nômade me ajudou a ver, mas não foi sozinho, sabe, foi muito uma coisa da terapia que eu já percebia, mas potencializou, digamos assim”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

“[...] Porque esses exercícios eles são sobre você descobrir possibilidades com o seu corpo. É sobre você ter domínio [...] Esses exercícios são muito sobre você construir uma relação de domínio mesmo assim, é porque domínio parece até uma coisa ruim, né, mas de você compreender todas as possibilidades, dominar no sentido de você saber o que fazer, sabe. E eu sempre relaciono esse saber corporal com o alinhamento mental assim também de saúde, porque sempre teve ligado, né. Tanto na terapia que eu faço que é reichiana, tem muito trabalho de energia pelo corpo assim, que você tocar certos pontos, movimentar certas coisas te ajuda, fazer exercícios botam certos sentimentos pra fora e eu sempre me senti bem no teatro, sabe, eu sentia que se eu tivesse ansioso, parar e descobrir aquelas possibilidades ali, sabe, eram um movimento pra vida. Porque era realmente isso, a gente tava numa espécie de estado de cansaço constante. É muito louco, você tá cansado, mas você não tá cansado, porque tem energia aí que não tá saindo e tá entrando tudo, você precisa de um lugar pra evaporar e o teatro era esse espaço de você botar pra fora e de você saber como botar pra fora. Tá ligado? É a mesma coisa, tipo, fazer fisioterapia, sabe, fazer um exercício me faz respirar de uma outra maneira, me faz pensar de uma outra maneira, me organiza, sabe. Acho que a vida é cheia disso, assim, de movimentos que nos organizam e o teatro é um deles”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021

Para Thomas Richards, a técnica seria a passagem que permite às forças criativas da artista se externarem. O pesquisador afirma que “técnica significa artesanato” e que “quanto mais forte for sua criatividade, mais forte deve ser seu ofício, para que você alcance o equilíbrio necessário que permitirá que seus recursos fluam plenamente”. (RICHARDS, 2012, p. 6)

O pesquisador Cassiano Quilici (2015) afirma que em diversos trabalhos contemporâneos é possível perceber outra perspectiva sobre a noção de técnica, ela estaria atrelada a modificações dos modos de viver. Práticas. O autor debruça-se sobre o cultivo do corpo-mente e ainda sobre a capacidade que a arte teria de transformar a vida cotidiana, ampliando os campos perceptivos do sujeito, o retirando dos possíveis automatismos diários.

Para refletir sobre esses aspectos, Quilici (2015) se ampara nos estudos de Foucault sobre as práticas de si sobre si mesmo na Antiguidade greco-latina. Esses procedimentos estariam conectados a um processo de subjetivação do indivíduo e não de sujeição, contendo conhecimento racional e prático, as chamadas “artes de viver”. Entretanto, segundo o autor, para que essa fosse uma opção do indivíduo, este deveria ter sido atingido pela “inquietação de si”, a não conformidade dentro da estrutura e normas de se viver estabelecidas pela sociedade.

A “inquietação de si” surgiria de uma apreensão mais clara da temporalidade da existência, da instabilidade dos fenômenos, da insegurança fundamental que permeia nosso estar no mundo, e ela nos desafia a encontrar outros encaminhamentos para as nossas energias, outros modos de lidar com as tensões do estar vivo. (QUILICI, 2015, p. 139)

A partir das referências citadas acima, é possível perceber que as práticas pré-expressivas podem ser vistas como uma espécie de cuidado de si e ainda de um adentramento no campo da Pedagogia Teatral. No livro “Pedagogia teatral como cuidado de si”, Icle (2010) questiona o papel que foi designado ao teatro nos últimos tempos, como uma prática que tenha o compromisso de salvar os indivíduos, destacando que há dispositivos de nossa época por detrás da construção dessa imagem, constituindo ordens de discurso que devem ser analisadas e indagadas. O autor fala sobre o legado de Stanislavski sem localizar um início, mas colocando-o como um dos primeiros movimentos que fazem a articulação entre a prática artística e a construção ética de si, na busca pela transformação do indivíduo e de seu dia a dia. Para Icle (2010), possivelmente, outras áreas profissionais ao perceberem que os ambientes de trabalho criados pelas artistas refletiam não apenas o desejo de erguer um espetáculo, como também uma mudança na perspectiva de vida das mesmas, começaram a aderir cada vez mais às práticas teatrais.

Talvez a ideia – ou mesmo o marco histórico – que faz da Pedagogia Teatral uma prática coletiva e social tenha sido a divisão, ainda que parcial e virtual, no trabalho de Stanislavski, entre teatro e espetáculo. A Pedagogia Teatral parece ter sua origem – embora não possamos falar em início – exatamente aí. (ICLE, 2010, p. 30)

O autor busca problematizar a Pedagogia Teatral como um tipo de cuidado de si, tomando como ponto de partida a ética stanislavskiana. Segundo a qual as atrizes precisariam buscar uma determinada “condição criativa” para exercerem o seu ofício, essa condição se

construiria por meio de “uma postura, um comportamento, uma disciplina, um exercício constante sobre si... o próprio ser humano revelando-se para além do ator, para além da profissão, mas condizente com a prática do qual ele emerge: a prática teatral”. (ICLE, 2010, p. 33). Todas essas ações implicariam uma transformação do sujeito que, segundo Icle, tinham como finalidade um melhor exercício da função de atriz. Entretanto, as práticas pedagógicas que vemos atualmente promoveriam uma inversão nesse quadro, ao proporem que por meio da prática teatral, haveria uma promessa de transformação do ser humano.

Esse é um dos pontos importantes do arcabouço de reflexões que essa dissertação propõe, Icle nos fala sobre “promessa” e “transformação”, essas palavras me remetem à uma espécie de salvação por meio da atividade teatral. Um dos exemplos citados pelo pesquisador em seu livro é a prática de teatro e técnicas de meditação em grandes empresas, que propõem ações que trazem bem-estar às trabalhadoras ao mesmo tempo em que essas mesmas ações permitem que produzam mais. Verificando que não se trata da real mudança de uma estrutura, mas de uma espécie de “maquiagem” na crueldade do seu funcionamento. Nesse ponto de vista, desloca-se para a superfície a natureza do próprio teatro e da pedagogia teatral.

Entretanto, em associação com uma educação libertadora, que busca potencializar a autonomia dos indivíduos, as suas capacidades de fazer escolhas, impulsionando-os à modificação da própria vida e, conseqüentemente, da sociedade ao redor, arrisco dizer que o fazer teatral pode ser, sim, um trampolim para uma vida mais digna, pode auxiliar no abalo das estruturas de poder e talvez contribuir para uma modificação dos nossos modos de viver.

Há uma constante procura pelo estado de profundidade como impulso que move as práticas pré-expressivas.

Mas nesse diálogo secreto, sempre em rebeldia e sempre a partir da ação/introspecção, entre o estabelecido e o outro, a disciplina de trabalho e a busca pelo invisível, desconhecido que se esconde e está dentro, mas que somente por meio do domínio da técnica pode se revelar e chegar a tocar os sentidos do espectador. (CARRIÓ, 2010 apud VARLEY, 2010, p.16)

Para Merleau-Ponty, apenas na profundidade seria possível a coabitação das coisas, de modo mais essencial e intenso:

Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto, – e uma “síntese” destes “pontos de vista”. Ao passo que, através da profundidade, as coisas

coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. (PONTY, 2003, p. 203)

Outra característica que destaco é que neste tipo de práticas há também uma dimensão ritualística e espiritual que está sempre presente, como mais um nível de profundidade a ser alcançado.

Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas essa destreza define-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo. Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais. (BARBA, 2009, p. 141)

Ao escavar o corpo seria possível trabalhar também suas camadas mais internas. Para José Gil, “não há corpo que não seja vivo e ocupado pelo espírito” (GIL, 1997, p.8). “A carne seria um elemento do Ser, por assim dizer, sua textura” (DUMOULIÉ, 2010 , p.4).

É importante ressaltar que desde o início do século XIX, investigou-se um corpo senhor de si, transgressor, que empurra suas barreiras e limites, capaz de se alargar no mundo e ocupá-lo. Segundo Féral (2004, p. 7) “No fim, a natureza dos exercícios praticados tem pouca importância comparada com jogos de força, de energia, com ritmos, com tensões, com bloqueios, com auto-superações por eles suscitados”. Ao ampliar esta perspectiva para o corpo como palco dos mais diversos atravessamentos políticos e sociais, pode-se citar o estudo de Foucault sobre os corpos docilizados. Para o filósofo, o corpo do ser humano está submetido a diversas forças de dominação, de forma que se torne útil e sujeito.

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT, 2014, p.135)

A filósofa Viviane Mosé (2018), em entrevista para a Philos TV, fala sobre o poder repressor e o poder disciplinar. O poder repressor é colocado como algo que proíbe o indivíduo, que o fere, já o poder disciplinar, ao qual Michel Foucault se refere, como um poder que constrói o sujeito, que o monta. O poder repressivo pune o indivíduo, no poder disciplinar, o indivíduo

se pune, uma vez que o olhar do outro é alçado à posição de uma grande lâmina para os sujeitos no mundo.

Nas práticas pré-expressivas haveria uma tentativa de unificação entre o sujeito e o seu corpo, conseqüentemente, com o meio em que habita. Haveria uma tentativa de recuperação da rebeldia dos corpos. “Pertencemos todos à carne do mundo e a compartilhamos como um mesmo corpo transferencial. Mas, essa textura simbólica dos corpos traduzíveis constitui o véu apoliniano do mundo, que recobre ‘o furor intraduzível’ do corpo dionisíaco” (DUMOULIÉ, p.7).

É apresentada uma possibilidade de fuga de uma corporalidade já dada, cindida e despotencializada. Apenas “escavando” os limites e profundidades do próprio corpo, a artista da cena estaria pronta para atingir a outra. Para Merleau-Ponty, “...a estrutura sensível não pode ser compreendida a não ser através da sua relação com o corpo, com a carne...” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 206).

Por meio desta pesquisa, procuro apresentar as práticas pré-expressivas como um caminho de fuga, uma possibilidade de libertação dessa condição de apagamento, na defesa de um percurso que começaria na esfera pessoal do indivíduo consigo mesmo e conseqüentemente modificaria a sua capacidade de atuação na sociedade, como uma possibilidade de resgate do seu vigor, independência e alegria.

Nos próximos capítulos pretendo fazer um estudo de caso sobre a experiência pedagógica vivenciada no Projeto Teatro Nômade. Realizando uma narrativa e análise crítica do período de aulas e ensaios que culminaram na construção do espetáculo “O corpo que toca e aquele que não esquece”, cuja estreia foi no final de 2019. No capítulo a seguir, busco evidenciar os jogos teatrais que compuseram o nosso processo e foram as bases estruturantes do espetáculo, correlacionando essas experiências com os princípios da antropologia teatral que destaquei ao longo deste capítulo.

## CAPÍTULO 2 – DAS COISAS QUE ACONTECERAM NAS AULAS DE TEATRO

“Porque eu faltei semana passada, eu vim hoje”.

“Eu queria saber se ia ter aula ou não, por causa da chuva”.

“Eu vou embora desse lugar agora, o que que eu tô fazendo aqui”?

Conforme exposto na introdução desta dissertação, no final de 2016 foi criado o Projeto Teatro Nômade, a partir do encerramento do projeto de extensão Incentivo ao Hábito de Leitura Entre Jovens Leitores, idealizado por Teresa Cordeiro Pamplona, que funcionava na Biblioteca Infanto-Juvenil (BIJU) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Uma vez que não havia espaço físico e nem verba para o funcionamento do Nômade, os primeiros passos, que ocorreriam no ano seguinte, deveriam ser dados de forma independente, com investimento financeiro pessoal do coletivo que se formava e por meio da busca de parcerias com espaços, nos quais poderíamos atuar. Naquele momento, nossa equipe contava com 7 integrantes: Fernanda Simões, Gabriel Breves, Luísa Reis, Thiago Monte<sup>25</sup> e eu, todas bolsistas do projeto anterior na universidade; Teresa Pamplona, nossa coordenadora no referido projeto; e Rachel Santos<sup>26</sup>, uma aluna que estudou teatro conosco na BIJU por anos e naquele momento passava a fazer parte do nosso grupo de trabalho também.

Uma vez que em seu formato anterior o projeto funcionava em uma biblioteca pública federal e tinha como foco específico o estímulo à leitura, no início de 2017 contatamos diversas bibliotecas públicas municipais da cidade do Rio de Janeiro e obtivemos com sucesso alguns retornos. Entretanto, até esse ponto, nossa motivada equipe já tinha diminuído um pouco seu número de participantes. O Nômade atuou nas Bibliotecas Municipais Carlos Drummond de Andrade, em Copacabana e na Marques Rabelo, na Tijuca. No primeiro local, ocorriam aulas de teatro para crianças e pré-adolescentes estudantes do Ensino Fundamental II, propostas pela professora Fernanda Simões e as aulas da turma semiprofissionalizante para jovens adultas, propostas por mim. No segundo local, o professor Gabriel Breves também ministrava aulas para

---

<sup>25</sup> Fernanda Simões e Gabriel Breves são professores de teatro, formados em Licenciatura em Teatro pela UNIRIO. Thiago Monte é formado em Interpretação Teatral pela mesma universidade, trabalha como ator e iluminador cênico, mantendo até hoje colaboração artística com o Projeto Teatro Nômade.

<sup>26</sup> Rachel Santos foi aluna do projeto Incentivo ao Hábito de Leitura Entre Jovens Leitores durante dez anos e a partir de 2015 começou a trabalhar voluntariamente no projeto como assistente de produção e direção. Hoje em dia é uma parceira e colaboradora assídua do Nômade.

o Ensino Fundamental II. Impactando ainda essa mesma faixa etária, a professora Fernanda dava aulas de teatro voluntariamente pelo Nômade, no contraturno da Escola Municipal Presidente José Linhares. Além dessas, havia uma turma direcionada a adolescentes estudantes do Ensino Médio e jovens adultas, entretanto, para contemplá-las era preciso encontrar um local com funcionamento durante o período noturno. Já que as bibliotecas municipais não funcionavam nesse turno, a professora Luísa Reis, responsável pela referida turma, optou pela ocupação da rua como solução alternativa. Decisão esta, que, com o passar do tempo, redefiniu e passou a nortear diversas ações do Nômade, ampliando nossas perspectivas sobremaneira.

Ao final daquele ano, após as apresentações de conclusão de curso, precisávamos refazer nossas estratégias para o ano seguinte, a necessidade de ocupar espaços nos quais pudessemos ter mais autonomia era urgente. Em abril de 2018, teve início mais um ciclo de aulas do Nômade, que, dessa vez, continuou seu percurso com a equipe ainda mais reduzida, apenas a professora Luísa Reis, a contadora de histórias Teresa Pamplona e eu. A Luísa continuou dando aulas de teatro para adolescentes e jovens adultas no espaço da rua, além disso, optamos por experimentar algo novo, a ocupação de um espaço privado, alugado por hora. Trata-se do espaço de uma respeitada companhia teatral do Rio de Janeiro, a Cia Pequod, localizado no bairro da Glória. Neste local, Luísa abriu uma turma de contação de histórias, que depois de pouco tempo migrou para a rua também e eu abri duas turmas: uma direcionada ao fundamental II e a outra turma à jovens adultas. Sobre a experiência com este segundo grupo que me detenho para a análise desta pesquisa.

Eu já me debruçava sobre experimentos corporais e íntimos com jovens adultas desde o ano anterior, naquele momento, com a possibilidade de ter mais liberdade, sem seguranças vigiando (mesmo que todas ali estivessem sendo muito receptivas conosco), como era na biblioteca, sem ter que falar baixinho para não atrapalhar leitoras ou mesmo estar sob os olhares curiosos delas e ainda com a possibilidade de usar o chão para fazer exercícios de percepção corporal, eu poderia aprofundar aquelas pesquisas. Também, como nova estratégia financeira de manter as atividades do projeto como um todo, optamos por cobrar um valor simbólico mensal de cada estudante inscrita, isentando desta taxa aquelas que não pudessem arcar com tal custo.

Como proposta para o ano de 2018, a professora Luísa Reis sugeriu que o indutor literário do projeto fosse escritores e escritoras palopianas, ou seja, de países africanos de língua oficial portuguesa. E no que diz respeito à proposta artística, singular para cada turma, a desse

grupo em particular foi um aprofundamento na arte teatral. Como professora, me comprometi a compartilhar mais textos teóricos e práticas, que geralmente, pertencem ao universo profissional de atuação. Esta caminhada estaria articulada, é claro, com os interesses das estudantes e a passos que, ao longo do processo, eu perceberia se o coletivo estaria pronto para dar.

Em 2018 tivemos aulas nessa turma de abril a novembro, todas as quartas-feiras de 19h às 21h. Logo no início das aulas formou-se um grupo misto, composto por alunas que já estudavam teatro no Nômade há anos e algumas estudantes novas, que conheceram o projeto convidadas pelas amigas ou motivadas pelas propagandas nas redes sociais. Apresento aqui, resumidamente, as integrantes que permaneceram durante a experiência inteira, formando um sólido coletivo. Escrevo sobre suas dinâmicas de vida em 2018, especificamente, acrescentando ao longo da narrativa mudanças que ocorreram no ano de 2019, período em que nosso processo artístico-pedagógico continuou em andamento e se encerrou.

Beatriz – A Bia tinha acabado de entrar na faculdade, teve que começar as aulas de teatro um mês depois. Todas as quartas ela saía da UFF e ia direto para a Pequod. “Às vezes eu ia até com a Letticia e tal. Então, pra mim era complicado sair de Niterói e ir pro Centro do Rio, ali na Glória, Lapa, né. Mas ao mesmo tempo, eu tinha a facilidade de morar em Santa Teresa, então, eu já tava, pelo menos, indo pra perto da minha casa. Não era o caminho que eu usava, não era o caminho que eu vinha da UFF, eu ia por Laranjeiras, mas também não me custava. Só era cansativo sair da faculdade, eu chegava lá nove horas da manhã e ir pro teatro depois, era um esforço, mas mesmo assim, era o que eu queria”.

Helena – A Helena tinha acabado de entrar na faculdade, estudava na Rural de Nova Iguaçu, recém-saída de escola particular. Moradora do Méier, ia para a Rural de manhã. Ela escolheu largar a natação e foi para o teatro. Morava com a mãe e com o padrasto, mas não falava com ele. Por viver longe, muitas vezes era uma questão chegar e sair das aulas devido ao perigo do retorno para a casa, ainda mais que na época o número de manifestações devido à grande polarização política no Brasil era grande, impedindo esse fluxo, além da jovem ter feito relatos sobre as pessoas mais violentas pelas ruas nesse período. Helena também se sentia exposta como mulher nesse retorno para casa, essa situação foi se tornando, muitas vezes, um entrave na regularidade de sua presença nas aulas, devido a isso, sua mãe costumava ir buscá-la.



Leonardo – Nas quartas, teve um período que o Léo vinha de casa e outro que ele vinha direto da escola, nessa segunda ocasião, o Léo acordava às 6h da manhã, às 7h já tinha aula, às 16h30 tinha iniciação científica que era, basicamente, ler, segundo o próprio, depois, às 18h, ia para o teatro. Léo tinha 18 para 19 anos nessa época. Às vezes, manter esse fluxo pesava, porque no dia seguinte ele tinha aula de manhã. Léo relatou para mim que naquele momento já estava muito desgostoso com o colégio, então, faltava, chegava atrasado, às vezes, ocorriam provas e testes. Mas ele preferia sustentar essa dinâmica do que não ir para o teatro.

Leticia – Leticia estava na faculdade de geografia, vinha de Niterói para as aulas. “Eu não imaginava que largaria tudo para aquelas quartas-feiras (dia da aula de teatro) serem a minha profissão”. Leticia ia para a faculdade todos os dias, de segunda a sexta, tinha 18 para 19 anos. Relatou que foi um período bem exaustivo fisicamente para ela, que eram muitas horas para ir e voltar de Niterói, até que percebeu que não amava aquilo tanto para “levar o corpo para quilômetros de distância, pra depois da Baía, pra estudar”.

Victor – Ele estava no 2º ano do ensino médio, tinha 18 anos, estudava numa escola estadual próxima da Pequod, a Amaro Cavalcanti. Naquela época só tinha como tarefas o teatro e o estudo para o vestibular. Ele ia cedo para a escola, ficava à tarde inteira estudando no colégio, ia para as aulas de teatro à noite, para as aulas da Luísa Reis às terças e para as minhas aulas às quartas e no tempo que sobrava estudava para o vestibular.

Nino<sup>27</sup> – O Nino tinha 19 anos, morava no Grajaú, estava cursando Biblioteconomia na UNIRIO e fazia aulas de circo.

## 2.1 CORPO-TINTA PINTANDO O ESPAÇO-TELA

Nos primeiros meses de estudo do coletivo era preciso semear as bases do trabalho, compartilhar ferramentas com as estudantes, propor jogos por meio dos quais as alunas teriam uma percepção mais completa e aguçada do próprio corpo, voz e do espaço, reconhecendo suas capacidades extracotidianas e de grande potência expressiva, simbólica.

---

<sup>27</sup> O referido aluno e ator do espetáculo não estava disponível nesse período para conversas e entrevistas sobre o processo.

Barba (2009, p. 34) diferencia cotidiano e extracotidiano no que diz respeito às experiências particulares do corpo, a essas experiências ele chama de técnicas. Para o artista as técnicas cotidianas se referem à maneira como habitamos nosso corpo no dia-a-dia, “com gestos que acreditamos ‘naturais’ e que, em vez disso, são determinados culturalmente”. Ele afirma que a vida da atuante em cena está na descoberta de que podemos ultrapassar os condicionamentos costumeiros do corpo.

As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 2009, p. 34)

Entretanto, o artista diferencia totalmente as práticas extracotidianas corporais do virtuosismo. Para ele, não se trata de tornar a expressão do corpo algo inacessível, provocando distanciamento, Barba (2009, p. 35) exemplifica trazendo as peripécias de uma acrobata como um tipo de comportamento virtuoso. “As técnicas extracotidianas tendem à informação: literalmente *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*”.

Pois nos arredores destes pensamentos se colocaram os primeiros experimentos e jogos teatrais propostos em sala de aula. Meu primeiro intuito era pensar quais procedimentos poderiam levar as estudantes a criar sem construir apenas imagens baseadas em ações do dia a dia? Primeiro, destaco a palavra imagem, sempre busco sugerir que as alunas construam imagens interessantes em aula, como se uma peça fosse formada por diferentes telas de pintura, numa brincadeira simbólica que antes mesmo da primeira palavra ser dita, isso se for dita, o público já esteja capturado pela composição das imagens. Que construam ações físicas formadoras de imagens potentes, compondo assim, uma estética particular, cheia de buracos e fissuras para que as espectadoras completem o sentido. Esses são alguns dos meus principais interesses em teatro, talvez, porque todas as vezes em que fui ao teatro, só conseguisse prestar realmente atenção nos espetáculos e não mais nas questões do lado de fora, após uma imagem sensível e geralmente, abstrata, me capturar. Não à toa, penso, praticar e estudar sobre a poesia corporal acabou me interessando ao longo do tempo.

É muito comum em aulas de teatro de cursos livres, principalmente, verificarmos primeiras abordagens cênicas, nas quais as atrizes colocam-se em posições confortáveis do dia a dia e apenas conversam, alguma discussão acontece e a cena termina. Seguindo uma

referência clara das telenovelas e determinados filmes, que são os meios mais divulgados de acesso à representação cênica. Essa abordagem acaba sendo a única maneira conhecida de estar em cena. Como ampliar esse espectro e apresentar novas possibilidades, com mais mobilização corpóreo-imagético-poética, percorrendo caminhos que, sobretudo, na arte teatral vemos sendo trilhados?

“A primeira descoberta foi com relação ao teatro, né, porque quando você não faz parte, não faz parte no sentido de nunca praticou e tal, você tem uma visão muito diferente, que é a visão que a gente vê em filme, em TV, que é você pegar o texto, você interpretar o texto, você vai ler o texto e tal. E aí quando eu entrei pro Nômade, antes mesmo da gente começar a pensar em peça, né, a pensar em uma apresentação concreta, eu já achei, eu já comecei a ver que não era bem assim a coisa. Que existe você entrar em um estado, que isso era uma coisa, na minha cabeça, gente, no início, quando eu entrei lá, eu achava muito louco. Eu ficava assim ‘Gente, entrar em estado o quê? Como assim? Você vai ficar lá pensando até você virar a pessoa?’ Não entra na minha cabeça isso e no decorrer foi uma coisa que eu fui descobrindo, que o teatro não era só você apresentar, né. É você refletir aquilo, você se reconhecer ali, no seu corpo, no seu pensamento, isso pra mim foi uma descoberta muito grande. [...] Nas primeiras aulas, eu ficava assim, ‘Cara, isso é muito doido’. Os exercícios de respiração, os alongamentos, eu ficava assim... Eu lembro que, pra mim, um dos primeiros exercícios, tinha aquele negócio da gente ficar tremendo assim e respirar, fazer AHHHHHHH, aí você falava ‘Solta o som do corpo’, aí todo mundo começava a gritar e eu ficava assim ‘Que é isso? Que é isso? Não tô entendendo’. Aí com o tempo, eu acho que essa foi uma descoberta muito importante pra mim com relação ao teatro e com relação à arte em geral, tanto música, qualquer tipo de arte, artes plásticas e tal. É muito mais do que é apresentado, né, o preparo é muito maior, é muito mais fundo. Então, pra mim, eu acho que foi uma descoberta muito importante. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

“Eu nunca esqueço de uma das coisas que você falou em uma das aulas, que, às vezes, a gente assim, ficava muito derrubado pela rotina, pelo peso, pelo volume de coisas pra fazer e, às vezes, a gente não conseguia ir pras coisas que a gente fazia por prazer, assim, por exemplo, a tua aula. Isso me marcou muito, na época que eu ia do colégio pra casa, pra depois ir pra lá, que dificultava, na verdade, que acontecia exatamente isso, eu lembro que eu perdi a aula da tua irmã, porque ‘Aí, eu tô cansado, eu tô com preguiça de me levantar, de me arrumar, de ir pro metrô, de enfim, chegar na hora’. E aí eu acho que foi depois dessa aula até que você falou sobre isso e fiquei na minha cabeça ‘Cara, é verdade, né, como, às vezes, eu tô ficando tão cansado’, assim, meus anos finais foram odiando o colégio, não curtia e tal, era muito merda mesmo, eu tentava, eu comecei as paradas muito ruim, comecei a achar que, sei lá, a vida era meio, tipo, te vira aí ninguém tá muito preocupado contigo, ninguém quer muito te ouvir, fiquei meio de birra com o colégio. Aí eu fui me entendendo só que o negócio já tava podre no meu coração, tentava mudar, não conseguia, ficava muito frustrado e isso cansava muito, cansava muito, sabe. Não conseguia fazer nada direito e me cobrava também no teatro e tal. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021

“Mas aí, cara, a gente fazia um trabalho tão minucioso naquela época da Glória, eu lembro até hoje, teve um dia que a gente ficou testando coisa no rosto, porra, era muito foda, me fazia muito muito bem, ficar vendo cada detalhezinho do corpo, assim, possibilidades e tal. E, às vezes, você fica tão cansado, que não consegue nem ir, eu até faltei pouco, devo ter faltado uma ou duas vezes, mas eu me atrasei muito, eu acho [...] mas assim, eu acho que tinha um cansaço mental e físico e tinha um peso que a gente saía daí tarde também, né. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

Esta turma de jovens adultas em especial, possuía muitas alunas já experientes em teatro, mas ainda assim, limpar os automatismos do corpo é um processo longo, de muitos anos, de vida. Me pergunto se o uso da palavra limpar já não seria em si ilusório, penso tratar-se da tal busca constante, referida no primeiro capítulo, um permanente estado de inquietação com as normas estabelecidas, com a maneira como se abatem sobre nosso corpo-mente e tentativas constantes de fuga dessa condição. O desafio lançado para mim como professora era me perguntar quais percursos poderiam conduzi-las a se expressarem de modo mais simbólico, conseqüentemente, mais criativo, autônomo, livre e ao mesmo tempo propulsor de liberdades? Um processo centrado no corpo, sobretudo, era o caminho mais evidente e neste segmento me aprofundei, sem saber que quando nos aproximássemos da montagem do espetáculo, nos confrontaríamos com o que até aquele momento parecia oposto ao caminho arquitetado por mim, com imagens do cotidiano e textos narrando diretamente as experiências das alunas do dia a dia.

Na peça “O corpo que toca e aquele que não esquece” há extracotidiano e cotidiano dialogando, há mistura, embaraço, eis que na sobreposição de camadas, mais que na separação, encontramos caminhos transformadores e ainda experimentamos abordagens cênicas características do contemporâneo, aspectos que serão explorados no capítulo 3, que se refere ao processo de montagem final.

### 2.1.1 JOGOS TEATRAIS

“Tem um alongamento que eu aprendi com você que eu nunca deixei de fazer, é um que a gente se abaixa assim, completamente, até lá embaixo e aí a gente estica o braço pra frente e bota a bunda pra cima e alonga tudo isso aqui e esse alongamento, ele é muito gostoso, eu sempre faço ele, eu sempre faço ele”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

A partir de alguns princípios de trabalho da Ponte dos Ventos, relativos ao estudo da Antropologia Teatral, adaptei alguns exercícios do grupo, outros propus exatamente como são, também criei novos exercícios e elenquei uma série de jogos teatrais (às vezes, agregando algumas interferências neles, outras não) provenientes de diversas fontes, com os quais travei contato dando aula e nas minhas vivências como atriz, que julguei dialogarem com a proposta da pesquisa. Além disso, revisei alguns jogos formulados no meu trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro. É preciso destacar que em todas essas abordagens eram levados em consideração o tempo presente da experiência, as características e necessidades daquele grupo de trabalho em particular, em função do qual as atividades eram reelaboradas. Dito isto, descrevo abaixo alguns dos principais jogos teatrais experienciados durante o processo, destacando comentários das alunas.

#### **a) Exercícios de aquecimento do coletivo**

- **Sensibilização**

Objetivos principais: Distensionar os corpos; preparar o coletivo para o trabalho, tentando trazer todas para o estado de atenção no presente; dar os primeiros passos no percurso de observação de

No início das aulas si. dávamos as mãos, formávamos uma roda, as indicações eram clássicas do universo da pedagogia teatral, nos detínhamos nelas. Primeiro, já ao dar as mãos, fazíamos a curiosa posição da mão direita por cima e a esquerda por baixo, a mão direita supostamente daria a energia e a mão esquerda receberia, não sei se esse fenômeno realmente acontece, mas de antemão, já dada ao misticismo e à fantasia, nunca fiz diferente, afinal, quando a roda é formada é porque o jogo já começou. Sobretudo, o que me impulsionava a manter essa posição das mãos era a ideia de que todas a partir daquele instante, independente de qual mão está em cima ou embaixo, estariam ao mesmo tempo dando e recebendo na mesma medida. Aparentemente, uma bobagem, são só mãos dadas. Mas uma roda, com professora e alunas em igual ocupação de espaço, com homens e mulheres, de mãos dadas, com a proposta de dar e receber na mesma medida, me revela algo de muito revolucionário e até mesmo rebelde. Prefiro continuar fazendo assim, mesmo que eu e, aparentemente, a maior parte das alunas, muitas vezes esqueçamos a diferença entre direita e esquerda (só nesse contexto, é claro).

Uma vez de mãos dadas, as indicações propunham que sentíssemos o calor das mãos umas das outras, que observássemos atentamente quem estava segurando cada uma das nossas mãos e que ampliássemos essa percepção para a toda roda, nos demorando algum tempo olhando para cada rosto, nos olhos, respirando de modo fluido, procurando não “travar” a respiração, o que comumente acontece em momentos de tensão, que, às vezes, um simples olho no olho causa. Buscar perceber os movimentos da respiração, inspirando sempre pelo nariz, expirando pela boca e na expiração liberar sons de alívio junto com o ar. Perceber os pés firmemente tocando o chão, prestar atenção se todos os dedos estão realmente tocando o chão, sentir a temperatura do chão. Além disso, tentar escutar os sons do corpo, os sons do ambiente, os sons da rua lá fora. Um breve momento de suspensão no tempo, apenas para ouvir e observar calmamente, sem pressa, sem atraso.

“O que me ajudava muito a ficar presente era a respiração no início da aula, a gente olhar o espaço, perceber, sentir, caminhar com o pé no chão, sentir o vento passando assim. Umas coisas mais delicadas, que a gente no dia a dia, parece que o corpo não tá, sabe, no dia a dia tá só a mente e a gente esquece do corpo, então [...] Isso fazia com que a gente tivesse melhor aproveitamento de todos os exercícios a partir dali, desse início”. Conversa recente com Letícia sobre o processo – 06/04/2021.

- **Visualização de cores e linhas expandindo-se pelo corpo e pelo espaço**

Objetivos principais: Os mesmos da prática anterior e ainda iniciar uma visualização poética da rede de encontros e experiências na qual estaríamos todas emaranhadas, primeiro entre nós e ampliando esse aspecto, com todas as outras pessoas, com a natureza, com o mundo no qual habitamos, além de exercitar essa conexão em movimento.

Ainda em roda, fazíamos um exercício de imaginação, durante o processo de inspiração e expiração eu sugeria cores para inspirarmos e expirarmos baseada no estudo empírico que faço sobre a influência das cores no nosso dia a dia e relacionando-as livremente com o tema das aulas, em uma aula onde trabalharíamos os 4 elementos, por exemplo, naturalmente, trazia para o início da aula as cores desses elementos. Em um segundo momento, espalhadas pelo espaço, eu sugeria algumas vezes outro exercício que também tem origem em práticas meditativas, como esse acima, assimilados ao longo de minha trajetória pessoal. Imaginávamos uma linha saindo do nosso corpo, conectando-se ao centro da terra, enquanto a outra parte

conectava-se ao universo, além do nosso planeta. Criei para essa segunda visualização uma continuidade. Sempre imaginando essa conexão, com os seus corpos interligando esses dois pontos extremos fora delas, as atrizes eram convidadas a experimentar movimentos livres pelo espaço, compartilhando-o conscientemente com as demais, ou seja, evitando esbarrões, pisadas no pé. Ao mesmo tempo em que o espaço precisaria estar constantemente preenchido, sem buracos, com todas se movendo com fluidez, trocando de posições entre si.

“[...] Supor uma linha saindo do nosso corpo e indo para as extremidades do universo e a gente meio que tinha que se movimentar seguindo o movimento da coluna, algo assim, e era muito doido, né, porque, não sei, eu não soube como fazer a coisa leve na hora, era pra gente ir descobrindo mesmo, mas eu não entendi muito, entendeu? Eu fiz aquilo, eu tentei fazer, mas eu senti que eu tava muito duro, não tava fazendo a parada legal e que era uma coisa que eu queria ter feito mais e não deu muito, né”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

- **Decomposição das partes do corpo**

Objetivos principais: Percepção e exploração das articulações e partes do corpo.

Em roda, as atuantes devem fazer movimentos livres mobilizando algumas articulações e partes do corpo, por sugestão da professora, como cabeça, ombros, peito, mãos, pulsos, cotovelos, quadril, joelhos, tornozelos e por fim, mobilizar o corpo inteiro, liberando sons de alívio que possam fluir naturalmente do corpo.

- **Roda de massagem**

Objetivos principais: Dar continuidade ao processo de relaxamento corporal; exercitar a criação de vínculos afetivos e intimidade entre as integrantes do coletivo.

Em roda, cada integrante vira-se para a direita ou para a esquerda, mas todas precisam estar na mesma direção. As atuantes colocam as duas mãos sobre os ombros da companheira que está à sua frente e iniciam uma massagem, à maneira como cada uma entende o que é uma massagem, atentas às reações da companheira adiante. É preciso atenção para as atuantes não se distraírem enquanto recebem a massagem (o que acontece sempre) e esquecerem completamente daquela

que está à sua frente e também gostaria de receber esse cuidado. Uma curiosidade: Quanto mais madura é a turma, mas desejanse torna-se pelas rodas de massagem, crianças, em geral, pouco se interessam por esse momento.

- **Despertando o abdômen**

Objetivos principais: Despertar a musculatura abdominal e o corpo inteiro.

As atuantes permanecem com o quadril imóvel e com os joelhos semiflexionados. Erguem os braços semiflexionados na altura do peito e os movimentam velozmente para cima e para baixo, alternando a relação entre os braços, ou seja, quando o braço esquerdo sobe, o direito desce e vice-versa, as mãos devem estar espalmadas. O movimento é forte o suficiente para que todo o corpo se envolva, entretanto, a jogadora se empenha para que o quadril permaneça parado.

Referência: Exercício que conheci por meio de oficinas com o Grupo Teatral Moitará<sup>28</sup>/RJ.

- **João bobo**

Objetivos principais: Fortalecer a confiança e integração do grupo.

Em uma roda bem fechada, uma das participantes precisa se posicionar ao centro, com o corpo alinhado e os pés paralelos e deixar-se cair, mantendo esta posição. As outras atuantes devem amparar a queda da primeira, sem permitir que caia no chão e direcionar o seu corpo para outro lado da roda, assim o corpo da atriz que está no centro, é conduzido para diversas direções. É preciso que a jogadora que está no centro evite tensionar o corpo demasiadamente, para que não seja mais desafiante para as demais sustentar o seu peso e a atividade possa encontrar um ritmo fluido. Todas as participantes passam pelo centro da roda

---

<sup>28</sup> O Grupo Teatral Moitará, desde 1988, desenvolve uma pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, buscando compreender os princípios que fundamentam a sua arte, tendo nos estudos dos aspectos e funções da Máscara Teatral a base para a elaboração de uma metodologia própria. Disponível em: <http://www.grupomoitara.com.br/o-grupo/>



- **Sequência do Jogo da Bolinha**

Objetivos principais: Aquecer os corpos das jogadoras ao mesmo tempo em que o grupo se familiariza e explora o espaço de jogo utilizado. Além disso, trabalha-se estado de prontidão, precisão, foco e agilidade nas participantes.

Em roda, as atuantes jogam uma bolinha umas para as outras, com a atenção de, no momento anterior ao lançamento, focar com o olhar naquela que vai recebê-la. Aos poucos, outras bolinhas são inseridas na roda, nenhuma deve cair no chão. Após um tempo nessa etapa, a maior parte das bolinhas é retirada, restando apenas uma. As jogadoras continuam o jogo, desta vez, ocupando e se locomovendo pelo espaço. Nessa fase se alguém deixa a bolinha cair, todo o coletivo tem que fazer, prontamente, uma passagem pelo chão, por exemplo, com uma cambalhota, um rolamento, entre outros e voltar à caminhada, jogando a bola umas para as outras.

- **Vítima, Vilã e Salvadora**

Objetivos principais: Criar vínculos afetivos e intimidade entre as jogadoras; trabalhar ações e reações imediatas; entrar em estado de jogo e brincadeira.

Nesse jogo teatral, todas as atuantes estão espalhadas pelo espaço, alguma se voluntaria para iniciar o jogo. É a Vilã. Dentre as companheiras, vai olhar para alguém fixamente e correr atrás dela, a Vítima. Enquanto a Vítima tenta escapular, chama uma terceira para lhe ajudar, a Salvadora, que deverá correr atrás da Vilã, salvando a Vítima da perseguição. Quando a Salvadora entra no jogo as posições se alteram, automaticamente, ela passa a ser a Vilã e a perseguida passa a ser a Vítima e assim o jogo segue. Sempre que alguma é chamada para acudir, os papéis mudam. Entretanto, se a Vilã conseguir tocar na Vítima antes que esta chame por ajuda, o que ocorre inúmeras vezes, a Vilã apenas escolhe outra pessoa para perseguir.

“Eu amava porque me trazia muito pra um sentimento de criança, de realmente, a gente tinha medo de nos pegarem, né. Se você fala pra adulto brincar de pique-pegas, a gente fica meio tipo (faz cara de mais ou menos), você não entende muito aquilo, aquele sentimento passou [...] Eu amava muito esse jogo, eu me transportava muito pra infância. Eu lembro que a gente falava muito sobre essa coisa de ser criança. De não ter essas máscaras que os adultos colocam e das crianças terem os sentimentos muito fortes, porque quando elas sentem a tristeza é a tristeza inteira no corpo, a criança chora, esperneia, mas quando sente felicidade, a criança salta e corre de felicidade [...] E aí, ano passado, eu passei o ano todo sendo babá, foi muito bom porque, eu, na verdade, sentia essa vontade de voltar pra esse processo, eu sempre sinto vontade, todo dia eu tô com vontade. Várias coisas que eu reparava na movimentação corporal das crianças, cuidei de duas crianças e eu falava ‘Ah, eu queria explorar isso’. Porque eu via como realmente, e criança muito pequena, 3 anos, então, era o corpo inteiro sentindo o que sentia. Muito fofo”. Conversa recente com Letticia sobre o processo – 06/04/2021.

- **Pique ombro**

Objetivos principais: Estimular que o grupo exercite ação e reação em constante ocupação e observação do espaço; trabalhar amplo engajamento das pernas e torção do tronco.

Todas as alunas estão espalhadas pelo espaço, todas são pegadoras e podem ser pegas ao mesmo tempo, é preciso que as jogadoras toquem nos ombros do grupo todo, rapidamente, vale repetir os toques, procurando tocar o maior número possível de ombros. É preciso exercitar as habilidades de escapar e ao mesmo tempo de atacar. Esse tipo de jogo de tocar em determinadas partes do corpo pré-selecionadas é muito comum no teatro, eu escolhi os ombros, especificamente, pois evitar que alguém toque no seu ombro fará com que você, necessariamente, mobilize o seu tronco. Ainda, ao longo do jogo, eu orientava que as jogadoras mexessem a base (as pernas) para escapar, junto com o tronco, envolvendo nessas ações o corpo inteiro, além de solicitar que provocassem giros impulsionadas pelos movimentos dos ombros. Um simples jogo de pique, se conduzido com esse olhar, pode se tornar uma verdadeira dança pelo espaço.

É muito comum que, na movimentação diária, não mobilizemos as pernas para determinadas ações, como por exemplo, pegar algo em uma mesa que está adiante ou até mesmo no chão, antes, curvamos a coluna, mas não fazemos um deslocamento da perna junto com o braço que deseja alcançar o objeto ou dobramos os joelhos para chegar mais perto do chão. Além disso, a posição de descanso, de estudo e de jornadas longas de trabalho, muitas vezes, consiste em sentar, as pernas novamente não mobilizadas e ali permanecer, assim vamos

ocupando pouco espaço, na nossa casa, na escola, no trabalho. Com este jogo aprende-se a reavivar a integração membros superiores e inferiores, a noção de corpo inteiro, não inteiro porque um bloco, rígido, mas inteiro já que a atuante está consciente de todas as partes e mesmo para a realização do mínimo movimento ou ação nenhuma parte está abandonada.

Sempre dou nas minhas aulas o exemplo da movimentação dos bebês, que a todo momento reagem mobilizando o corpo inteiro, dos dedos das mãos aos dedos dos pés. Com o passar do tempo, vamos aprendendo a economizar energia deixando algumas partes do corpo, como as pernas, “adormecidas”. Nas aulas de teatro, um dos nossos objetivos seria experimentar como reencontrar esse estado de integração hoje.

- **Caminhada pelo espaço**

Objetivos principais: Desenvolver consciência espacial; ocupar o espaço em diálogo com o coletivo.

As caminhadas pelo espaço consistem apenas num espalhar-se pela área definida como de jogo, a qual todas as jogadoras precisam ocupar em movimento. Na troca de posições de modo fluido, a professora orienta às atuantes que não deixem espaços vazios na área de jogo, que evitem olhar para baixo, mas que busquem olhar nos olhos das companheiras de grupo que cruzarem os seus caminhos, que mantenham os olhos atentos para o ambiente ao redor, evitando ainda esbarrões, tropeços, cotoveladas, por exemplo. Eu agregava elementos à caminhada, tais como, explorar diferentes níveis de velocidade; passadas mais longas, mais curtas, medianas. Ficávamos algum tempo exercitando trocar de base, ou seja, se a perna direita está à frente e a esquerda está atrás, com um salto, alternavam-se essas posições, buscando abrir bem as pernas, entendendo o espaço entre elas e alargando-o. Não estávamos apenas caminhando, mas entendendo mais profundamente como o nosso deslocamento se organizava, exercitando ao mesmo tempo ocupação do espaço e atenção plena ao restante do coletivo. Fazíamos também passagens pelos três planos do espaço: baixo, médio e alto. Experimentávamos elencar partes do corpo como guias dos deslocamentos, como a cabeça, braço direito, pé esquerdo e etc. Uma imagem que auxilia na execução dessa etapa é que as atuantes visualizem uma corda ou fio, puxando aquela parte do corpo, até que esse puxar impulsiona o corpo para fora do equilíbrio.

“Eu acho que todo mundo tem, pelo menos, uma parte do corpo com a qual não se sente inteiramente confortável quanto as outras partes de botar em foco, não é necessariamente um problema com a estética dessa parte do corpo, mas é uma insegurança em deixar essa parte específica do corpo em foco movimentando ela, eu tinha muito isso com o corpo da cintura pra baixo, perna, quadril, até mesmo o pé e no fim das contas acabei escolhendo não explorar isso muito além da minha zona de conforto, mas o próprio ato de se movimentar pelo espaço, já te estimula a isso meio que de forma subconsciente, porque quanto mais você anda pelo espaço, mais o seu corpo quer andar diferente por ele, seja mudando o ritmo, seja mudando o passo, seja mudando todo o resto do corpo, mas ele, o corpo, eventualmente, se cansa de repetir o mesmo movimento, pelo menos, num jogo amplo como andar pelo espaço e os que derivam dele. [...]Os três planos ajudavam muito a explorar a parte das pernas, que eu não explorava muito e o plano alto, especificamente, ele te incentiva a usar o seu corpo inteiro, porque se você não usar o corpo inteiro, você meio que fica vendido, seja lá qual for a parte específica que você for usar, ela vai ficar em destaque”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.

- **Paradas em desequilíbrio**

Objetivos principais: Ativação do abdômen e do corpo inteiro para evitar a queda; promover dilatação corporal; aumentar a sensação de expansão expressividade do corpo no espaço.

Todas as atuantes caminham pelo espaço de jogo, ao som do bater de palmas da professora, todas param exatamente onde estiverem na caminhada, sem se ajustarem ou colocarem os pés lado a lado. Como resultado dessa interrupção brusca, o corpo fica em um estado de suspensão, inteiramente engajado buscando equilibrar-se, conseqüentemente, adquire contornos “desenhados”, devido à clareza e expressividade acentuadas. Aos poucos, pode-se acrescentar no jogo o tema EXAGERO, que se desenvolve do seguinte modo, quando as alunas pararem em desequilíbrio, a professora pode dizer a palavra “exagera”. Então, as jogadoras devem ampliar ainda mais seus movimentos, com muita atenção para a região das pernas, que têm tendência a receber menos atenção pelas alunas nesse processo. A palavra “exagera” pode ser dita em sequência até a professora perceber que as alunas chegaram ao máximo de sua expressão, dando depois instruções para o desmontar dessa imagem, entretanto, sem relaxar o corpo, mantendo-o ainda em estado alerta para a continuidade da caminhada, na qual a sequência de instruções se repetirá até a finalização do exercício.

- **Espaço denso**

Objetivos principais: Trabalhar e diminuir o tempo entre ação e reação; exercitar um estado de escuta coletiva e ampliação dos campos perceptivos; desenvolver tônus muscular; desenvolver habilidade de improvisar.

Espalhadas pelo espaço, paradas, as atuantes são orientadas pela professora com a imagem de que o espaço onde estão é como se fosse um grande bloco de concreto ainda endurecendo, e eles estão exatamente no meio, como elementos desse concreto. Cada movimentação das atuantes, a mínima que seja, tem que ser no sentido de empurrar essa grande massa, como se o ar estivesse oferecendo uma resistência, logo, o nível de força para vencê-la necessitaria ser maior e as ações se tornariam mais desenhadas no espaço. As jogadoras não precisam estar de frente umas para as outras, o objetivo é que ampliem a capacidade de escuta, seja onde estiverem na sala de trabalho e podem começar este exercício em diversas posições, no plano baixo, médio ou alto, em posições de desequilíbrio, fora do eixo. Na verdade, a professora precisa desde o início estimular uma ocupação desse espaço com diversas proposições corporais.

A partir desse momento qualquer jogadora pode se mover sem prévio aviso. Quando isso acontece, como uma resposta à alteração causada nessa massa onde todas estão, todas se movem também, como quiserem, contanto que seja na mesma medida do estímulo causado pelo movimento da primeira. E assim, aos poucos, os movimentos e ações vão sendo introduzidos no jogo, se alguma jogadora resolve correr, por exemplo, significa que está movendo constantemente a massa, enquanto ela não pára de correr o coletivo se move naquela proporção o quanto quiser, algumas jogadoras optarão por correr também, outras por pular, outras por rolar, outras correr, pular e rolar e assim, mais alterações são feitas nessa grande massa, essa grande rede que se move em ressonância. Enquanto o coletivo fizer ações, haverá reações das demais. É importante encontrar momentos de pausa, as paradas. É importante que as jogadoras estejam mais em reação do que todas querendo propor algo ao mesmo tempo, isso poderá deixar o jogo caótico, nesse jogo se exercita, sobretudo, a recepção. Durante toda a atividade, o espaço precisa estar sendo preenchido harmonicamente, sem os corpos das atuantes se encostarem ou trombarem. Pode-se utilizar essa imagem do concreto ou qualquer outra que estimule as alunas a compreenderem que estão em um espaço onde um leve mexer de dedo de uma poderá causar uma reação física na outra, por exemplo, um jarro cheio de bolinhas de gude, se uma é retirada, todas as outras, naturalmente, se reorganizam, entre outros.

Referência: Jogo experienciado por mim, apresentado pela professora Ana Achcar na UNIRIO.

- **Símbolo do infinito**

Objetivos principais: Desenvolver a expressividade do corpo e a exploração de cada segmento corporal; experienciar um processo de intimidade com o mover de cada indivíduo.

Nesse exercício é preciso ter em mente o número 8 ou o símbolo do infinito, desenhasse com diversas partes do corpo este símbolo no ar. Primeiro, explora-se cada parte do corpo, isoladamente, em geral, eu indico às alunas que comecem pela cabeça e depois vou sugerindo os ombros, braços, foco apenas nas mãos, peito, bacia, joelhos, pernas, pés, é preciso dedicar algum tempo em cada parte citada. Durante a vivência, seguindo as instruções da professora, pesquisa-se diferentes qualidades de movimento, tais como: lento, rápido, pequeno, grande, chicoteado, entre outras. As alunas também podem se deslocar pelo espaço, ocupando-o e movendo-se por ele ao longo do trabalho, seguindo diferentes direções. É natural que mesmo quando o foco está sendo colocado em determinada parte do corpo, que as outras também colaborem para o seu pleno mover. É preciso ter sempre atenção aos olhos, para que estejam com atenção no corpo e o no espaço, envolvidos no jogo e também se há partes no corpo que estão tensas demais ou relaxadas demais, é necessário um equilíbrio constante entre esses dois pólos. Logo após essa exploração inicial, é possível fazer algumas associações, cabeça com pés, ombros com mãos, por exemplo, por instrução da professora e depois também à gosto das alunas, por fim, pode-se evoluir e começar uma exploração do corpo inteiro ao mesmo tempo.

- **Jogo da corda**

Objetivos principais: Exercitar ação e reação e a diminuição do tempo entre uma e outra; explorar ações com qualidade de “explosão” enérgica, conectadas com o chão; desenvolver um estudo sobre as vozes graves e projeção das mesmas.

Formam-se duplas, cada dupla escolhe qual jogadora será X e qual jogadora será Y. A jogadora X segura uma corda pequena, pode ser outro objeto ou material que tenha uma densidade similar. As duas precisam se colocar uma de frente para a outra, com apenas alguns

passos de distância, o suficiente para não se esbarrarem e buscam posições de alteração de equilíbrio, sempre com os dois joelhos flexionados e desenhando no corpo oposições, onde a posição de uma perna não é igual à outra, a posição de um braço não é igual ao outro, buscam diferentes direções. As duas jogadoras devem manter contato visual durante todo o jogo. A jogadora Y tenta pegar a corda da jogadora X, sempre com investidas diretas e objetivas, uma ação única, que sempre produz deslocamento e engajamento das pernas, como uma explosão da energia que parte do considerado centro do corpo, ainda emitindo um som grave, na mesma proporção da ação, que poderá ser RÁ, FÁ, MÁ, entre outras sílabas. A cada investida de X na intenção de pegar a corda, Y também reage, quase ao mesmo tempo, com uma ação única que produz deslocamento, mudando de posição o braço que segura a corda, tentando impedir que sua “oponente” a pegue, Y não necessita produzir sons. Cria-se uma sequência de investidas e tentativas de impedimento, em clima de tensão, até que X consiga pegar a corda, ou não. Por fim, a dupla troca de funções.

Referência: Exercício elaborado pelo grupo Amok Teatro.

- **Lançamentos**

Referenciado no capítulo 1, no subitem 1.2.

## **b) Exercícios indutores para a criação**

- **Corpo de vento**

Objetivos principais: A descoberta de uma energia leve no corpo e a exploração da mesma, por meio de gestos e ações.

As jogadoras caminham pelo espaço, ocupando-o e são orientadas a andar a partir da seguinte imagem, como se seus corpos fossem feitos de vento. Estímulos variados podem ser dados pela professora, de modo a auxiliar as participantes na exploração dessa qualidade de energia, como saltar, rolar no chão, girar, improvisando movimentos livres pelo espaço.

- **Conexão**

Objetivos principais: Desenvolver intimidade, conexão e sentimento de coletividade entre as atuantes; ampliar a percepção das jogadoras sobre si mesmas.

Separa-se o coletivo em duas linhas, uma de frente para a outra, de modo que se formem duplas entre uma integrante de uma linha e uma da outra. A orientação para as duplas é que mantenham contato visual constante, a respiração fluida e que permaneçam com os braços ao longo do corpo, pés paralelos, procurando relaxar ao perceber tensões corporais se manifestarem, devido a intensidade dos olhares. O exercício não tem uma duração definida, pode variar entre um tempo curto ou longo.

“Eu acho que eu tenho facilidade com algumas emoções assim, de explodir [...] Eu tive muita dificuldade nas vezes que a gente precisava ficar totalmente em repouso, sabe, tipo os exercícios que a gente precisava se tranquilizar e relaxar. Não sei, é alguma coisa que eu sinto que se eu não tiver com uma mão pra cima eu vou estar numa pose, sabe, a gente conversava muito sobre isso de ficar totalmente em cena, só que totalmente parado. Eu me tremia pra fazer esse exercício, como que eu não vou fazer nada? Eu tive muita dificuldade nisso, aí eu acho que eu tenho facilidade quando é pra gesticular ou fazer algo mais agressivo em cena. Ao longo do processo era muito isso eu acho, eu sinto que a peça era exatamente tudo que a gente sentia durante esse processo, tudo o que a gente sentiu tá aqui pra vocês, pra mim essa peça foi isso”. Aluna Beatriz em conversa realizada recentemente sobre o processo – 07/04/2021.

- **Ações com as mãos**

Objetivos principais: Desenvolver capacidade de improvisação; explorar o uso das mãos no trabalho criativo, reforçando uma relação entre extremidades do corpo e centro e o abandono do uso aleatório da movimentação das mãos em cena.

Este é um jogo teatral de duplas, no qual é preciso encontrar uma posição base, que se assemelha à posição do Samurai – subitem 1.2, mas ao invés de colocar os braços na mesma posição do Samurai, essa parte tem uma modificação. As integrantes da dupla ficam de frente uma para a outra e mantendo a posição de base começam a improvisar um diálogo com ações feitas com os braços e mãos. Uma faz uma ação, que logo em seguida, é respondida pela companheira com outra ação e assim o diálogo segue. Pode-se estabelecer um limite, como um diálogo com 10 ações para cada participante. As atuantes ficam durante algum tempo



explorando as possibilidades livremente, buscando não falar, mas focar nas ações e reações, até que fechem uma partitura e apresentam para o restante do grupo de trabalho. Esse jogo pode se ramificar em inúmeros caminhos, é possível iniciar um diálogo verbal junto com as ações físicas, por exemplo; como também desfazer a posição base e levar ações para o espaço, compondo uma cena com ou sem falas; pode-se alterar a ordem da sequência e cada atuante improvisar livremente com o seu repertório criado; ainda é possível encaixar qualquer texto na sequência de ações físicas, alterando-a para que a articulação texto e ação encontrem um caminho orgânico e aos poucos saia de uma estética de exercício para uma estética de cena.

Referência: Exercício experienciado por mim com a professora Lina Della Rocca.

- **Estados de emoção com o rosto coberto**

Objetivos principais: Explorar alguns estados de emoção e exercitar a capacidade de ativar e desativar estes mesmos estados com rapidez, nitidez e profundidade; expressar os estados com o corpo inteiro e não apenas com o rosto.

Um tecido fino, geralmente branco, é colocado sobre o rosto de uma das jogadoras, enquanto as outras companheiras observam, de modo que a primeira fique com a expressão facial coberta, mas sem impedir a fluidez de sua respiração. Os estados exercitados são: alegria, raiva, medo, tristeza e tédio. Ao experimentar um estado de cada vez, por sugestão da professora, a jogadora busca ativar/despertar esse estado em seu corpo, como se ela fosse a própria emoção. Primeiro, a atuante caminha pelo espaço de jogo e busca ocupá-lo com o seu corpo, libera-se a respiração, pois esta seria a responsável por conduzir as emoções. Aos poucos, naturalmente, a jogadora começa a perceber a sua respiração e caminhada se modificarem devido a sua busca pelo estado, as reações começam a surgir. Ao longo do exercício, as orientações dadas pela professora devem incentivar que a atuante procure frases cada vez mais longas de movimentos, mantendo a emoção ativa e aos poucos explore outros caminhos mais subjetivos e desafiadores além das reações imediatas, que seriam as primeiras a despontar e essenciais para o desenvolvimento da atividade. Por fim, todas as participantes exercitam a prática e a observação.

A professora pode indicar que as atuantes se atentem para os estados que elas possuem mais facilidade e mais dificuldade para acessar e por quê, desafiando-as a pesquisar os mais

complexos, há, geralmente, uma tendência das alunas quererem ficar sempre naqueles que acessam rapidamente. Ainda, esse jogo necessita de um desenvolvimento por etapas, logo, depois do início, não se deve pular imediatamente para o final, o que tenho reparado ser algo muito comum, ao longo dos anos dando essa atividade. É preciso subir o primeiro degrau, depois o segundo, seguir, chegar ao máximo e retornar ao mínimo. É preciso também ir desenvolvendo a musculatura necessária para sustentar essas emoções e mantê-las pelo tempo que for necessário, abandonando o exercício quando a prática termina. Acionar o início e o fim, sem tentar “psicologizar” a prática e abrir velhas feridas. Nessa atividade não se induz pensamentos e lembranças para levar às emoções, isso retiraria as atuantes do estado de presença, colocando-as de algum modo no passado, com o pensamento em outro tempo. Trata-se de uma atividade corporal, que poderá evocar pensamentos e memórias, o que é natural e bem-vindo, entretanto, o impulso é dado pelo movimento do corpo, pela memória muscular e pela conexão com a respiração. Sugere-se que as atuantes procurem observar ao longo do trabalho quais partes do corpo levam aos estados quando mobilizadas, o aprofundamento nessa pesquisa, faz com que entrar e sair das emoções em cena torne-se algo concreto, palpável, fugindo do campo da pura sorte.

Referência: Exercício elaborado pelo grupo Amok Teatro, trata-se de uma releitura de um famoso exercício de Jacques Copeau, da escola do teatro do Vieux-Colombier.

“Porque tinha um lance que você sempre falava, né, como é que fica essa mão triste e aí, às vezes, a gente dava uma explorada nisso [...]. O lance que foi mais legal assim mesmo de aprender, foi o lance do estado, os estados de uma forma geral, assim, no corpo, isso foi uma coisa que eu consegui ir fazendo também sozinho depois. Que ficava, às vezes, no colégio, tava meio mal assim, aí eu falava “Caraca, isso aqui que eu fiz é maior legal, eu acho que eu tô triste assim”. Aí eu anotava, eu acho que se eu respirar, se eu botar a pressão aqui dá pra eu fazer uma tristeza, não sei o que e é uma coisa que até hoje assim, eu reparo. Às vezes, eu tô olhando no espelho e faço uma careta e tal, “pô, parece que eu tô triste”, ontem mesmo eu fiz isso “Parece que eu tô triste fazendo isso aqui com o olho, legal”! Aí eu vou, anoto e tal. Isso era muito maneiro, mas essas coisas mais minuciosas, mais detalhadas, tipo, o que você faz quando você mexe o resto, isso nunca deu muito deu muito tempo pra gente ir muito a fundo, é uma coisa que eu tinha vontade”. Conversa com Leonardo – 21/05/2021.

- **Caminhadas com estados de emoção**

Objetivos principais: Exercitar o acionar de alguns estados de emoção pelo corpo e a criação de dramaturgias internamente.

No espaço de jogo, determina-se um ponto de entrada em cena e um ponto de saída, as atuantes caminharão de um ponto a outro, individualmente, exercitando a cada passagem um estado de emoção escolhido pelas mesmas. Entretanto, enquanto fazem esse deslocamento, as atuantes criam internamente situações dramáticas que também externam nessa passagem. Quem estaria se movendo assim? Que tipo de situação estaria acontecendo com essa figura? De onde vem e para onde vai?

“Isso ajudava a criar uma consciência entre o que você tá exercendo no seu espaço imediato, a sua percepção de você no espaço e a terceira coisa que seria pelo espaço amplo, eu diria que é você reagindo ao que você percebe pela reação das pessoas e pra minha perspectiva que não consegue ver nada sem óculos essas é uma perspectiva quase inatingível, mas ainda existe”. Conversa com Menescal 23/04/2021.

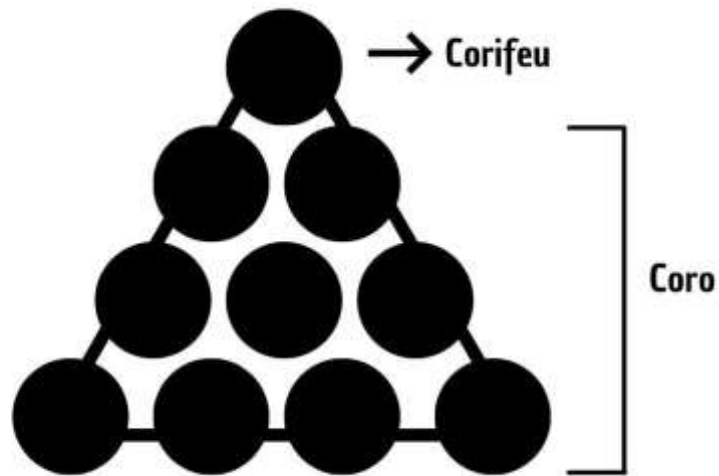
“Não me marcou, mas eu gostava muito de fazer aqueles exercícios que geral sentava e a gente ficava ali fazendo pequenas cenas entrando nos estados, né, eu, particularmente, comprei muito esse lance dos estados, de descobrir isso, então eu gostava, assim, de fazer”. – Conversa com Leonardo 21/05/2021.

- **Coro e Corifeu**

Objetivos principais: Exercitar o estado de coletividade e autonomia dentro do grupo; a capacidade de responder rápida e criativamente aos estímulos do jogo; a dilatação corporal e o envolvimento global dos corpos nas ações vivenciadas.

As participantes colocam-se como em um triângulo, cuja ponta principal é o corifeu, as outras se organizam atrás daquela que representa o corifeu, formando o coro. O grupo inteiro olha e direciona o corpo para o mesmo sentido. O desenho do coletivo se organizará de acordo com o número de participantes que se deseja para o jogo. O coro e corifeu pode adquirir diferentes formatos e ser inserido em dinâmicas diversas, tanto na fase de preparação das atuantes, quanto no espetáculo ou performance final.

**Figura 1** – Desenho da organização do Coro e Corifeu



Fonte: Desenho autoral da pesquisadora

A dinâmica básica do coro e corifeu segue da seguinte maneira: Primeiro, forma-se o chamado “passarinho” (desenho acima), o coro precisa fazer as mesmas ações e gestos que o corifeu faz, ao mesmo tempo em que ele os executa. Olhando de fora, o coletivo precisa se comportar como se fosse uma figura única, em ressonância.

O corifeu precisa ter o tempo inteiro em mente que há pessoas atrás dele, seguindo-o, logo, é preciso que ele faça gestos e ações claras, ampliando seu campo de expressão além do frontal, por exemplo, dar língua é uma ação que dificilmente o coletivo conseguirá perceber. Também, é preciso encontrar um equilíbrio entre fazer ações complexas e simples, de acordo com a resposta do coro, cuidando de lançar desafios na medida certa para não seguir sozinho na jornada. Já o coro, precisa cuidar de sua autonomia dentro do espaço da coletividade, dependendo da posição que as jogadoras ocupam dentro do coro, precisarão utilizar-se de sua visão periférica e perceber não apenas o corifeu, mas também as outras companheiras para serem capazes de seguir o fluxo, ao mesmo tempo, cada integrante do coro precisa estar inteira, sem demonstrar que copia as ações do corifeu ou de outrem, todas as participantes estão a todo instante criando dramaturgias.

Neste jogo pratica-se também a “respiração muscular”, que consiste em deixar a respiração fluir naturalmente, sem acelerá-la ou ralentá-la, a partir dos estados de emoção

evocados pelas atuantes, com a característica de que é preciso deixar a respiração se manifestar mais intensamente por meio da musculatura do corpo, tornando-a clara para quem a vê. Ainda, existe o trabalho conjunto dos membros inferiores com os membros superiores. Neste jogo, o tronco está sempre envolvido diretamente nas ações das atuantes, até mesmo na mais minuciosa delas, produzindo continuamente o engajamento do corpo de modo completo, por exemplo, se uma jogadora faz a ação de pegar uma maçã em uma árvore, não fará esta ação apenas com seu braço, moverá a cabeça (e não apenas os olhos) e o tronco nessa direção, o que, imediatamente, engajará os membros inferiores na execução da ação, junto com os superiores, envolvendo o corpo por inteiro na ação, ampliando e clarificando sua expressão.

Há muitas variações possíveis de serem criadas diante da prática constante de coro e corifeu, as principais exercitadas nessa experiência destaco abaixo.

### **Varição 1**

O espaço de aula é dividido em 3 áreas, uma área central maior na qual o jogo se desenrolará, uma área à esquerda e outra à direita dessa região central, na qual as atuantes exercitarão uma espera ativa e observarão umas às outras. Antes do jogo começar, divide-se o grupo entre as áreas de espera, com números iguais de jogadoras em cada uma delas. As áreas de espera ativa são assim chamadas uma vez que nelas as jogadoras trabalharão em seus corpos o estado de prontidão para improvisação imediata e observação, elas não se configuram como espaços de relaxamento.

Em seguida, uma jogadora, não definida previamente, entra na área de jogo. De imediato, mais duas jogadoras entram em cena para formarem seu coro, compondo uma coralidade mínima de 3 pessoas. Cria-se uma situação cênica, com espacialidade bem definida, por exemplo, a cena acontece em uma casa, em um banheiro, em um barco, entre outras. Desenvolve-se um conflito e após a sua resolução o grupo sai da área de jogo, que novamente é preenchida por mais um corifeu e em seguida por aquelas que integrarão seu coro. A área de jogo nunca pode ficar vazia, ao mesmo tempo que, um corifeu nunca pode ficar muito tempo sozinho na área cênica aguardando a manifestação das demais. É preciso uma atenção muito forte para as necessidades do jogo, que requer o coletivo focado e organizado, lançando-se na imprevisibilidade das histórias criadas.

Observação: Outra possibilidade para o desenvolvimento desse exercício é utilizar músicas como indutores cênicos, estimulando as atuantes a criarem situações diversas para experienciarem.

## **Varição 2**

Mantendo a mesma divisão espacial da variação anterior, antes da entrada do primeiro corifeu, a professora anuncia qual estado de emoção será experimentado. Logo após, o corifeu entra e fica durante algum tempo trabalhando sozinho apenas a respiração muscular desse referido estado, em seguida, o corifeu elege em silêncio uma parte de seu corpo para guiar a exploração, cada vez mais profunda do dado estado de emoção, tal como braço direito, ombro esquerdo, bacia e etc. Em seguida, as duas integrantes do coro entram na área de jogo e as três seguem juntas com o trabalho, até que o corifeu começa a desenvolver uma composição cênica. Nesse momento, é possível que ocorram “fugas”, tratam-se de ações das unidades integrantes do coro, que se relacionam diretamente com as ações propostas pelo corifeu, isto é, em dados momentos da improvisação as atuantes do coro podem encontrar frestas e romper com a unicidade dos movimentos para criar um percurso próprio, ainda mantendo a formação do “passarinho”, e logo depois, retornam para a sincronia coletiva.

Referência: Jogos experienciados por mim em oficinas de máscaras balinesas ministradas por Fabianna de Mello e Souza da Cia dos Bondrés.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> A Cia. dos Bondrés, fundada em 2008, surgiu do desejo de aprofundar o estudo das técnicas da representação do ator através do jogo de máscaras, sua dramaturgia e o desenvolvimento da pesquisa de linguagem cênica. Disponível em: <http://ciadosbondres.com.br/>

“Olha, em geral, eu achava tudo difícil, eu vou lembrar aqui, exercício de trabalhar centro, cara, eu vou ser bem sincero, eu achava difícil até o alongamento, de verdade, assim, eu era a pessoa que sempre ficava pra trás, assim, no alongamento. Isso sempre me emputeceu aliás, eu ficava meio, tipo, eu não tinha muito o que fazer, eu ia falar ‘Mano, eu não estou conseguindo alongar’, ‘Qual é, gente, vocês podem esperar trinta segundinhos aqui pra eu alongar, porque eu não consigo alongar’. Cara é muito difícil, eu sinto que eu senti tudo errado, sabe, isso hoje é uma coisa muito particular porque hoje eu tenho, eu faço tantas coisas diferentes, tem os exercícios da fisioterapia assim, uma outra consciência corporal e também, eu acho que eu relaxaria mais também sobre isso, sabe, eu não ia ficar muito ‘Ah, não, eu acho que o meu corpo devia ter se sentido dessa forma e não se sentiu’, ‘Nossa, eu tô atrasado’, isso era uma coisa que já me tencionava pra fazer a aula, olha que coisa maluca. É uma coisa que, às vezes, me tencionava pra fazer a aula, cara. Todas essas coisas, faz o negocinho lá de sentir o centro, tinha um negocinho que a gente fazia assim, e eu falava ‘Cara, eu não sei se eu tô sentindo o centro’. E tinha um outro negócio que era pra gente imaginar o centro partindo da nossa cabeça, não o que, e eu tinha super dificuldade. Começa um movimento, faz um movimento pela cintura, a cintura vai guiar todos os movimentos e eu pensava ‘Cara, como é que é essa porra’? Essas investigações, essas premissas, elas já me deixavam ansioso, tudo era muito difícil e tenso pra mim e isso sou eu na vida, né. Eu sou uma pessoa muito tensa. Então, essas dificuldades sempre existiram. Não é como se eu não me entregasse, mas eu sentia uma tensão, de fazer e errar, cara. Eu tenho muita tensão de errar, tenho muito medo de errar e eu vou errar o que ali? Nunca acertei. Porque eu tinha essa pressão”? Conversa com Leonardo 21/05/2021.

“Esse exercício me marcou muito das pessoas conseguirem imaginar onde eu tava, mesmo sem eu dizer onde eu tava e isso meio que moldou a nossa atmosfera na hora, sabe. Todo mundo tava muito atento, eu lembro muito disso de muita atenção durante esse exercício. [...] Eu sempre lembro de você dizendo do nosso tronco ser o nosso ser, isso pra mim é muito marcante também, esses exercícios que a gente, várias vezes eu tento me conectar. Eu penso “ai, eu preciso de um exercício de teatro”. Aluna Beatriz em conversa realizada recentemente sobre o processo – 07/04/2021.

Esses exercícios e jogos teatrais não possuem em si muitas novidades, salvo o fato de que a maioria pertence ao universo das práticas profissionais de atuação ou mesmo os mais comuns em cursos livres de teatro, destaquei pelo tipo de abordagem dada. Sempre fui interessada pelo detalhe e fui propondo as atividades levando os detalhes em consideração, a maneira única e particular com a qual cada corpo das alunas se movia pelo espaço e o que compunha esses movimentos. Demos muita atenção ao estado de reintegração do corpo em si mesmo, com as alunas aprofundando-se em cada parte do seu próprio, se auto-observando, mobilizando as pernas e o tronco, buscando sair das regiões periféricas do corpo.

Uma tentativa de abordagem visando a uma definição que una os conceitos de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski deverá levar em conta que o termo ação física se refere sobretudo e antes de mais nada a: 1) ação, algo (um impulso, um élan) que nasce do tronco (da coluna vertebral); e 2) ela é física,

ou seja, corporificada no momento mesmo em que nasce. (BURNIER, 2009, p.35)

Segundo Burnier, uma ação física deve partir do tronco. Pode-se talvez dizer ao mobilizarmos essa parte do corpo, compondo ações, que elas poderiam colaborar para a busca desse que chamei estado de reintegração do corpo e ainda, esse estado como disseminador, disparador de ações. Ao longo do processo pude perceber as alunas atingindo tal unidade, afirmo isso consciente de que se trata de uma tarefa constante, não apenas para a cena, mas no contexto dessa pesquisa, para a vida. A ação com o corpo, a atitude, como sugestão de caminho para uma conscientização do indivíduo sobre si mesmo, um fazer não compulsório, mas intimamente conectado com o sujeito.

Outra característica marcante das aulas é que o coletivo de alunas ficou durante todo o percurso se desafiando cada vez mais a entrar nas propostas, o que permitiu que avançássemos nas investigações, fomos criando um ambiente de confiança, intimidade e expressão de si, não apenas do corpo, mas também dos pensamentos, fato que depois foi confirmado durante as peripécias da montagem do espetáculo.

Me referi algumas vezes à prática desses jogos teatrais e exercícios como porta aberta para fugir de automatismos corporais e de pensamento. Percebia nas alunas, basicamente, os mesmos que percebia em mim, para começar, uma certa indisposição para dar início ao trabalho e mexer o corpo, desde ir até o espaço onde a prática vai se desenvolver, à decisão de começar e começar a construção de uma atmosfera diversa no ambiente. O ator François Kahn, dizia isso em uma das oficinas que fiz com ele, era uma oficina muito ativa fisicamente, da qual saíamos exauridas, ele colocava que no momento inicial era evidente que ninguém queria se mexer, então, que seria preciso aceitar a condição de preguiça e/ou cansaço do corpo e seguir com os estímulos, primeiro, era natural que tudo ocorresse de modo mais mecânico, mas aos poucos, começávamos a encontrar prazer, apetite pelo movimento e pelo jogo. Uma situação similar ocorria nos nossos encontros de quarta à noite, no meio da aula, geralmente, todas já estavam envolvidas e entregues às atividades.

Nos primeiros meses ainda identificava os corpos das atuantes ocupando pouco o espaço da área de jogo, ainda se apequenando. Com as práticas pude perceber mais imprevisibilidades partindo desses corpos e dessas mentes, uma espécie de ocupação radical, talvez até selvagem do espaço. A Pequod possuía uma escada estreita que levava à sala de aula, inúmeras vezes, até



mesmo a escada era utilizada para dar vazão ao mover. Citando novamente Dullin (1985, apud BARBA, 2012, p. 210) “a presença se irradia e se impõe” no espaço-tempo ficcional, mas também, poderíamos dizer na ocupação do espaço-tempo diário. Como seria viver as ações do dia a dia com uma determinada qualidade de presença irradiante?

Exercitávamos bastante a diminuição do tempo entre impulso e ação, entre ter o desejo, a necessidade de fazer e, efetivamente, fazer. Isso me faz lembrar as inúmeras vezes que as atuantes ficavam muito tempo na dúvida, duvidando das próprias ideias, da beleza de seus modos únicos de mover, precisando de uma espécie de autorização de minha parte ou mesmo das outras companheiras, com uma determinada afetação das suas capacidades de decisão. Penso que praticar tarefas simples com essa característica podem tê-las auxiliado a fazerem ações mais conectadas consigo mesmas, deixando assim, uma marca pessoal, sem vassalagem à padrões, desde o que se considera socialmente como um corpo bonito e um corpo feio em foco, à própria natureza das ações, as ações consideradas boas, já vistas antes em ambiente de representação ou que a atuante mesmo já conhece e sabe que “funciona”, em contraposição às que geram estranheza e desconforto, suscitando até mesmo a pergunta “mas isso é teatro”? Percebi o surgimento de movimentações mais autônomas, não obediente às expectativas e uma abertura à possibilidade de deixar fluir os próprios precipícios internos nos movimentos e nas falas.

Começou a ser instaurado um ambiente de generosidade, de uma observação atenta de si e da outra, mais numa perspectiva de receber o que a outra faz, do que de julgar o que a outra faz. Ocorreu um desenvolvimento natural de troca de saberes, onde todas possuíam algo para compartilhar, para falar, para fazer.

Barba aponta que características consideradas impalpáveis como a energia e a presença são possíveis de capturar a partir da dedicação a práticas específicas, tais como as explicitadas nesse subitem, práticas muito concretas, que, como num ritual, faz ações objetivas moverem e mesmo simbolizarem algo transparente, tornando visível o invisível. Se é possível mobilizar energia para construir ações em cena, também é possível mobilizar energia numa aula de teatro para construir ações na vida, reinventando o cotidiano.

## 2.2 – CONTRUINDO PARTITURAS FÍSICAS

“Que porra que é partitura, irmão? O que que é isso”?

“Leticia – E até eu que tinha vindo do ano anterior, eu senti muito, porque, às vezes, tipo: ah, prepara uma partitura corporal, uma coisa e todo mundo sentava pra olhar você.  
 Bia – É. Era foda.  
 Leticia – Ai, medo de fazer, eu ficava, tipo, travadona.  
 Helena – Eu acho que até hoje ainda fico travada com isso, porque, tipo assim, pra mim é um negócio...  
 Leticia – Eu também, não tem como você racionalizar: Eu vou fazer isso, vou fazer isso, vou fazer isso. Não, você tem que fazer com o seu corpo, pra saber que vai funcionar.  
 Helena – Na hora dá muita raiva.  
 Lorrana – Com o tempo você só aprende a acionar a coragem. Não que você não fique mais nervoso, você aprende a: Foda-se, vou fazer. Você vai meio assim, né, mas faz.  
 Helena – Mas na hora dá um ódio, na hora dá vontade de ir embora.  
 Leticia – Com os ensaios você vai se abrindo e vai percebendo, cara, vai todo mundo fazer depois de mim, tá todo mundo experimentando, sentindo a mesma coisa que eu, essa dificuldade de mexer o corpo”.

Roda de bate-papo com o elenco após a estreia – 06/11/2019.

Partitura é uma palavra que vem da música, assim como várias outras às quais a arte teatral muitas vezes referencia-se. Trata-se, originalmente, de uma representação escrita da música e indica por meio de símbolos específicos os sons a serem executados pelas musicistas. Localizo partituras nesse trabalho como, simplesmente, uma sequência de ações físicas.

Em nossas aulas era importante pensar de onde vinham os estímulos que nos impulsionavam a criar determinada sequência de ações, também que essa sequência fosse dotada de plasticidade e de simbolismos, que contivessem em si a busca do equivalente e o apoio no universo extracotidiano da expressão. Além disso, que fosse uma procura do corporeamente, agindo no espaço, marcando-o com sua presença e existência. Ainda que pudesse compartilhar com o público imagens abertas à interpretação, de modo que todas pudessem percorrer pelo mesmo caminho coerente costurando os acontecimentos, mas ao mesmo tempo experimentar uma variedade de sentidos, onde cada uma, fosse capaz de preencher os contornos por nós desenhados e delimitados com seus próprios detalhamentos, evocando memórias e sensações particulares. Essas eram as bases da investigação das partituras físicas.

Para a atriz Júlia Varley do Odin Teatret, haveria ainda as subpartituras compondo as partituras, habitando o seu interior:

Na Antropologia Teatral, a palavra “subtexto”, foi substituído por “subpartitura”, um termo mais apropriado às formas de teatro não necessariamente literárias, nas quais a atriz constrói sua presença cênica por meio de uma forma de comportamento vocal e físico chamado partitura. O termo “subpartitura” deveria incluir todos os processos mentais e psíquicos sobre os quais uma atriz baseia seu trabalho. Nesse conceito, misturam-se a técnica pessoal, os apoios que mantêm viva a partitura, os pontos de partida para criar os materiais, aquilo que a atriz pensa antes e durante o espetáculo, as motivações do personagem, o mundo interior, as emoções, a energia, as recordações, as imagens, as sensações e tudo aquilo que não se consegue expor em conceitos. (VARLEY, 2010, p. 121)

Sempre, no início das aulas e ensaios, fazíamos muitas práticas de alongamentos e aquecimentos que visavam preparar as alunas para moverem seus corpos, tornando-os disponíveis e ao mesmo tempo, prevenindo lesões. Concomitantemente aos jogos dramáticos expostos no item anterior e às atividades de escrita sobre as quais me debruçarei no próximo capítulo, ocorriam as explorações e criações das partituras físicas. Dividir tantos experimentos, referências e ideias, os quais não ocorriam separados, mas sim, no mesmo período, é um grande desafio. Visto que, justamente o diálogo entre essas diversas camadas trazidas por todas as participantes do processo criativo que, por fim, compôs o espetáculo. A peça foi um reflexo direto da sala de aula e de ensaios.

No início as partituras físicas eram provenientes de diversos estímulos trabalhados em sala, tais como, os estados de emoção; qualidades de movimento; os quatro elementos – água, fogo, terra e ar; as seis possibilidades – andar, correr, saltar, ir ao chão, girar, parar; os três planos do espaço – baixo, médio e alto; entre outros. Muitas vezes depois de fazer alguns jogos a respeito desses estímulos, eu propunha que as alunas fechassem uma sequência a partir das descobertas feitas e a apresentassem individualmente para o restante do coletivo. Algo simples, à princípio, mas se analisado mais a fundo é possível perceber o quão potente pôde ser.

Fechar uma sequência na minha proposta era cuidar para que as ações e suas transições estivessem de tal modo organizadas e memorizadas, que a atriz fosse capaz de repeti-la diversas vezes e manter exatamente o mesmo caminho, em vez de, a cada repetição, mudar algum detalhe ou muitos. Esta fase do trabalho não é mais um improviso, mas justamente a etapa posterior a ele, trata-se de fazer a passagem do improviso para uma estrutura fixa, para isso é preciso fazer escolhas individualmente, buscando traçar uma trajetória instigante. Com a

composição dessa pequena célula cênica, as alunas já praticavam alguns aspectos do que acontece quando montamos uma peça teatral. Para a construção das partituras físicas, eu ressaltava a importância de possuírem variações rítmicas e de planos no espaço, além de deslocamentos pelo mesmo, salvo os momentos de exploração de propostas específicas. Outra característica que eu destacava para as alunas diz respeito às transições entre uma ação e outra, como organizar essas passagens? As instruções que eu passava, era que fossem simples e diretas, procurando sempre o menor caminho e mais “limpo”, ou seja, transições precisas. E alguns desafios pululavam: como manter essa estrutura fixa orgânica, sem torná-la mecânica por meio do processo de repetição? Mesmo desafio encontrado quando uma peça teatral fica em cartaz, por exemplo.

O que me remete ao provérbio “Procurar o pequeno para encontrar o grande”. Desconheço sua origem, entretanto, o escutei algumas vezes repetido pela diretora Ariane Mnouchkine, pude ouvi-la dizê-lo na ocasião de palestras e oficinas, ao se referir à incansável busca das artistas da cena pelos detalhes e minúcias ao invés de generalizações, no momento de realizarem o seu ofício. Esse provérbio dialoga com a prática minuciosa e profunda que a construção de partituras físicas na sala de aula proporciona, uma vez que elas contêm em suas pequenas unidades dramáticas, um verdadeiro ensaio para peças.

Ainda, as apresentações individuais eram um modo de perceber as características específicas da expressão de cada aluna. Como professora, a partir do que observava, podia trazer mais estímulos para a próxima aula, aprofundando com o grupo todo, muitas vezes, aspectos que notava em apenas uma ou duas alunas. Sem saber dessas entrelinhas, o grupo inteiro colaborava com a superação dos desafios individuais, além dessas ações, naturalmente, fortalecerem o coletivo. Também, as alunas já exercitavam a autonomia de fazer pequenas criações solo e defendê-las, por meio da apresentação, diante do grupo. Era mais um modo do coletivo se conhecer, se perceber e compreender a maneira como cada indivíduo se expressa, qual é a “voz” de cada uma, a partir das preferências, características marcantes, detalhes, escolhas feitas por cada companheira para a sua criação.

“[...] eu gosto muito das nossas partituras, sabe, eu gosto muito delas, mas eu também acho bizarramente difícil. Eu tenho muita dificuldade ainda com partituras [...] É porque eu fico, tipo, nossa fulana tem tão mais facilidade, então, eu vejo dificuldade, mas tenho que parar com isso, a terapia vai me ajudar”. Conversa recente com Bia sobre o processo – 07/04/2021.

Após muita prática em sala de aula, era chegado o momento de abordarmos o tema literário do ano e darmos início à elaboração de uma montagem cênica que seria apresentada naquele mesmo ano, finalizando nosso ciclo juntas. Conforme dito no início desse capítulo, o tema do ano de 2018 do Nômade era literatura palopiana. Naquela altura, eu já estava encantada pelo trabalho do escritor angolano Ondjaki<sup>30</sup>. Apresentei às alunas o livro “Os da minha rua”, obra na qual o autor relata por meio de contos, passagens da sua infância de modo lúdico e poético, com riqueza de detalhes e memórias do cotidiano. Um exemplo de proposição de construção de partituras a partir desse mote segue abaixo.

Separei alguns textos para trabalharmos em sala. Cada aluna escolheu um texto e pedi que, individualmente, separassem 10 itens, dentre eles verbos de ação e/ou frases que contivessem imagens interessantes, a partir das suas perspectivas pessoais. Logo após esse período de seleção, era momento de praticar. Como em uma incubadora, cada aluna foi para um espaço na sala, fazer suas próprias explorações. O objetivo era que propusessem uma ação para cada item e as organizassem em uma partitura, cada uma a seu modo, levando em consideração todo o repertório de investigações acerca da expressividade corporal que fizemos até aquele momento do processo. Eu costumava reservar de 20 a 30 minutos para o período-incubadora, isso significa que, durante esse tempo as atrizes podiam experimentar diversas ações, testar possibilidades e selecionar as que julgavam mais potentes. Logo depois, elas começavam a montar os seus próprios quebra-cabeças, a propor quais seriam as transições entre uma ação e outra, até que uma sequência era fixada. Por fim, formávamos uma pequena plateia e cada uma se apresentava.

---

<sup>30</sup> Ondjaki nasceu em Luanda, em 1977. Prosador e poeta, Ondjaki ganhou o Prêmio Jabuti de Literatura em 2010, na categoria juvenil, pelo romance “Avó dezanove e o segredo do soviético” e o Prêmio Literário José Saramago, com o romance “Os Transparentes”. Disponível em: <https://unilab.edu.br/2016/07/25/entrevista-escritor-ondjaki-conta-sobre-sua-escrita-influencias-e-relacao-com-a-lingua-portuguesa/>

“A gente leu um texto e circulou algumas palavras, aí você pediu pra gente montar uma partitura a partir daquelas palavras. Aí foi a primeira partitura que eu fiz, então, eu tava toda dura [...] Não sei se foi no mesmo dia ou na semana seguinte, você pediu pra juntar a minha partitura com a da dupla, aí eu fiz com o Lorenzo. E eu achei que aquela partitura ficou muito boa. Foi uma partitura que eu gostei muito e eu fiquei “caraca, eu consegui fazer isso”? E foi bem no iníciozinho. E aí foi naquele momento que eu fiquei assim “Eu fico nervosa, mas eu consigo”. Pode não ficar perfeito, mas eu consigo, entendeu? E acho que foi uma quebra pra mim, assim, aquele momento, e foi bom porque foi uma coisa bem no iníciozinho, né, então. Foi legal esse momento assim, foi um momento que marcou pra mim”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

Com o passar do tempo, as disputas políticas no Brasil já estavam muito intensas, devido às eleições presidenciais de 2018. O cansaço que o final do ano naturalmente traz, associado ao horário das aulas e ainda ao terror que pairava no ar com a possível eleição de Bolsonaro estava estampado nos nossos corpos, de tal modo, que ao interagir com o coletivo, com muita influência da minha perspectiva pessoal também, eu só conseguia pensar em uma palavra: esgotamento. Ao olhar com os olhos de hoje para aquele período e localizar o embate entre o esgotamento e a brava resistência à sua instalação, percebo a tamanha inocência da qual dispúnhamos na época. Se naquele período o embate era difícil, não me restam palavras para denominar o tamanho desse desafio hoje.

“Nesse período de eleição, pela polarização muito grande, a gente já sabia que ia acontecer isso, que ia ficar PT X PSL, era uma coisa que tava causando uma tensão não só numa esfera política, qualquer outra esfera, então assim, relações familiares, as pessoas faziam questão de tocar nesse assunto o tempo inteiro [...] Até, como eu falei, tipo, em outras esferas, por exemplo, na faculdade, eu lembro que na minha faculdade na época da eleição, a gente sofreu vários ataques ali, na faculdade pública, tanto na época de eleição, quanto depois de eleito e na minha faculdade, eles tiraram todos os guardas terceirizados e a guarda nacional passou a cuidar da faculdade, porque a Rural ela é sempre teste, né, para o que vai acontecer nas outras do Rio de Janeiro. Por exemplo, agora, a gente elegeu o reitor, a faculdade elegeu o reitor e não deixaram o reitor tomar posse. O Ministério da Educação indicou outro e ele que tomou posse, sabe e a gente votou e elegeu um reitor que não pôde tomar posse, são coisas muito absurdas que ganharam muita força na época da eleição. [...] Então, era um momento de muito estresse, você ia pra faculdade era esse tipo de estresse, você chegava em casa e levava alfinetadas o tempo todo e isso te atinge quando você sabe que faz parte de um grupo (LGBT) que tá em risco. Então, era sempre estresse, sempre estresse”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

Entretanto, já que essa dissertação precisa prosseguir, ali havia esgotamento, hoje também e sempre, me perpassa uma impressão de que esse estado está constantemente tentando

se projetar. O percebia assolando meu corpo, os corpos das alunas e percebo hoje ainda nessas mesmas alunas e em mim, percebo nas pessoas ao redor, conhecidas e desconhecidas. Como se tivéssemos que estar sempre em vigília para combater o esgotamento e as suas artimanhas, pois o vejo se apresentando na forma de inúmeras desistências, inatividade ou atividade desprovida de sentido. Impressões. Para Deleuze, esgotado é bem mais do que cansado, haveria ainda possibilidades para o cansado, já para o esgotado, não.

Apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. O que conta para ele é em que ordem fazer o que deve e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só por fazer. (DELEUZE, 2010, p. 71)

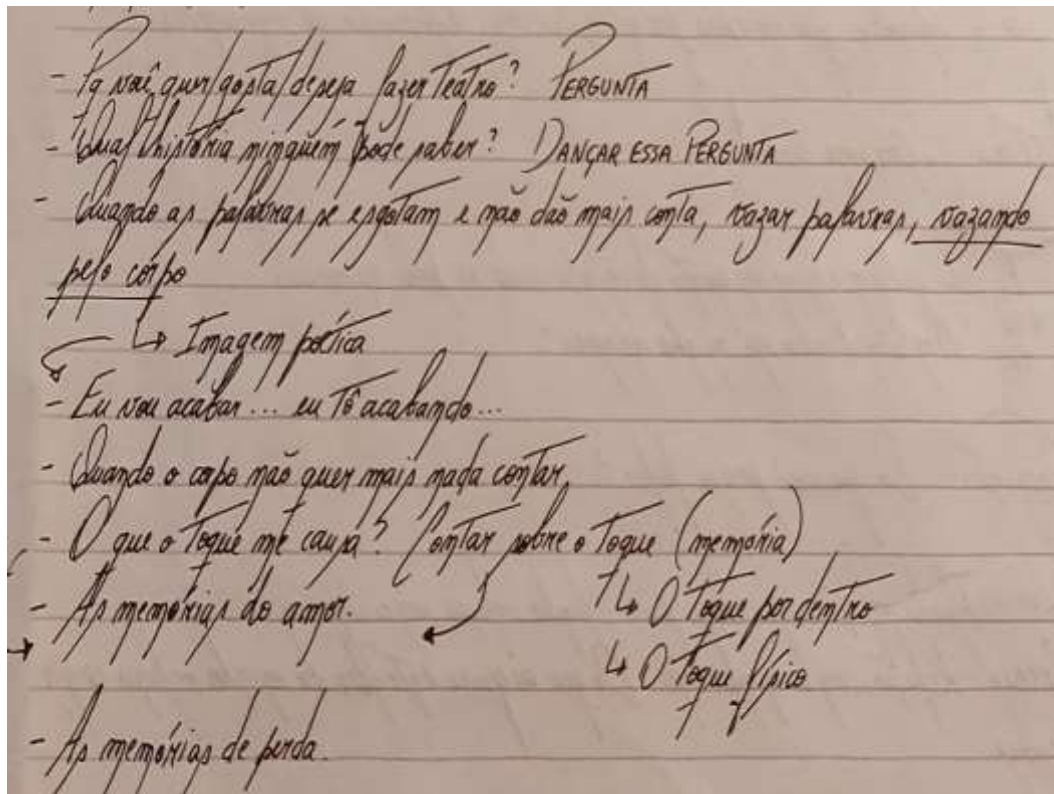
Em entrevista para o Laboratório de Sensibilidades, Peter Pál Pelbart (2020) comenta esse texto de Deleuze. Ao se desdobrar sobre a figura do esgotado, fala do esgotamento dos modelos todos, dos possíveis e a sensação de falta de clareza sobre o que está por vir, obscuridade, não se trataria apenas de um cansaço individual, seria algo sistêmico. Pélbart ainda fala, especificamente, sobre o seguinte trecho de “O esgotado” de Deleuze:

Mas o esgotamento não se deita e, quando chega a noite, continua sentado à mesa, cabeça esvaziada em mãos prisioneiras. [...] É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. [...] O cansaço afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica. (DELEUZE, 2010, p. 73 e 74)

Para Pélbart, nessa posição, sentado com a cabeça entre as mãos, aparecem pequenas imagens, intensidades, que talvez sejam o germe para a criação de novos possíveis. Talvez aí se localize a potência do trabalho do Nômade, na edificação de outros caminhos e perspectivas, saltando as cascas de banana jogadas pelo esgotamento. Trazendo para o recorte dessa pesquisa, talvez por meio de uma investigação centrada no sujeito, no seu corpo, no estímulo à ação física e em práticas de cuidado de si, que os princípios da antropologia teatral são capazes de estimular, novas possibilidades possam ser vislumbradas.

Respondemos a essas inquietações com a prática, com ações. Algumas imagens e perguntas me vieram à cabeça naquele período, me pus a escrevê-las, todas inspiradas no trabalho feito com o coletivo até aquele momento.

**Figura 2:** Anotações pessoais do caderno da professora



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Abaixo esmiuçarei mais alguns indutores para a criação de partituras físicas que tiveram grande relevância para o nosso processo. O toque e o atravessamento entre corpos, eram pontos para os quais estávamos olhando naquele momento. A partir da pergunta “O que o toque me causa”? Surgiram muitas ramificações.

“Primeiramente, o aspecto de ser tocado era um problema do acaso, do momento, era uma coisa momentânea, mas acabou caindo na época da peça e ser tocado, enquanto bloqueado, dentro do cenário teatral é uma sensação estranha, diferente de quando você tá no meio social e você não quer contato e as pessoas furam esse bloqueio, você tem mais autonomia em quebrar com essa zona de conforto, mas você não tenta controlar a forma com a qual você quebra ela e talvez, por isso, seja uma quebra muito mais confortável do que quando a sociabilidade te força a interagir, a sair da sua zona de conforto ou quando uma questão de trabalho te obriga a falar com quem você não quer falar e por aí vai.[...] Por conta de furar esse bloqueio com toques em cena, eu acho importante enfatizar que foi um processo muito mais sensível do que eu sequer esperaria ser antes dele acontecer e por ser algo momentâneo era muito mais fácil de quebrar ele”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.



- **O toque por dentro – o caminho interno**

Essa proposta visava revisitar alguma memória onde o toque estivesse presente, que as atrizes considerassem relevante ou que imediatamente lhes viesse à cabeça, sem estar restrita a um tipo de relação específica, mas levando em consideração todas as relações humanas que, porventura, envolvessem toque. Então, uma pergunta foi feita: E se você pudesse descrever qual foi o caminho das emoções e sensações dentro do seu corpo, ainda se articulando com os pensamentos, com riqueza de detalhes? A ideia era montar um mapa interno, cartografias de uma experiência única e individual. Mesmo que outras pessoas tenham compartilhado daquele momento com as alunas, a ideia era que expressassem aquele caminho que era apenas delas e somente elas sabiam.

Eu colocava uma música estimulante, as participantes seguiam com o período de incubação de 20 a 30 minutos, muitas vezes, nesse momento eu continuava a repetir as indicações e a tentar lançar palavras explicativas para deixar a proposta cada vez mais clara e provocadora para que o trabalho fosse se aprofundando. Logo depois, as atrizes mostravam individualmente suas construções para a turma. A relação com os estímulos musicais variava, em algumas propostas eu inseria músicas, em outras, não, e nos momentos de apresentação as alunas escolhiam se preferiam se apresentar com ou sem esse estímulo. Esse era o *modus operandi* básico da criação de partituras físicas.

- **O toque por fora – o caminho externo**

Aqui a ideia era fazer o caminho inverso da proposição anterior. A cartografia dessa vez, seria externa, quais foram os caminhos do toque pelo corpo? Quais foram os detalhes de cada gesto feito e de cada gesto recebido?

- **O toque físico afetuoso e não afetuoso**

Nessa proposta trabalhamos no mesmo dia essas duas características separadamente, entretanto, no momento de montar a sequência de ações as alunas deveriam mesclar as duas pesquisas.

“O que esse toque desperta em você, onde que começa? Aí eu lembro que começava na minha mão, porque pra mim, o toque que mais me agradava era na mão e aí depois um toque que era agressivo pra você, onde que você sentia ele, isso foi muito potente, um exercício pra peça assim que eu senti que teve efeito, sabe. Porque a gente sabia acionar exatamente onde era um toque que agradava e onde era um toque que não agradava. Tipo, se eu não me engano, no meu ombro, por aqui, eu não gostava, era meio que uma imaginação, como se alguém tivesse te puxando[...] A gente fechava os olhos, tinha uma música que instigava a gente e aí a gente criava as partituras e ficava repetindo essas partituras por muito tempo e aí no final, a gente apresentava ela”. Conversa recente com Bia sobre o processo – 07/04/2021.

- **Qual história ninguém pode saber?**

O objetivo desse estímulo era que as atrizes contassem um segredo ao grupo, sem, no entanto, contar. Colocando, cada vez mais, as atrizes e suas histórias no centro dos acontecimentos cênicos, ao invés das personagens.

“Eu gostei muito de fazer isso, isso é uma coisa muito minha assim também, né, realmente tem muita coisa em cima de mim que eu falo, caralho, coisa suja, as histórias que eu costumo, às vezes, pensar, são histórias bem bizarras mesmo, são coisas, quando eu quero me expressar sobre isso, eu gosto de me expressar de uma maneira bizarra, então, aquele exercício foi um momento que eu pude fazer pra alguém, né, que eu quis fazer uma coisa bem bizarra e monstruosa com o meu corpo e mostrar, eu nem lembro como é que foi a reação, como é que eu fiquei e tal, mas eu lembro disso, foi legal, foi legal de poder fazer”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

- **Quando o corpo não quer mais nada contar**

Essa proposição buscava uma experiência sobre a exaustão física e o silenciamento decorrente desse processo. Também, se tratava de uma exploração sobre o silêncio imposto pela força bruta. Primeiro, investigávamos partes isoladas do corpo, como elas dançam? Depois, o corpo inteiro dançava, buscando uma dança não padronizada, oriunda das pesquisas anteriores com os jogos teatrais. Na próxima etapa, o grupo já estava cansando e lutando contra o cansaço, então, começavam as idas ao chão e as tentativas de se levantar, pesquisando modos diversos de ir ao chão e subir novamente. Na quarta etapa, as atrizes subiam apenas até o plano médio e tornavam a ir ao chão, até que o quinto passo era atingido, no qual paravam e não se levantavam

mais. Dedicávamos um bom tempo explorando a sensação de parar e prestar atenção na respiração, sem se mover, apenas percebendo o corpo inteiro no chão, exausto, com a motivação de quem não quer se levantar.

Por fim, estudando outra possibilidade, começavam as fugas. O grupo foi dividido entre A e B. A jogadora A tinha como função impedir que a jogadora B se levantasse e fugisse. Enquanto B precisava se levantar e correr. Logo, toda vez que B levantava e dava os primeiros passos, A impedia o seu progresso, a continha e a colocava deitada. Novamente, o arco da ação era diminuído, A começava a impedir B de se levantar, de sequer erguer o tronco até a imobilizar no chão. Mais uma vez, parávamos para perceber as nossas ações, estados de emoção provocados pelas ações e demais sensações que estavam circulando pelos corpos, como eles se organizavam. Com o passar do tempo, fechamos uma sequência em torno dessa pesquisa, simplificando suas etapas e agregando outras camadas para que as atrizes pudessem repetir nos ensaios e realizar no espetáculo.

“Eu sempre lembro, em todo trabalho que eu penso em fazer, de você falando ‘você não pode fazer nada que você não esteja confortável ou obrigada a se sentir’. Porque no meio do teatro, a gente, às vezes, acaba ‘Ah, eu não tô muito confortável, mas eu vou porque é uma oportunidade, ou vou porque é uma cena que eu quero fazer’. Só que você sempre deixou muito claro, ‘não faça se você não quiser, você não é obrigada a nada aqui na aula’. E isso foi muito importante, era um feedback que eu queria te dar como professora, isso é muito bom pros seus alunos não sentirem que é uma obrigação fazer, porque, às vezes, a gente acaba esbarrando com umas pessoas, uns diretores meio autoritários, que não são tão legais, né. E aí...” Conversa recente com Bia sobre o processo – 07/04/2021.

As partituras criadas em sala de aula serviram de base para as outras construídas, especificamente, para o espetáculo, ainda, algumas foram aproveitadas diretamente na peça. No próximo capítulo me dedico às narrativas sobre o processo de montagem do espetáculo. Desde o processo de escrita do texto, ao modo como articulamos esse ponto às partituras físicas, aos jogos dramáticos descritos nesse capítulo, à todas as experiências narradas até aqui, vividas ao longo de quase dois anos. Tudo, por fim, sintetizado em uma peça de 45 minutos. Quando me pergunto como isso foi possível, lembro que foram dois anos e passo a compreender.

### CAPÍTULO 3 – O “CAOS” DO PROCESSO DE MONTAGEM

“O que, afinal, estamos fazendo”?

“Será que essa peça um dia vai ficar pronta”?

“Onde vai ser o ensaio hoje”?

“Será que o público vai entender”?

“Depois dessa do espinho pra mim, não tem o que falar, acho que todo mundo se olhou de outra forma”.

#### 3.1 – PROCESSO COLABORATIVO E AUTOESCRITURAS

No que diz respeito à dramaturgia do espetáculo, seguimos nos aprofundando no livro “Os da minha rua” de Ondjaki, e destaco um exercício em particular, a partir do qual começamos a entender alguns possíveis caminhos. Eu separei contos do referido livro, dentre eles, as alunas escolheram os que mais lhes agradaram. Então, um período foi cedido para que estudassem os textos e captassem a essência deles, visando conseguir resumir a história para as colegas, porém, contando-as como se fossem suas próprias histórias. Para isso, usar de suas próprias palavras e capacidade de síntese seria necessário.

Uma de cada vez, as atuantes se colocavam de frente para o grupo, sentadas em uma cadeira e começavam a narrar. Era possível perceber alguns desafios: a dificuldade de olhar nos olhos das outras companheiras; a tensão exacerbada nos corpos, denunciada por partes do corpo se movendo exageradamente ou rígidas demais; pausas longas nas quais era possível detectar que se tratava de uma tentativa de lembrar o texto; incoerência do comportamento corpóreo-vocal em relação ao que está sendo dito, sobretudo, encoberta pela tentativa de mostrar de modo exagerado que se viveu uma dada situação.

Logo após esse primeiro experimento, as atuantes foram incentivadas por mim a contarem uma história real sua, compartilhá-la com o coletivo. Todas ficaram impressionadas com a diferença entre os dois relatos. Ao contar uma história delas, olhar para as outras, apesar de incômodo, percebi, ocorreu de modo mais fluido; os corpos relaxaram; elas não pensavam mais em um texto, mas na situação em si, o que ela causou na época em que ocorreu e o que naquele momento causava nelas, evocando estados de emoção genuínos. Como professora, solicitei que cada atuante percebesse como seu corpo e voz se comportavam nesse momento do

jogo, além de perceberem internamente as diferenças desses comportamentos nas duas etapas percorridas até então. Por fim, na terceira etapa, foram convidadas a revisitarem o primeiro texto, tentando manter o corpo tão disponível, relaxado e conectado à situação, como na segunda etapa. O grupo e eu percebemos que as histórias de Ondjaki começaram a parecer realmente delas.

Ao executar tal jogo teatral durante algumas aulas, acréscimos e modificações nessas etapas foram feitas. Ora pedi que as atuantes comesçassem por seus relatos pessoais, para já percebermos de imediato as qualidades alcançadas aplicadas no texto do autor; ora sugeri que não contassem ao grupo quais eram suas histórias e quais eram os textos do livro, para sermos surpreendidas e verificarmos se percebíamos diferenças. Tal êxito tivemos neste jogo que chegamos ao ponto de suspeitar, em alguns casos, que histórias reais das atuantes eram de Ondjaki e vice-versa.

Já vislumbrando como poderia ser a linguagem da montagem, me perguntava: E se as futuras espectadoras pudessem achar que realmente aqueles causos aconteceram com as atuantes que ali estavam, como se estivessem contando episódios de suas próprias vidas? E se, de fato, elas narrassem suas histórias? E se o público não soubesse quais eram as histórias reais e a quais eram do livro? As alunas se tornariam, então, meio personagens e meio elas mesmas? Começamos uma exploração em torno desse múltiplo universo.

Destaco mais alguns jogos realizados em torno dessa investigação, que naquele momento movia o coletivo:

- **Verdade ou Mentira?**

Nesse jogo, as atuantes receberam a indicação de contarem uma história real que tivessem vivido ou inventarem uma história para o grupo, entretanto, deveriam escolher em segredo qual das duas opções gostariam. O exercício era individual e todo o restante do grupo dava atenção e ouvidos àquela que contava a história. Ao final, as observadoras davam o seu parecer, levantavam plaquinhas, em uma a palavra VERDADE escrita e na outra, a palavra MENTIRA. Ainda, as observadoras diziam por que achavam a história verdadeira ou falsa. O objetivo principal era que aquelas que contaram a história entendessem quais dos mecanismos

utilizados funcionaram ou não para o convencimento do público, ao mesmo tempo em que as observadoras também estudavam o mesmo.

- **“Não foi assim que aconteceu” e “Você pulou uma parte”**

Começamos a desenvolver jogos narrativos em duplas. A base da atividade era a dupla inventar junta uma história, sem combinação prévia de quais caminhos a história poderia seguir ou mesmo quais partes seriam contadas por quem. A primeira dava início à narração e para passar a palavra para a companheira bastava apenas olhar nos seus olhos. Enquanto a palavra estava com uma jogadora, a outra apenas observava e reagia para o público, sem, contudo, desviar a atenção da plateia de quem estava com o foco principal.

Nas etapas subsequentes, enquanto uma das duas pessoas iniciava o jogo e tomava a palavra, a sua dupla poderia a qualquer momento interrompê-la usando alguma das seguintes frases “Não foi assim que aconteceu” ou “Você pulou uma parte”. Trabalhamos cada uma das frases, separadamente. Ao dizê-las, a jogadora tomava a palavra para si, surpreendendo a parceira e até a si mesma, com os elementos que poderia criar no calor da improvisação. Uma das regras principais era que nenhuma jogadora poderia negar os dados que a companheira colocou na narrativa da dupla. A questão principal naquele momento não era mais convencer o público de que se tratava de histórias reais, mas a partir da experiência dos jogos anteriores, contá-las como se o fossem. Esses jogos ainda exercitavam os seguintes aspectos: improvisar uma história coletivamente, desenvolvendo a imaginação e criatividade para sempre continuar a partir da proposta da parceira, inserindo camadas de complexidade como, muitas vezes, histórias reais possuem; trabalhar a escuta em relação à dupla, potencializando também o estado de presença cênica de cada participante; exercitar o contato visual das jogadoras entre si e com as espectadoras; além de explorar a linguagem cômica, uma vez que são contadas situações diversas, até mesmo absurdas, e se reage a elas como se tivessem realmente acontecido.

Concomitantemente, na outra parte da aula, as alunas davam continuidade à criação de partituras físicas; prática de coro e corifeu; jogos de estados de emoção; e demais atividades descritas no capítulo anterior. Associada essa primeira parte à rica perspectiva que os jogos narrativos nos apresentavam, começamos a estruturar o espetáculo. É preciso frisar que todo o caos característico de ambientes de criação estava presente em nossas aulas, logo, essa divisão

das aulas em dois momentos nunca foi tão clara, havia dias em que só nos dedicávamos à primeira parte, dias em que só nos dedicávamos à segunda e outros, onde misturávamos tudo com uma pista do que queríamos, mas sem saber aonde precisamente chegaríamos. Evidentemente, os dias de mistura eram os mais interessantes para mim, pois como seria no espetáculo, neles todas as práticas conviviam, conversavam e brigavam, foram onde, justamente, as cenas da peça começaram a surgir.

Com as estudantes inseridas num estudo de práticas sobre seus próprios corpos como formas de cuidado e expressão de si, a ideia desse mesmo coletivo tornar-se, por fim, autor da história a ser contada, foi um caminho natural. Ainda, optamos por dar um passo a mais, havia um ambiente de intimidade que foi aos poucos, com o passar do tempo, sendo delineado pelo grupo, o que nos possibilitou continuar adentrando nos processos dos sujeitos. Deste modo, propus a todas um mergulho nos próprios universos, continuando o percurso já iniciado quando, na ocasião dos exercícios de narração, as alunas traziam suas próprias histórias. Propus que elas escrevessem textos sobre momentos reais de suas vidas.

Neste ponto me articulo com as reflexões da atriz, performer e pesquisadora Janaína Fontes Leite, sobre o crescente uso de material autobiográfico na cena contemporânea. Segundo a artista, uma das características mais marcantes da cena contemporânea é a hibridização, um apagamento das fronteiras que antes separavam as artes, então, estas passariam a interagir cada vez mais umas com as outras e a prática teatral estaria em estado de desconstrução. “Nesse sentido, cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer a sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão”. (LEITE, 2017, p. 30).

Iniciamos os exercícios de escrita que culminaram no texto que foi apresentado no espetáculo. Um dos primeiros que propus tinha como tema memórias de infância, inspirados que estávamos pelo contexto dos contos do autor Ondjaki. A proposta era que fosse uma escrita livre e intuitiva sobre os momentos que as atuantes quisessem. Por se tratar de uma memória longínqua, entendemos na prática o quanto as lembranças também possuíam, naturalmente, um pouco de invenção, tendo em vista a percepção do quão difícil era captar todos os detalhes de uma determinada situação de nossa história. Nos textos escritos havia todo tipo de narrativas, desde relatos de brincadeiras de infância a episódios de fracasso nas primeiras paixões, entretanto, na leitura de quase todos os textos pude perceber um elemento em comum, que já

se destacava na construção das partituras físicas também, a necessidade de sentir-se parte, de aceitação por parte de grupos, indivíduos e ambientes.

Seguem abaixo alguns textos produzidos pelas alunas nessa etapa, que não entraram na montagem final:

Quando entrei naquela quadra, pela primeira vez, me senti invadido pela onda mista de sentimentos, vontade de correr por ali, de me esconder, de pular e de gritar, e por fim, de me encolher na multidão e ver. Apenas me abster da voz, da ação e da opinião e me tornar somente outro espectador. Ninguém ainda jogava, porém, eu já conhecia o debate: “Futebol ou queimado”? Meninos para um lado, meninas para o outro, metade da quadra pra cada... Dessa vez foi diferente. Os garotos tinham uma divergência, pois os “piores”, os reservas e goleiros estavam descontentes de sempre serem deixados de lado e nunca aproveitavam o jogo, portanto, queriam se juntar ao queimado, faltava apenas um para o time de garotos se completar e bater contra o time feminino e percebi que era minha chance. Era muito diferente do que me era imposto no futebol, um sentimento de coletividade constante, com a pressão sendo dividida proporcionalmente durante todo o jogo, sem limitar o protagonismo à posse de bola. Me senti como mais do que eu, mais do que meu corpo, uma sensação única de conexão física que nunca esquecerei, enquanto éramos ordenadamente jogados no ar em comemoração pela nossa suada vitória. (Texto escrito pelo aluno Victor)

#### ANIVERSÁRIO DE 12 ANOS

No dia anterior ao meu aniversário, minha avó me leva para comprar uma roupa. Uma saia roxa e uma blusa branca. Nesse dia ela também me fez comprar meu primeiro sutiã. Eu não gostava de dar festas por causa do estresse de dar atenção para todos os coleguinhas, mas nesse ano eu decidi que valeria a pena. Resolvi chamar o menino da sala que eu gostava e isto estava me deixando muito nervosa e para piorar, minha irmã chama o irmão dele, que era seu amigo. Eu o achava lindo, mesmo ele sendo 7 anos mais velho e me vendo apenas como a irmã caçula da melhor amiga dele, eu sonhava que um dia nos casaríamos. Chegou a hora da festa, o friozinho na barriga logo ia embora ao som de “Bad Romance” da Lady Gaga. Eu dançava como se fosse a própria. Tudo parecia perfeito, eu estava feliz e todos os meus convidados também pareciam se divertir. Já no final da festa, fomos cantar o “Parabéns”, foi então, que meu primo de 5 anos teve uma ideia, ele veio devagarzinho até mim, com um sorrisinho que eu sabia que boa coisa não ia acontecer. E não aconteceu. Ele puxou a minha saia na frente de todo mundo. Na frente do menino da minha sala. Na frente do rapaz que eu pretendia me casar. Resultado: Saí correndo para o banheiro e lá fiquei. Minha mãe tentava me tirar de lá, até prometeu comprar a casa da Barbie que eu queria, mas nada funcionava. Até que a voz do amigo da minha irmã surgiu atrás da porta, ele me convenceu a sair de lá (não tinha como eu negar um pedido dele) e então, me contou que o irmão dele, o menino que eu era apaixonada, tirou a calça na frente de todo mundo quando eu saí correndo, para que eu não passasse vergonha sozinha. (Texto escrito pela aluna Beatriz)



Depois desse exercício inicial, as alunas começaram uma produção intensa de textos, entretanto, nos faltava um Norte. O grupo desejava seguir nos trilhos do livro “Os da minha rua” e fazer um espetáculo sobre memórias de infância? Se assim fosse, dentre tantas, a quais memórias ele se dedicaria? Eram muitas histórias interessantes e possibilidades. Fizemos uma roda de conversas e questionei às participantes sobre qual tema poderia ter o nosso espetáculo, sobre o que, especificamente, gostariam de falar, praticamente todas escolheram o tema amor.

Desse modo, no segundo exercício de escrita solicitei uma narrativa sobre o primeiro beijo. Fiz essa proposta ainda absorvida pelo universo dos contos de Ondjaki e instigada pela natureza das partituras que estavam sendo criadas até então, percebia nelas uma manifestação forte de experiências do corpo em contato com outros corpos e os resquícios e memórias que esses encontros deixavam, como que impressos na carne.

Logo após, em acordo coletivo, resolvemos ampliar nossas perspectivas. Começamos a estender a noção de tempo, intuitivamente e a nos colocar como escavadoras, buscando em mergulhos cada vez mais profundos os detalhes. Para Cassiano Quilici (2015):

O uso da longa duração como modo de esgotar o desejo por narrativas pode também apoiar o surgimento de outras qualidades de percepção, sensíveis às pequenas mudanças e diferenças. Se não reagimos com tédio e aversão a esses vácuos de história, podemos começar a apreender microacontecimentos que surgem e desaparecem continuamente[...] (QUILICI, 2015, p.40)

No fragmento acima Quilici nos fala sobre a dilatação da experiência do tempo, que pode ser localizada em muitas produções artísticas das últimas décadas. Ao longo desse capítulo será possível perceber que essa é uma das características do espetáculo criado, antes, entretanto, essa característica esteve sempre presente durante o processo como um todo. Experimentamos o “vazio criativo” muitas vezes, o não saber para onde ir ou mesmo o que, precisamente, queríamos. E estes vácuos, conforme o pesquisador relata, abriram espaço para os saltos que demos ao longo do processo, por meio da ampliação de nossa sensibilidade às sutilezas.

Naquele momento específico, tínhamos o desejo de aprofundar a discussão sobre o tema amor, de modo que não recorrêssemos apenas a saídas clichês, relativas a casais unicamente e restritas à relações heteroafetivas. Nos perguntamos para onde no tema amor gostaríamos de ir. Propus que cada atuante, novamente, pensasse em um recorte dentro do referido tema. Éramos um grupo de seis atrizes, logo, teríamos diferentes temas para nos nortear na elaboração da

peça. Chegamos num total de cinco, uma vez que algumas foram se encantando pelas propostas das outras, incluindo temas que não tinham relação com amor.

- Amor na perspectiva da orientação sexual;
- Amor sob o viés das vivências cotidianas;
- A complexidade do amor nas relações fraternas (entre amigas, com/pelas pessoas do nosso convívio);
- Primeiras vezes;
- Memórias da dança, sentimentos enquanto se dança sozinha ou em pares.

Começamos a trabalhar de diversas maneiras sobre esses enunciados. Cito a seguir algumas delas: cada uma escreveu diretamente sobre o tema que propôs; sorteio – fizemos um sorteio, no qual cada uma tirou o enunciado de outra companheira do grupo para escrever sobre; “inventar uma memória”, a partir do estímulo de uma das temáticas, à escolha de cada uma; escrever uma cena teatral a partir de memória pessoal ou inventada, tendo como base uma das temáticas.

“[...] Eu achei muito difícil escrever, de uma forma, pra uma peça, sabe, porque, geralmente, eu escrevia em poesia, eu escrevia textos curtos, eu não conseguia levar muito a minha escrita pra peça, sabe. Eu senti que o Léo tinha uma facilidade, por exemplo, eu ficava tipo ‘Caraca, não consigo trazer dessa forma meus sentimentos’. Mas show também, serviu das duas formas, só que isso pra mim foi difícil. Eu aprendi também, ele me ajudou em vários momentos, a gente revisava alguns textos juntos”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

“O princípio sobre o qual a gente começou a pesquisa pra essa peça foi memórias, especificamente, memórias do início da adolescência pra baixo e não só desenterro dessas memórias pra texto, pra um trabalho prático com elas, mas os exercícios corporais que não tinham nada a ver com memória, necessariamente, o como desses dois, mais o meu estado emocional, mais outras coisas que tavam acontecendo na vida, tudo isso resultou numa combinação, numa fórmula que ocasionou eu explorar memória reprimida. Literalmente, memórias que o subconsciente pega e fala ‘eu não quero que você tenha isso na frente da sua cabeça, você não vai esquecer totalmente, mas você também não vai lembrar, fica lá’, especialmente da infância eu acho que todo mundo tem, então, é sempre um lugar interessante explorar isso, porque você também não sabe nem o que é real, necessariamente. A gente tem que aceitar esse negócio de que a memória é relativa, adaptativa, é sensorial, é emocional, então, assim como muita coisa, não tem como ter certeza de nada e mesmo assim você descobre muita coisa concreta que vai te render alguma coisa. É um lugar abstrato, extremamente abstrato pra se definir, mas também muito recompensador de se dar o primeiro passo adentro. Eu acho que esse trabalho foi um dos pilares pra eu conseguir passar por esse portão e entrar nesse espaço abstrato”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021

Na época, esse emaranhado de textos me fez lembrar de uma peça que tinha assistido há pouco tempo atrás no teatro, “In on it” de Daniel Maclvor,<sup>31</sup> com direção de Enrique Diaz. O espetáculo possuía um texto fragmentado, era repleto de memórias das personagens, com corpos muito presentes, recheado de silêncios, focado no jogo dos atores, envoltos de uma estrutura simples, contando com apenas alguns elementos em cena. Além disso, havia uma aproximação grande entre atores e público, garantida pela sala de espetáculos pequena e momentos de diálogo direto dos atores com a plateia. Aquelas resoluções encontradas na encenação e a linguagem da mesma, bem como a estrutura dramática, me vieram como um Norte para o processo que estávamos vivenciando na turma. Logo lemos o texto inteiro da peça e pude perceber que tanto o grupo quanto eu encontramos ali uma potência para nós. Nunca chegamos a dialogar mais diretamente com o espetáculo em questão, mas ficou na nossa bagagem de inspirações poéticas, o que certamente marcou a montagem final.

“Necessariamente, o que tem a ver com primeiras vezes tem a ver com insegurança, basicamente nossa primeira vez com qualquer coisa na vida, a gente tá inseguro. Às vezes, até depois de fazer umas três vezes a gente continua inseguro. Então, embora a gente tenha escolhido coisas diversas pra primeiras vezes, isso era um fator que unificava tudo. E bom, foi pra construção da peça também, porque todo mundo, no fim das contas, trabalhava com alguma insegurança. A gente pode até dizer que essa insegurança é representada na última cena, que a gente bota as coisas pra queimar, sabe, só que é uma coisa um pouquinho mais abstrata que isso, mas insegurança acho que serve”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021

Enquanto os textos eram produzidos nos perguntávamos como organizaríamos aquelas memórias. Também, como construiríamos a linguagem daquele espetáculo? Como contaríamos aquela história, aquelas histórias? À medida em que tateávamos o que contaríamos, a pergunta sobre como contaríamos já aparecia ao mesmo tempo. Nos descobrimos imersas em um processo colaborativo, logo, as respostas precisas para as nossas inquietações apareceriam somente aos poucos, em forma de dispositivos cênicos e, felizmente, as perguntas nunca se esgotariam. Todavia, de antemão, sabíamos que o espetáculo teria como base a construção de partituras físicas em articulação com os relatos e narrativas das alunas.

---

<sup>31</sup> Daniel Maclvor é um ator, roteirista, diretor de teatro e de cinema canadense, suas peças chegaram com grande repercussão no Brasil em parceria com o diretor Enrique Diaz.

Uma vez que o processo colaborativo se tornou o *modus operandi* de criação do nosso espetáculo, cada integrante exercitava constantemente sua autonomia criativa, sempre em diálogo com as demais.

Um dos pontos chave desse fazer colaborativo é a ênfase sobre o processo e a pesquisa, visto que é dessa instância que resultará a encenação e a dramaturgia (e não de um trabalho isolado de um encenador ou de um dramaturgo). Os materiais são gestados em sala de ensaio (aqui, qualquer espaço de trabalho, visto a profusão de processos que acontecem em espaços alternativos), por meio da contribuição dramática e cênica de todos os participantes do processo. Os atores são convocados, através das proposições gerais do processo, como temas, questões, procedimentos, a trazerem seus materiais, sendo assim responsáveis pelas escolhas no que refere à encenação (escolha de espacialização, luz, som) e à dramaturgia (não só os textos proferidos em cena, mas também as situações, as relações, as personagens. (LEITE, 2017, p. 33).

Nos processos colaborativos que experienciei como atriz e como professora-encenadora, que é o caso do espetáculo objeto dessa dissertação, pude perceber que esse tipo de processo reforça o ideário de atriz-criadora. Alguém que conhece e se ocupa da mecânica teatral por completo, que se ocupa das múltiplas funções que o exercício cênico necessita, que não se fecha em um pequeno universo, reduzindo o que seja o papel da atuante, mas o potencializa, revendo e ampliando suas capacidades e colaboração com as demais artistas. Também percebi que o entendimento das tantas funções que compõem o fazer teatral e da complexidade das mesmas, leva ao reconhecimento e valorização das profissionais que se dedicam a elas, ao mesmo tempo em que se respeita o próprio fazer teatral como um ofício, revestindo-o de um olhar não simplificado.

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em algum polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2015, p.3)

Desse modo, a figura do diretor<sup>32</sup>, deixa de ser central. Segundo Bernard Dort (2013), desde o final do século XIX até grande parte do século XX foi o período de soberania do encenador como o principal criador em um espetáculo, sendo assim, todas as outras profissionais estariam sujeitas a ele. Com o passar dos anos e a quebra desse paradigma, trato das atuantes agora, especificamente, ao mesmo tempo em que foram valorizadas e obtiveram autonomia artística-criativa, tal fato também as retirou a possibilidade de ter posicionamentos passivos em relação ao processo de criação. Na montagem do espetáculo em questão, por exemplo, não se podia esperar todas as respostas e soluções cênicas de uma única pessoa, não poderia haver dependência das alunas-atrizes em relação ao trabalho da professora-encenadora, no caso, eu. Junto com a liberdade criadora, também viriam as responsabilidades. Ao escrever sobre o processo colaborativo no Teatro da Vertigem e a entrega de materiais previamente combinados por parte das atuantes, Miriam Rinaldi (2006, p. 3) afirma que devem-se respeitar alguns critérios na companhia, “Em primeiro lugar, todo ator deve apresentar uma resposta/cena, mesmo que seja apenas um esboço, pois isso reflete o compromisso de cada um frente ao grupo”.

É preciso destacar que nesse rearranjar de cadeiras e horizontalização de processo, as atrizes também perdem o seu posto de “estrelas”, em torno das quais toda a cena gira e se constrói. A equipe técnica também ganha o seu espaço criativo. Todo o coletivo, em sua diversidade, composto por inúmeras profissionais, atrizes, dramaturgas, iluminadoras, diretoras, cenógrafas, figurinistas, musicistas, entre outras, passa a ser visto com igual importância e para que essa estrutura se mantenha se faz necessário o engajamento de todas as suas integrantes com o mesmo peso e urgência. É findo o período dos deuses da cena, sejam eles os dramaturgos, os encenadores ou mesmo os atores.<sup>33</sup>

Como professora-problematizadora-encenadora me tornei uma administradora de desejos, tantos dos meus próprios, quanto das atuantes. Percebemos juntas todas as fases fáceis e difíceis que o exercício da autonomia traz. Ressalto ainda, o quanto esse tipo de processo artístico, que envolve autocuidado e cuidado com o coletivo, é capaz de nos fazer praticar esses aspectos como um ensaio para a vida. Quando uma integrante, seja de que função for, traz as propostas sugeridas, chega no horário, não falta, entre outras ações afirmativas, também está cuidando do coletivo e do pacto grupal que fizeram. Viver tal processo em sua totalidade, com

---

<sup>32</sup> Essa palavra foi escrita no masculino propositalmente, visto que, nessa época, grande parte dos diretores de teatro eram homens.

<sup>33</sup> Idem ao 32.

a estrutura de que dispúnhamos, entretanto, revelou-se um verdadeiro livro de aventuras pitorescas, com histórias que somente o teatro independente e contracorrente é capaz de relatar.

Naquela altura o ano de 2018 estava acabando, em meio às narrativas que estavam sendo produzidas pelas alunas, algumas entregues, outras não, em meio à turbulência do período de eleições presidenciais do nosso país, com a disputa entre Haddad e Bolsonaro, este último refletindo valores que estavam assustando a todas nós, esclarecidas e abatidas chegamos à conclusão de que um processo colaborativo precisava de muito mais tempo e energia do que estávamos supondo até então, havia um caminho enorme a se trilhar para chegarmos no espetáculo que desejávamos. Propus que adiássemos a estreia para o ano seguinte, 2019, assim, teríamos mais tempo para mergulhar no processo que despontava.

Pessoalmente, sempre preferi processos longos e profundos, como professora e como atriz nunca gostei da ideia de correr nas descobertas de sala de aula e sala de ensaio, em prol de apresentarmos ao público o chamado resultado. Aquela também era a primeira vez que, como professora-encenadora, me vi guiando um processo desse tipo, tratava-se de um grande desafio, do qual somente foi possível ter real dimensão ao ver os dias passarem.

Diante de todas as articulações de pensamentos e proposições que perpassam o coletivo, os processos colaborativos costumam demandar, naturalmente, mais tempo para a criação. Nos voltamos para a figura da artista-artesã, que minuciosamente compõe o seu fazer. Trago uma imagem que sempre me vem à mente quando penso nesse tipo de trabalho, é como se as artistas da cena estivessem a seu modo fazendo uma daquelas esculturas com areia colorida na garrafa. É impossível olhar para essas esculturas e não pensar que aquilo foi algo feito minuciosamente, em cada detalhe, que a artista foi cuidadosa, sensível e cedeu o seu tempo, porque, certamente, demorou para ser feito. Em peças de processos colaborativos é possível ver o tempo por meio dos detalhes. Sem dúvida, essa é uma das características mais preciosas do fazer teatral para mim. Outro fato que destaco é que o artesanato pressupõe o uso das mãos, trata-se de trabalhos manuais, saímos da lógica de uso excessivo das máquinas.

“Cara, eu aprendi com essa peça... Cara, não tem como saber exatamente como eu estou e não tem muito por que ficar me julgando durante a peça, sabe. Essa peça me ensinou muito sobre postura. [...] E os lances mais detalhísticos do trabalho que veio de 2018, né, você descobrir que uma mão também tem uma emoção e tal, descobrir que o corpo tem mais poder do que parece. Detalhes podem importar. Eu ainda não tô num nível, assim, de dedicação, de tempo, também pra, ou não tava pra essa peça, pra montar uma partitura, uma coisa bonitinha e tal, não sei o quê, a gente modelou assim, o que deu ali naquela hora, mas, fica esse pensamento ‘Na próxima dá pra praticar mais’, sei lá, quando a gente for pegar essa peça de novo, dê pra eu polir mais tal e tal cena, sabe, fica, acho que esse ensinamento também”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021

Ora, estamos falando de um trabalho que precisa do nosso tempo; que nos faz reconhecer o todo além de apenas uma parte; que nos faz entender que todos os papéis dentro do coletivo importam; que exige responsabilidade e comprometimento com a criação e com o grupo; que nos condiciona à ação, dando espaço para a nossa sensibilidade e criatividade, para o detalhamento, nos trazendo de volta a nós e ao corpo que habitamos.

O filósofo Heidegger associa tempo, existência e corpo de um modo que dialoga diretamente com esta pesquisa. Para o autor “o tempo é a dimensão existencial do que passa, do que se move, do que nunca permanece o mesmo” (PRADO, CALDAS E QUEIROZ, 2012, p.780). É possível conectar essa visão de Heidegger sobre o tempo com a característica de mutabilidade que também marca os processos colaborativos e artísticos, mais tempo seria exatamente maior período para viver a inconstância da criação e o conjunto de tentativas, erros e acertos que compõem os ensaios.

Ainda, “o tempo não é para Heidegger, um conceito concebido fora do homem. Embora nunca cheguemos a saber o que é o tempo, justamente por termos com ele relação tão estreita. Heidegger identifica profunda ligação entre tempo e existência [...]” (PRADO, CALDAS E QUEIROZ, 2012, p.780), colocando-os como se fossem um só. Logo, assim como o tempo passa, a existência também passaria. Isto posto, no alargamento do tempo, então, existiríamos mais? O filósofo também frisa que é pelo corpo que acontece a existência. “Durante a vida, o corpo vai existindo, passando com o tempo [...] O passado e o futuro presentificam-se no corpo” (PRADO, CALDAS E QUEIROZ, 2012, p.781). É possível afirmar que esse tipo de processo vê o tempo de outro modo, numa lógica mais potente, ligada a existência e a afirmação do corpo?

No artigo “O corpo em uma perspectiva fenomenológica-existencial: Aproximações entre Heidegger e Merleau-Ponty”, os pesquisadores Rafael Auler de Almeida Prado, Marcus Tulio Caldas e a pesquisadora Edilene Freire de Queiroz (2012, p. 778) falam sobre “como a insuficiência do modo de vermos o corpo se vincula à crise, apontada por Heidegger, pela qual a sociedade contemporânea passa a viver de acordo com um modo técnico, cientificizado e, acrescentaríamos, capitalista”. Uma vez que o referido sistema econômico nos tira o tempo e se levamos em conta, pela visão de Heidegger, que tempo também é existência e pelo corpo ela acontece, é possível dizer que muito de nossa existência e da potência de nossos corpos estaria também nos sendo tirado. Ainda, poderíamos nos perguntar se além de necessitar de mais tempo devido, apenas, a viabilização da operacionalidade do processo criativo, ao romper com uma lógica de consumo do tempo, o processo colaborativo também poderia ser mais um caminho de potencialização dos sujeitos?

Voltando ao passo a passo do processo, no ano de 2019, o presidente Jair Bolsonaro foi empossado, o Nômade mudou a estratégia para a sua manutenção, resolvemos nos dedicar a trabalhar de modo totalmente gratuito, com um novo foco de conseguir doações para o projeto. Eu parei de dar aulas no espaço da Pequod, na Glória, mas estava tudo bem, em pouco tempo terminaríamos a montagem da peça, enquanto isso, poderíamos ensaiar na UNIRIO, já que esse trabalho fazia parte da minha pesquisa de mestrado, eu poderia agendar horários nas salas de lá para ensaiarmos... Que engano! Pois a peça estreou apenas no final de 2019 e o espaço da UNIRIO, que nos ajudou muito, não estava tão disponível assim por conta de toda a demanda de aulas e outros projetos que ocorrem na faculdade. Não conseguíamos conciliar as agendas de disponibilidade das salas da UNIRIO, com os horários de trabalho e faculdade de todas. Começamos uma corrida desenfreada por espaços físicos e espaços de tempo. Parecia, na verdade, que a peça nunca sairia das nossas cabeças, afetos e corpos.

Não podíamos simplesmente ir para as ruas? Afinal, desde 2017 o Nômade já tinha essa prática e muito bem sucedida. Entretanto, todo o nosso processo, que começou em 2018 e terminou com o espetáculo, era muito sensível, tratava-se de um movimento de intimidade com o próprio corpo, com os das demais e autoescrituras. Era um trabalho que precisava de recolhimento, de espaço de proteção em relação às pessoas que vão e vem num fluxo constante nas ruas.

Voltando aos encontros presenciais, encontramos uma brecha nas agendas às terças de 19h às 21h, tratava-se de um horário pouco favorável, realizávamos encontros muito curtos



perto do que necessitávamos, além do mais, havia os corpos cansados que chegavam após um dia inteiro de outras dinâmicas, de 2018 para 2019 não apenas a minha rotina, como também a rotina do grupo inteiro já havia se modificado. A continuidade do nosso processo artístico refletia exatamente esse mesmo caos externo, estava difícil de vislumbrar o que seria o espetáculo como um todo. Iríamos contar histórias diversas, mesmo que respeitando aqueles cinco temas, da vida de seis pessoas? Existiria um ponto de união de todas essas histórias? O que traria a unidade do espetáculo? Apenas o tema amor, ou mesmo, os recortes, ainda possuíam algo de vago naquele momento. Havia nas composições, no não escrito ou dito, outras camadas que ainda não sabíamos nomear, mas que estavam ali. Ademais, coube a mim selecionar em quais histórias nos aprofundaríamos dentre todas as escritas. Mas, a partir de qual perspectiva eu faria essa seleção? Estava faltando um momento de mergulho, sentíamos a criação na superfície. O interesse das participantes diminuía. Minha tarefa em casa era tentar montar esse quebra-cabeças. Muitas perguntas vinham à minha mente, que, por fim, era quem estava organizando tudo aquilo que estava acontecendo.

“É interessante a gente reparar como é que são essas experiências assim, porque, tipo, você trabalhava, a gente estudava, então, quando a gente chegava num ensaio de sábado, como a gente tava vindo de todo um desgaste, muitas vezes a gente gastava um terço do ensaio falando sobre a semana, falando sobre como tava difícil e não tinha muito como fugir disso, a gente acabava entrando ali, quando a gente via, caralho, 9h30, temos que ir embora. Não é nem uma crítica, eu acho que era uma coisa importante, era uma coisa que como todo mundo entrava, eu acho que fazia parte também de entender nossos limites assim, e isso também é cuidado, inclusive. Também é cuidado. Era melhor bater um papo do que fazer a parada”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021

Lorenzo – Quando eu entrei no ano passado, eu já vinha de um período de anos que eu não tô bem. Quando a gente entrou naquele negócio de tempo é ensaio e a gente tem que apresentar é a parada que, era a primeira coisa que eu ia falar sobre o processo, é o que ficou mais marcado porque eu senti uma falta geral de escuta, era todo mundo falando ao mesmo tempo, eu sei que num processo de construção é *brainstorm*, pá pá pá, mas não era só um processo de criação, pegando coisas soltas, era pegando daqui, daqui (fala de cada uma) e talvez tudo isso daqui também puxasse daí (se referindo a mim), sabe, até porque você também tava puxando esse processo, então, tava puxando de todo mundo. Faltou fala também, eu, pessoalmente, não falo sobre, assim, tipo, eu tô de cabeça pra baixo num penhasco, e eu falo ‘Não, de boa, tô no mercado, daqui a pouco eu tô aí’. Eu acho que isso foi uma parada que faltou assim, inclusive, a escuta pra ver que faltava escuta. E essa parada dessa pressa, eu parei pra pensar nisso mais forte tem pouco tempo, mas assim, eu acho que eu cheguei até a falar em algum momento em algum ensaio sobre, só que passou. Quando a gente viu que virou o ano, a gente começou e que tava assim, a gente tinha que ter assumido que era um processo que a gente ia, de fato, fazer assim e quando fosse apresentar, apresentasse, e não, a gente tá assim e amanhã a gente apresenta.

Leticia – Total

Lorrana – Isso também me incomodou muito, uma sensação de estar atrasada.

Lorenzo – A gente não tava atrasado, a Biju tinha um processo que tinha que ser pela UNIRIO, que era um ano, a gente já saiu da BIJU, a gente já é um outro projeto, esse processo é diferente de pegar só um livro e ler, a gente pegou, a gente e começou a fazer assim ó (faz gestos de revirar), ‘vamo fazer uma peça’, então [...] Isso não foi em todo o processo, mas em determinado momento do processo [...].

Leticia – Eu acho que o problema disso não foi a gente correr e sim a gente conseguir se encontrar, porque se a gente tivesse fixo, pelo menos, dois ensaios na semana, a gente não precisaria ter essa pressa, mas como a gente encontrava sem algumas pessoas, pulava uma semana, isso fazia a gente correr, a gente tava no meio do ano e tinha se encontrado poucas vezes, então, a gente acabou correndo mais por essa dificuldade de estar junto também.

Roda de conversas após a estreia – 06/11/2019

Nessa mistura de equilíbrio e desequilíbrio, encontros e desencontros, finalmente, depois de uma disciplina do mestrado chamada **Práticas Performativas Contemporâneas: Arquiteturas do Corpo, Coralidades Performativas e Revolução dos Afetos**, com a professora Tânia Alice e os professores Marcos Bulhões e Marcelo Denny, recebi um estímulo propulsor que mudou radicalmente nossa caminhada com o espetáculo que estávamos construindo. Especificamente, nas aulas do falecido professor Marcelo Denny, no módulo Arquiteturas do Corpo, ele colocou alguns pontos de vista que fizeram muito sentido em relação ao que eu estava buscando naquele momento e tais reflexões passaram a compor meus pensamentos também, na relação com essa pesquisa, destaque: o corpo como território indisciplinar e as tentativas de apagamento do mesmo a mero perfil biológico; a performance, nesse contexto, como provedora de pontos de fuga; além disso, questionou-se a construção social que dignifica o sacrifício do corpo, afastando-o do prazer, como produtora de corpos adoecidos.

De modo mais imediato, destaco a pergunta motivadora que ele fez a todas que cursaram a disciplina em questão “Qual é o espinho entalado na sua garganta”? A partir dessa pergunta, desenvolvemos nosso trabalho de foto-performance, cada uma da turma, à sua maneira. Eu respondi mentalmente bem rápido a pergunta e anotei em meu caderno, a minha resposta foi: a banalização da vida, corpos violentados, mortos, assassinados. Naquela mesma semana tinha ocorrido uma operação da polícia militar no Morro do Fallet, localizado no Centro do Rio, que resultou numa chacina. O caminhão da polícia transportava corpos de jovens empilhados, muitos à mostra, alguns policiais, inclusive, com os pés apoiados sobre os corpos. As pessoas das ruas, por onde o caminhão passou, viram em plena luz do dia esse cortejo de horrores. Esta imagem teve grande repercussão na mídia, chegando a mim pelas redes sociais de supetão. Mesmo sem procurar, a cena saltou diante dos meus olhos, ainda, aquele quadro triste foi enaltecido como símbolo de justiça por Wilson Witzel, governador do estado do Rio de Janeiro naquele período. Pois tal imagem me aterrorizou a semana inteira, fui preenchida de uma sensação de desânimo, pela recorrente ideia de que não queria habitar um mundo que funciona assim, no entanto, ali estava e aqui estou. O “dedo na ferida” que o contato com a disciplina me causou, as expressões criativas nas quais me vi imbuída decorrentes dela, me provocaram a reagir àquela sensação amortecedora, a conversar com a mesma, me posicionar no mundo, entender que estou aqui, que ocupo um espaço e tenho o direito de ocupá-lo. Compreendi que ficar me arrastando todos os dias como resposta não tinha sentido, ao mesmo tempo, interromper a vida tinha menos sentido ainda, então, o que fazer? O que fazer sempre que o mundo se torna um lugar tão complexo de habitar? Fui banhada de um sentimento inexplicável de ação e afeto. Quem sabe minhas alunas não poderiam também estar abatidas por motivos similares ou diversos? Em muitos momentos percebo com clareza que ser atriz e professora de teatro não são práticas que divergem entre si, mas que, na verdade, colaboram uma com a outra.

Na nossa peça faltava justamente o espinho. Faltava o aprofundamento nas nossas vidas, faltavam questões. O que era uma questão para o grupo e para cada uma das integrantes daquele coletivo? Era preciso sair da superfície das nossas experiências e encontrar conflitos mais potentes, acessar o ponto de virada, o centro nevrálgico do espetáculo. Era como se estivéssemos rodando em volta das paisagens das nossas vidas, evitando o mergulho e o que poderíamos encontrar nele.

Em um dos nossos encontros, cuja maioria ocorria no playground de um prédio no Humaitá, Zona Sul do Rio, local onde Teresa Pamplona, parceira do Nômade na época, residia,

eu fiz a mesma pergunta ao grupo “Qual é o espinho entalado na garganta de vocês”? Naquela altura a turma já tinha muita intimidade entre si, muito já tínhamos partilhado, tínhamos um ambiente seguro instaurado, tal fato, se refletiu no tipo de respostas que recebi. Imediatamente vieram à tona relatos de violência sexual; diagnósticos de depressão; o fim da crença em Deus; ansiedade; sentimento de impotência diante do mundo; relações familiares complexas. Foi uma chuva de informações densas, que quando perguntei, honestamente, não tinha ideia de quão profunda aquela conversa se tornaria.

Pensamentos angustiantes me perpassaram. Eu deveria ter feito tal pergunta ao grupo? E se elas retornassem para suas casas com aquelas feridas ali abertas em aula e não soubessem o que fazer com elas? Sempre escuto que teatro é muito terapêutico, mas não é terapia, essa frase faz sentido para mim, além do mais, eu não sou psicóloga. Até onde podemos ir, sem perder de vista, que se trata de um processo pedagógico localizado dentro de um projeto artístico-educacional? Em ambiente profissional, como atriz, já participei de muitos processos do tipo, em arte, nossas questões, geralmente, são as molas propulsoras da criação. É quase impossível fazer aula de teatro e não ser atravessada por flechas ao ler determinados textos, ao ver cenas criadas pelas companheiras, ao criar nossas próprias composições cênicas, somos sempre convidadas para a região do desconforto, da exposição, da vulnerabilidade e do afeto. Em uma boa aula de teatro ou espetáculo teatral, não há um instante em que você não seja convocada a pensar o mundo e você dentro dele, em rede com as outras pessoas. Entendendo que há limites e que é sempre preciso atenção a cada integrante do coletivo, confiei no ambiente acolhedor que tínhamos criado, no tempo longo no qual nos relacionávamos, nas partilhas todas que já haviam sido realizadas até ali, na potência e alívio que poderia ser transformar pontos de tensão em expressão poética.

Eu acho que quando a gente começou a correr mais foi naquela aula que você falou pra gente tirar o nó da garganta e eu achei muito legal também porque esse processo conseguiu aproximar a gente, os participantes da peça como quase uma família, assim, a gente se uniu muito e isso foi muito bom pra gente conseguir trabalhar junto, pra gente entender cada um mais e enfim, é, foi muito bom mexer com essas coisas. [...] também não foi do nada, a gente foi criando isso e esse foi um momento forte que a gente se expôs[...]. Conversa recente com Letícia sobre o processo – 06/04/2021.

“E também com relação a, teve um momento [...] que a gente comentou que foi um divisor de águas, que foi aquele momento lá na Teresa, que a gente falou do espinho, que atravessa a garganta. E eu achei se no início ali, naquele primeiro momento com vocês, eu tinha começado a perceber, descobrir o que era teatro, no final no final, não, ali naquele meio, foi muito descobrir, assim, descobrir que é coletivo, que tem mais gente ali que passa mais coisa com o outro, sabe, porque o tanto de coisa que foi falado ali e a gente nem imaginava, Lorrana. E eram coisas que tavam acontecendo ali, do nosso lado, o tempo todo. E eu fiquei, tipo assim, cara, isso é um processo que tem que ser coletivo, não existe você estar ali e não ter nenhum tipo de afeto pelas pessoas que tão ali. Eu sempre fui fechada, é da minha natureza ser fechada, e eu também entrei depois, então, tipo assim, eu sempre fui de ficar afastada, mas eu sempre tive muito carinho por vocês, tanto que eu fui até o final, né. Eu entrei ali e fui até final, porque eu sempre tive um carinho muito grande e naquele momento ali eu acho que foi realmente uma ruptura, porque você descobrir que o processo pra ele ser individual ele tem que ser coletivo, pra ele ser coletivo, ele tem que ser individual. Não adianta você vai sentir o que você tá sentindo aí e eu vou sentir o que eu tô sentindo aqui e na cena a gente junta tudo, não, tem que ser um processo anterior. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

Isto me leva aos processos colaborativos do Teatro da Vertigem novamente, nos quais uma das bases de criação são os chamados depoimentos artísticos autorais. Nesses depoimentos, as artistas trazem suas propostas cênicas, a partir de estímulos da direção ou do próprio coletivo e podem se dar em qualquer área de criação, não apenas no trabalho das atuantes. De acordo com Antônio Araújo<sup>34</sup> (2002, p.84, APUD RINALDI, 2006, p. 5) “além de se constituir em um exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir um papel de autor e criador da cena, construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios”. Os depoimentos também não estariam vinculados apenas a palavra falada, mas também à criação de imagens, diversificando-se a todo tipo de formato, sem um molde específico. As partituras físicas criadas para o espetáculo que eu ensaiava com as alunas do Nômade, tanto como os textos escritos pelas mesmas, a partir dessa perspectiva, poderiam ser considerados depoimentos.

Outras características que se destacam nesse modo de criação é o fato de os depoimentos serem um terreno livre. Para Rinaldi (2006, p. 6)

---

<sup>34</sup> Antônio Carlos de Araújo Silva (Uberaba, Minas Gerais, 1966). Diretor. Encenador ligado ao Teatro da Vertigem, grupo que tem como marca a encenação em espaços não convencionais, bem como a pesquisa e construção dramaturgica a partir de temas ligados à ética e religiosidade. Idealizador e realizador da “Trilogia Bíblica”, conjunto de três espetáculos marcantes da década de 1990: “O Paraíso Perdido” (1992); “O livro de Jó” (1995); “Apocalipse 1,11” (2000). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>

“O que se pode afirmar é que o depoimento artístico autoral exige um campo de amoralidade, onde é permitido expressar-se com liberdade [...] Por se tratar de um despudoramento, o depoimento artístico autoral pode ser facilmente associado à ideia de um ator que grita, se debate ou se desnuda em cena. Mas isso tudo pode acontecer sem que ocorra depoimento algum. Não se trata de exibicionismo, mas antes de desarmamento, de um ato de ‘emergir de si mesmo’, que envolve disciplina, a que Grotowski se refere como uma oportunidade responsável”. (Grotowski, 1992, p. 211, APUD RINALDI, 2006, p. 6)

Necessariamente, para experienciar esse tipo de mergulho em si, a sala de ensaio precisa ser um ambiente seguro, “[...] pois o que era segredo de um indivíduo passa a ser o segredo de um grupo. A partir daí forma-se um círculo de proteção em sala de ensaio, que garante o mergulho na criação e estabelece um grau de cumplicidade forte, um pacto de silêncio diante das revelações”. (RINALDI, 2006, p. 6). Eu me senti desse modo, ao sair do ensaio naquela noite de terça-feira de 2019, depois de tantos “espinhos” expostos tão generosamente, sem que fosse preciso frisarmos umas com as outras que aqueles relatos não poderiam sair da sala de ensaio, naturalmente, respeitamos a exposição de cada uma. Fiquei atenta a todas ao longo daquela semana e seguimos.

“Foi assim o que eu precisava. Aquele projeto ali, as aulas, os exercícios, foi o que eu precisava pra poder abrir isso, então, foi tipo um empurrão. Até no cuidado em cena eu cuidava muito de mim, a gente falava muito do cuidado com o amigo no palco, generosidade, você falava isso muito pra gente. Presta atenção no outro, seja generoso com quem tá em cena com você, principalmente, os meninos nas cenas mais agressivas com a gente. Tinha todo um cuidado, mesmo nas cenas que a gente batia um no outro. Era engraçado na hora, mas, ao mesmo tempo, a gente tinha isso dentro da gente, do cuidado. E aí eu fui começando a cuidar de quem estava em cena comigo e cuidando de mim ao mesmo tempo, então, nas cenas, por exemplo, que a gente tem eu, Letticia e Helena são muito importantes pra mim, porque eu tava vendo elas também, a gente tinha uma troca muito legal como mulheres, assim, na cena da Pietá e tudo o mais. Pra mim foi até algo que marcou muito muito mesmo, a gente cuidando, passando pano, enfim, foi incrível. Só que eu acho que desde antes mesmo, nos exercícios, eu acho que eu já conseguia ter esse cuidado comigo, igual eu falei no começo, ser gentil comigo, cuidar de mim, da minha cabeça. A gente conversava tanto, sabe, então era importante pra mim. Foi importante”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

Depois desse dia a costura entre as histórias e partituras ficou bem clara para mim. Mergulhamos juntas e entendemos de modo mais profundo o que queríamos dizer, o que nos afligia naquele momento, o que precisávamos dar vazão. Foram urgências colocadas para fora, como se fossem “vômito”. A partir daquele dia, eu enxerguei que encontramos tanto um caminho definitivo para a peça, quanto nos unimos ainda mais enquanto coletivo, surgiu em mim uma certeza de que o espetáculo ia existir. Só precisávamos harmonizar todos os vetores, desde as demandas práticas citadas anteriormente, como espaço, horários, presença assídua (das alunas e minha), às escolhas em torno da linguagem.

“A gente vomitou, né. A gente vomitou nesse dia. Realmente, surgiu de modo muito natural todas essas pautas. E a gente começou falando de memória, de primeiros beijos, mas é a nossa vida, né. E isso é uma coisa que há alguns anos atrás a gente separava muito política das outras coisas, mas quando a gente começa a entender mais as coisas, a gente vê que permeia todas as nossas memórias, todos os nossos momentos, a nossa classe social, a nossa cor, o nosso gênero, a nossa orientação sexual tá permeando tudo. E eu gostei também muito de trabalhar isso”. Conversa recente com Letícia sobre o processo – 06/04/2021.

“Vivi todo um dia pra chegar ali, ali já tinham questões e aí, você cansado, você joga isso, você ouve o dos outros, tem esse alívio, mas também tem informações novas, porque você fica na cabeça, né, mano, todo mundo tá passando por uma treta[...]”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021

A partir daquele dia pautas urgentes já presentes nas células cênicas começaram a se intensificar e outras a surgir, aprofundando nosso balaio criativo. Mais algumas referências surgiram nesse período inspirando a composição da linguagem da peça em construção, o espetáculo “Fúria” da Lia Rodrigues Cia. de Danças<sup>35</sup>, sobretudo, pelos corpos em estados extremos em cena, revelando o lado animal e selvagem que compõem os sujeitos; bem como a imagem da deusa Kali do hinduísmo, referência trazida pelo aluno Nino Lorenzo, cuja imagem traz grande ferocidade, associada à morte de um visão de mundo pré-concebida e abertura para compreensões mais profundas sobre a vida. Os estados alterados dos corpos das atuantes, o ser

<sup>35</sup> Fundada em 1990, no Rio de Janeiro. Estimular a reflexão, proporcionar espaços de debate, sensibilizar outros indivíduos para as questões da arte contemporânea, gerar encontros intelectuais e afetivos, além de apoiar e investir na formação e informação de novas plateias são algumas das ações que a Companhia vem desenvolvendo há 29 anos. Disponível em: <http://www.liarodrigues.com/page2/styled-2/index.php>

animalesco, bem como a marcante com azul de Kali, ocuparam seus espaços posteriormente na nossa criação.

Em conexão com as alunas, comecei a selecionar alguns textos dentre todos os escritos e a fazer contrapropostas de modificação de alguns, como cortes ou aumento; selecionei e propus o aprofundamento de algumas partituras; além disso, vislumbrei alguns temas e cenas que ainda não existiam, mas que pareciam necessárias ao espetáculo, depois da noite dos espinhos.

Para Rinaldi (2006, p.2) a “generosidade é imprescindível em qualquer posição que se ocupe dentro de um processo colaborativo”, devido a toda a diversidade de estímulos e informações trocadas pelo grupo, e que, por fim, precisarão ser filtradas, muitas vezes cortadas, redistribuídas, organizadas, seja pela dramaturga, pela diretora, por cada pessoa ou equipe responsável por determinada função na construção de uma experiência teatral. Tais ações fazem as atrizes e demais criadoras bascularem entre o regozijo e a frustração, além de toda a cartela de emoções e sensações, inerentes a algo que se constrói coletivamente.

Entretanto, estávamos caminhando, bastava continuar ensaiando e estreiar. Eu percebia que as alunas estavam comigo, confiavam em mim, entendiam que tínhamos chegado numa etapa profunda da criação. Resolvido? É claro que não, uma história de teatro independente-contracorrente-experimental que se preze sempre rende mais conflitos, mesmo quando parece que eles acabaram. Outras questões começaram a pulular nos nossos ensaios. Apesar de confiarem em mim e terem tantas percepções aguçadas sobre o processo, as estudantes tinham muitas dúvidas em relação aos caminhos que a peça estava tomando. Afinal, o público entenderia? O que era aquilo que estávamos fazendo? Havia muitas dúvidas sobre a linguagem da peça, o que eram todas aquelas partituras, textos, fragmentos, aparentemente soltos? O que estava claro para mim, ou seja, que a peça estava a caminho de ficar pronta, não estava claro para o grupo e eu não percebi antes, apenas, um bom tempo depois. Nesse momento demos início a uma outra etapa de entendimento sobre a construção de peças teatrais.

“Isso acontecia antes de você chegar, a gente tava conversando e ninguém tava entendendo nada, a gente montava uns textos, assim, aí a gente se olhava e falava ‘vamo esperar a Lorrana chegar’. Era uma confiança absurda mesmo, porque a gente tava se matando antes de você chegar, aí você chegava e a gente ‘vamo, Lorrana’. E começava a se alongar, a se entender”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.



“Porque eu tinha na minha cabeça que se não tem sentido, alguém vai botar sentido, porque é assim que a cabeça humana funciona”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.

Fizemos uma pausa necessária em uma das aulas e no lugar de ensaiar, nós conversamos. Na peça havia algumas estranhezas para o grupo, será que o público entenderia uma peça com tão poucos textos e recheada de silêncios e partituras corporais? Apenas uma narrativa fechada, com início, meio e fim, garantiria, necessariamente, a compreensão do público? De que tipo de compreensão, afinal, estávamos falando? Esse seria o único modo de experienciar teatro? E mais, uma peça sempre precisaria estar baseada num tempo cronológico? Todas as cenas precisam de uma espécie de explicação por meio de um texto ou de uma encenação de linguagem realista? Poderíamos pensar que as relações que estavam sendo estabelecidas por meio das partituras, da presença física das atuantes, dos toques, dos silêncios e dos poucos textos que ali havia, seriam o suficiente para que público pudesse acompanhar o trabalho do coletivo e compartilhar do que estávamos tentando comunicar? Era preciso, era possível oferecer um significado dado, igual para todo o público? Ele seria capaz de captar mensagens por meio de símbolos e de sensações, fazendo livres associações com sua memória, com imagens que lhe possam surgir, com devaneios? Poderíamos abrir a obra para liberdade de interpretação por meio de um caminho apenas sugerido? Mas isso ainda seria teatro? Nos desdobramos conversando sobre o teatro contemporâneo e o território de construção cênica no qual estamos inseridos atualmente, marcado por diversas características que já habitavam fortemente o nosso espetáculo.

De acordo com Janaína Leite (2017, p. 29), “O século XX para o teatro do Ocidente é marcado por uma forte desdramatização da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia”. O espetáculo que estávamos construindo se diferia muito das peças teatrais que, geralmente, os cursos livres de teatro montam com suas turmas, obedientes ainda aos pilares da citação acima. No Nômade estamos sempre experimentando e rompendo com essas características pouco a pouco, vivendo tipos de processos e de construção de linguagem cênica que costumam fazer parte dos ambientes profissionais de atuação, sobretudo, no âmbito do

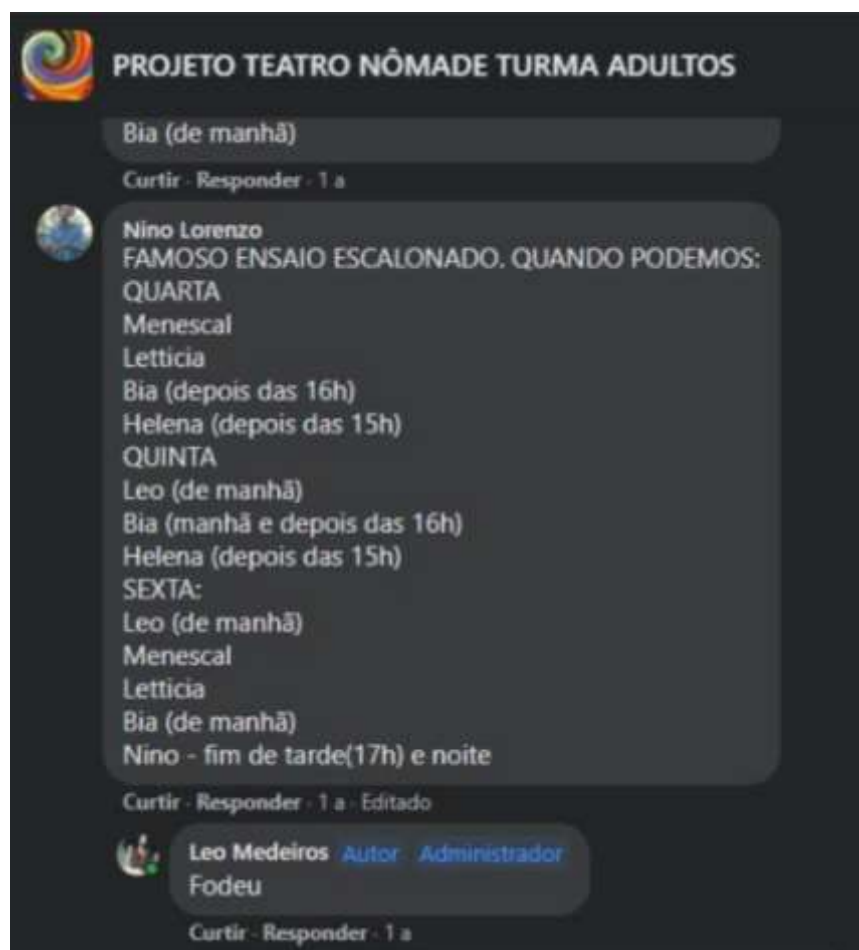
teatro experimental de grupos e companhias. Entretanto, com esta peça, percebi que adentramos em terrenos ainda desconhecidos ou que careciam de maior exploração. Percebi ainda, que como professora, preciso estar mais atenta aos sinais do coletivo, mesmo quando se trata de um desafio para mim também.

Compreendi que se tratava de um momento de muita confiança das alunas em mim, no qual acreditaram que eu sabia para onde as estava levando. Que bom que deu certo! Marcamos uma data de estreia, o último final de semana do mês de novembro de 2019, uma data que, dessa vez, não iríamos mais remarcar. Aquele passou a ser o nosso Norte e nos moveríamos naquela direção, dispondo, depois de um acordo coletivo, de toda a energia possível para que realmente acontecesse.

Na correria de estar em meio a um processo criativo e ainda ter que pensar na produção do evento, desistimos da ideia de realizar as apresentações nos centros culturais municipais com os quais estávamos em contato, desistimos também de pensar em temporadas de imediato, iríamos estrear e seria em um local que estava ao nosso alcance, uma das salas da UNIRIO, nele encontramos abrigo e já era desafio o suficiente. Com a estreia próxima, era preciso dispormos de mais tempo de ensaio, logo, começamos a cortar todos os compromissos possíveis das nossas agendas e a dizer sim para horários indecentes. Por exemplo, no sábado, eu trabalhava o dia inteiro no Recreio dos Bandeirantes, mas era um dia bom para o grupo e com espaço bom. Eu conseguia chegar na Urca, onde se situa a faculdade, por volta das 20h30/21h. Geralmente, o grupo se encontrava antes de mim, se preparava e eu guiava os ensaios gerais. Assim como eu vinha do Recreio, cada uma vinha de um local, de um dia específico, de uma semana específica, com suas próprias complexidades.

Nesse tempo terminaríamos de estruturar a peça. O que aconteceria entre as cenas? Haveria coxias? Nessa fase, a maior parte dos ensaios ocorriam na UNIRIO aos finais de semana, outros, com elenco escalonado, ou seja, pequenos núcleos que faziam essa ou aquela cena, ocorriam durante a semana na sala da minha casa ou na casa da Luísa Reis. Mas já chegamos a fazer ensaios gerais na minha casa também, não existe regra quando precisamos ensaiar, na verdade, só existe uma nessa fase do trabalho, que é ensaiar. Como puder, do jeito que der.

**Figura 3** – Print do grupo da turma no Facebook



Fonte: Facebook

Daríamos início aos chamados “passadões”, que é quando, finalmente, um espetáculo é ensaiado na íntegra, assim, podemos ter uma visão do todo e enxergar onde estão as falhas que ainda precisam ser sanadas. Verificamos como está o ritmo da peça, monocórdia ou há variações que podem torná-la mais interessante aos olhos das espectadoras? Quanto tempo o espetáculo tem? Individualmente, é nos “passadões” que as atrizes traçam suas trajetórias, ou seja, as “entradas e saídas”, por onde entro em cena, por onde saio, qual caminho percorro para chegar às posições onde preciso ficar? Consigo entrar e sair das posições dentro do tempo necessário, é melhor nesse momento andar mais devagar e naquele correr? Percebe-se com mais clareza o percurso do espetáculo e das personagens/personas, no que diz respeito ao arco dramático e à construção de uma trajetória coerente, interessante e desafiadora. É o momento das atrizes se acostumarem e se adequarem fisicamente às demandas de todas as cenas de uma vez só; de exercitarem lembrar de todas as partituras e textos em sequência; de perceberem

onde precisam se aprofundar. Também, nos “passadões” e ensaios gerais são os períodos nos quais, comumente, o elenco ensaia com todos os objetos, elementos cênicos, figurinos, iluminação, cenário e sonoplastia, isso varia de acordo com as demandas do espetáculo. Logo, dependendo da estrutura da peça são dias de encontro de muitos profissionais ou no nosso caso (e da maior parte) do teatro independente-contracorrente-experimental-resistente, o dia de uma equipe pequena fazer diversas coisas ao mesmo tempo, em grande estado de ansiedade. Isso quando não é apenas na estreia que se descobre o figurino a ser usado ou um objeto que você nunca viu antes e que é bem diferente da mímica que você fazia dele nos ensaios. O teatro na contramão rende boas histórias, de muito absurdos, mas também, de muita parceria, coletividade e risos.

“O que eles disseram pra gente, tanto o João quanto a Raisa, pô, foi muito foda, eu nunca vou me esquecer da Raisa falando, acho que não foi nem pra mim, foi pra todo mundo, tipo assim, ‘Sintam o pé de vocês no chão’, eu lembro que na hora que eu estava naquela cena inicial, nervoso, com a cara parecendo que ia chorar, como disse minha mãe, cara, eu tava tentando sentir isso. Pé no chão. E eu percebo que essa é uma dificuldade minha assim, é muito difícil, eu não sei desde quando eu tenho isso, por causa da tensão do meu corpo, eu tô sempre fazendo compensações corporais em que eu preciso me inclinar e levantar o pé e eu tô sentindo umas dores assim, bem embaixo aqui no centro do pé, que é muito de como eu faço essas compensações com o meu pé. Então, foi muito interessante isso que a Raisa disse por que eu fiquei pensando isso durante a peça, cara e me ajudou. Uma coisa tão simples, um pé no chão”.  
Conversa recente com Leonardo sobre o dia em que levei dois amigos artistas para assistirem a um ensaio geral – 21/05/2021.

Preciso destacar que, alguns dias antes da estreia, entre um ensaio e outro nesses moldes, nós fomos em grupo, arrasadas de cansadas, mas em grupo, para o Centro do Rio, ao “Saara”, comprar alguns figurinos, objetos e elementos cênicos, custeados com o dinheiro da minha bolsa do mestrado e renda pessoal. Felizmente, consegui reavê-lo com o chapéu recolhido no final das apresentações. Ainda, ao chegar do Centro, nesse mesmo dia, a Letticia, uma das atrizes da peça, ainda ficou na minha casa, construindo manualmente mais elementos cênicos com o material comprado. Esses são apenas alguns recortes da euforia que antecedeu a nossa estreia.

Finalmente, a peça aconteceu. Com todo o apoio da Luísa Reis, das alunas de outras turmas do Nômade. Muitas jovens, amigas do grupo, foram assistir, além de ex-alunas do Nômade e do período de trabalho na Biblioteca Infante-Juvenil. A sala Lucília Perez, no Centro de Letras e Artes da UNIRIO, com capacidade de lotação reduzida, recebeu por volta de 70 pessoas por dia de apresentação, ficando abarrotada de jovens e familiares. No final da peça,

com o objetivo de levantar material para a pesquisa acadêmica em questão, pedi para o público responder uma pergunta na saída, com folha e lápis que estavam sendo distribuídos. Na folha havia a pergunta “O que te tocou nesse espetáculo”? Não analisarei minuciosamente o material recolhido, visto que levaria este trabalho para outros caminhos que me impediriam de traçar um recorte mais objetivo, entretanto, as jovens escreveram mensagens potentes, que, por fim, nos responderam acerca das inquietações sobre o que público entenderia ou não. Em todas as respostas foi possível perceber o destaque para determinadas sensações e percepções, ficou claro que aquela experiência ali se tratava da exploração sutil do que acontece dentro e entre os corpos, das relações visíveis e invisíveis que estabelecemos com nossos próprios corpos, com os demais e com o mundo.

“Não sei se pela proximidade do palco, mas a gente parecia estar usando uma linguagem mais próxima do cinema do que a tradicional, com isso eu quero dizer que a gente fazia micro gestos e micro expressões e um monte de micro coisas que a gente não fazia a mínima questão de deixar possível de não perceber. A gente fazia, a gente estabelecia aquilo como algo definido, o roteiro, mas se não visse, não viu e eu acho que isso acabou ficando muito presente na nossa linguagem sem a gente perceber”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021

### 3.2 – “O CORPO QUE TOCA E AQUELE QUE NÃO ESQUECE”

“A gente sabia que no final ia sair alguma coisa”.

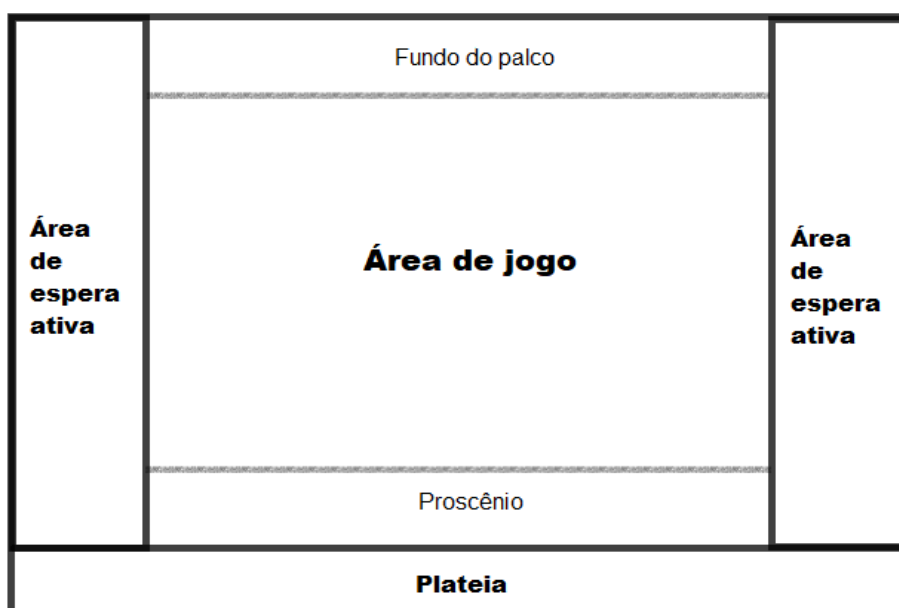
Primeiro é preciso dizer de onde veio o nome da peça. O que rende mais um episódio na história desse processo de teatro independente-contracorrente-experimental-resistente-contemporâneo. Em uma das aulas de terças à noite, antes dos “passadões” na UNIRIO, percebemos que a peça ainda não tinha nome e que, é claro, era preciso um. Acrescentamos mais uma questão na nossa caixa de Pandora teatral. Começamos dando diversas possibilidades aleatórias, nenhuma agradava a todas. Dei uma sugestão de pensarmos a partir das principais palavras que compunham o espetáculo, nesse sentido, surgiram diversas possibilidades e começamos a votar, o nome mais votado, ganharia. Por fim, não foi isso que aconteceu, é claro, juntamos os dois nomes mais votados, tornando-o um só. Apesar da narrativa dessa resolução ter cabido em um parágrafo, na prática demorou dias até que chegássemos nessa conclusão: “O corpo que toca e aquele que não esquece”.

“No dia da peça foi completamente diferente, sei lá, parece que era muito a concretização do que a gente trabalhou, dois anos ali juntando os estresses, as coisas, sabe e também as coisas boas, bolinho de aniversário, porque, dois anos, toda hora alguém fazia aniversário e era todo mundo junto ali. E era muito aquela concretização e o momento da ciranda antes, foi um momento que todo mundo percebeu isso, todo mundo começou a chorar muito antes de entrar na peça, eu acho que isso foi essencial, sabe, pra gente conseguir naquele momento estar ali, a gente entrar ali de verdade, eu acho que no segundo dia eu não entrei tanto, não tava tão focada assim”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

## AMBIENTAÇÃO DA PEÇA

O espetáculo ocorreu numa sala de teatro alternativa, de pequeno porte, capaz de comportar confortavelmente por volta de umas 50 pessoas. A ambientação da peça é composta por um palco nu, o jogo cênico se estabelece num quadrado no centro, há apenas duas demarcações com fita crepe nas laterais, separando a área de jogo, das áreas de espera ativa. Não há coxias. Nas áreas de espera ativa e no fundo do palco há objetos que serão utilizados ao longo da encenação, como: baldes pequenos de alumínio com conteúdo azul, outro com água; toalha; cadernos; batom vermelho; cartaz; canetinha vermelha; corda; violão. Atrizes e público estabelecem uma relação frontal e de proximidade no espaço.

**Figura 4** – Mapa de palco do espetáculo



Fonte: Desenho autoral da pesquisadora

Durante toda a peça as atrizes permanecem em cena, mesmo quando estão aguardando os momentos de suas entradas. Do mesmo modo, todos os objetos de cena estão expostos, revelando a maquinaria cênica para as espectadoras. Num primeiro momento, optamos por essas saídas devido à estrutura da qual dispúnhamos, associada a que tipos de espaços desejávamos ocupar com a peça, mesmo quando não sabíamos ainda onde seria a estreia, sabíamos que não seria numa sala de teatro com tapadeiras ou “pernas”, do mesmo modo, os espaços pelos quais pretendíamos circular com a peça após estreia, também não dispunham dessa estrutura. Nosso plano era circular por alguns espaços culturais independentes do Rio e por escolas da rede pública de ensino, direcionando as apresentações para jovens a partir de 16 anos e adultas. A saída que surgiu pela necessidade imediata, se revelou ao mesmo tempo, uma solução potente para a peça, os corpos das atrizes permanecem o tempo inteiro presentes na cena, ativos, mesmo enquanto aguardam para entrar. Elas impulsionam a cena de quem está no meio, observando, estimulando e interagindo com as demais. Essa característica marcante tornou o estado de jogo constante no espetáculo, elevando a tensão entre as atuantes, mantendo as atrizes conectadas à cena e o público também, durante 45 minutos de mergulho poético, calcado na presença dos corpos. Devido a isso que as áreas nas laterais passaram a ser chamadas de áreas de espera ativa, tal como em um dos jogos teatrais feitos por nós ao longo do processo.

Também, em vez de propor que criássemos nomes para possíveis personagens, optei por manter os nomes das atuantes em cena e no texto. Desse modo, busquei fortalecer as personas das atrizes que estavam em diálogo com as personagens na peça, numa mescla de histórias e narrativas reais com situações cênicas inventadas, numa sequência de vulnerabilidades expostas em diálogo franco com o público. Ainda, pela linguagem que a peça tem, ela foi pensada para ser apresentada em um lugar pequeno, com poucas pessoas na plateia, procurando proximidade e fricção entre atrizes e público, a criação de um ambiente de intimidade e profundidade.

“Eu lembro que eu consegui enxergar cada pessoa que tava lá, o palco também era muito perto. Não era como o Municipal, quando eu me apresentava no Teatro Municipal eu não conseguia ver uma pessoa. Eu ouvia umas palmas e tal, sei lá, nem isso, porque o som do balé era muito alto, então, você ‘ah, tem gente ali’. Mas eu não conseguia ver ninguém. Nessa peça a gente via todo mundo, rostos conhecidos, a galera da escola, porque 3 dos 6, me tirando, eram da minha escola, então eles chamaram muita gente que não me conhecia, mas me conhecia de rosto. Eu não era amiga, mas eram várias pessoas que eu sempre passava pelo colégio, sabe, que eu não tinha intimidade nenhuma, me vendo lá, (entre risos) tirando um aborto de mim, me pintando de azul, foi maravilhoso”. Conversa recente com Letticia sobre o processo – 06/04/2021.

## ABERTURA – Parte 1

*As seis jovens recebem o público em cena, de pé, em linha, no proscênio do palco. Elas olham para frente, para o público que entra e recebem os seus olhares de volta.*

Enquanto essa imagem se coloca, na trilha sonora toca “Azul” do Baiana System, uma das bandas favoritas do grupo de alunas. A trilha sonora do espetáculo é composta por poucas músicas, eu fiquei responsável por fechá-la, nesse processo busquei priorizar bandas e músicas que as alunas gostavam e achavam que tinham relação com a peça e outras que eu julgava pertinentes, entretanto, o som mais recorrente no espetáculo é o som do silêncio. Não só o silêncio da música, mas o silêncio das falas, o espetáculo é marcado por muitos momentos de foco nas imagens produzidas pelos corpos e poucos momentos de palavras e trilha. Esse foi um processo natural, que surgiu a partir das investigações corporais que marcaram nossas aulas e ensaios, das sutilezas presentes na expressão dos corpos, marcados por suas experiências e que passavam a sensação de não haver palavras o suficiente que pudessem dar conta do ali manifesto. É possível afirmar que a trilha sonora de base eram os sons das respirações e movimentações feitas no palco.

“É muito esquisito porque nada preenchia sonoramente, mas isso depois a gente percebeu que fazia parte, antes, bem antes, quando a gente tava criando ainda a minha cena com o Lorenzo, a gente até pensou ‘ah, vamos escolher uma música e tal’. E depois conversando com você que a gente viu que era muito bom esse som do corpo caindo no chão, a gente levantando, ele me puxando, eu correndo atrás dele. Eu acho que aproxima muito mais o público do nosso corpo, né, o som do corpo que eles ouviam, né, o que preenchia, não era nada preenchendo. E, aí, era muito bom. Legal. Era nova essa ideia de não ter música, mas era muito bom”. Conversa recente com Leticia sobre o processo – 06/04/2021.

“Pra mim isso foi uma descoberta muito grande e também, tipo, a desenvolver o meu corpo, essa questão que eu já falei com você, da timidez, de eu ficar rígida foi uma coisa que eu percebi que me deixa nervosa sou eu ficar rígida e eu fico rígida porque eu tô nervosa. Era uma coisa que, era um impasse pra mim, que eu fui descobrindo, que eu fui podendo articular melhor e também o descobrir o que você gosta porque eu sempre, eu sempre fui apaixonada por música, tanto que eu tenho sete instrumentos aqui e quando eu ia pra um show, pra mim, até hoje eu falo isso, um dos momentos de maior felicidade pra mim é quando eu tô num show, eu posso não conhecer o artista, mas quando vai começar o show, que tem aquele momento que dá um silêncio e aí apaga a luz e vai começar, isso é uma coisa muito importante pra mim e quando eu tava no palco, foi a mesma sensação que eu tive, sabe, eu tava muito nervosa, mas naquele momento que todo mundo tava entrando e a gente tava em silêncio ali, olhando pro público, a luz nem tava apagada, a gente tava olhando eles entrarem, né, que o nosso início foi diferente e tal e pra mim aquilo foi muito importante que eu pensei, cara eu me sinto aqui tão completa quanto eu me sinto quando eu tô assistindo outra pessoa fazer o trabalho dela, né. Eu também tô me sentindo assim no meu trabalho”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.



“O silêncio me traz muito isso, me sinto muito analisada. A gente é muito analisado nessa peça. É uma peça, né, mas assim, eu sentia que no processo a gente se analisava muito, várias vezes, no processo, antes de falar da peça, a gente conversava sobre o outro, ‘Pô, eu vi que você fez tal coisa’. Eu vi que você falou de uma forma, nos textos a gente sentia as emoções dos outros. Então, a gente se analisava muito. Só que na peça, em si, a gente já começava com o silêncio, né. A gente olhava o público, o que pra mim é, nossa senhora! Eu me sinto (faz gestos de tensão), eu fico assim o tempo todo internamente, passando mal. Porque você via conhecidos, você via fulano que você fez o texto, você via fulano que podia ser quem você fez o texto também, você via várias pessoas, pessoas que já passaram na sua vida, pessoas que você não fala mais, amigo de amigo, quem estudou, porque era. Fora a gente ser muito amigo no dia a dia de ensaio, a gente começou a ser amigo fora, né, já era, alguns a gente já era. Então, pra mim, era uma parada muito, sei lá, eu conheço a Letícia desde que eu tinha 10 anos de idade, então, era uma coisa muito íntima. E aí todo mundo se conhecia e trazia as pessoas. Mas esse silêncio era muito constrangedor no começo, né, de todo mundo olhando a gente na primeira cena e aí, logo depois, as transições são em silêncio, algumas é só a gente andando e se ajeitando, sabe, tem uma música, a gente canta, que é uma parte super legal com a Helena, que depois vai pra aquele silêncio constrangedor da minha cena com ela. Então, é uma peça que ela faz muito esses altos e baixos de som. E é muito, ai eu não sei explicar, é ótimo saber ficar em silêncio, é tipo, necessário, né, tinha umas horas que eu não queria falar nada e a peça trouxe exatamente isso pra mim. Sabe quando você não tem nada pra falar e é isso, eu não tenho nada pra falar, mas tá aqui, tá aqui o meu corpo, tá aqui as minhas expressões. Eu, ultimamente, tô muito assim, não tenho nada pra falar[...] Eu me sentia exatamente dessa forma, em alguns momentos eu tava indignada com os nossos temas, em outros momentos eu tava tão feliz que eu não sabia nem o que falar. Enfim, essa questão da ansiedade pra mim, eu trouxe pra peça, pq muitas vezes a ansiedade não me deixa ficar quieta tanto, eu não consigo ficar em silêncio, mas me tira também muito da fala, sabe, então, esse processo foi complicado também. Mas na peça em si, era isso, as transições em silêncio que eram boas, eram em silêncio ainda, né, longe do que a gente tá acostumado a ver, era uma peça com muito pouca trilha mesmo”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

“Pra mim o silêncio, à princípio, no início, ele seria uma representação da impotência, que é justamente essa coisa do jovem ou qualquer pessoa que esteja num lugar de vulnerabilidade em relação ao mundo, mas, nesse caso, o jovem. O jovem vai de encontro ao mundo e ele simplesmente não tem respostas, essa é a realidade. O jovem ele pode ter ideais, ele pode ter experiências motivadoras, mas eventualmente chega num lugar que ele olha pro mundo e não tem respostas. Isso é desesperador. O silêncio também é desesperador em vários contextos pra gente, especialmente, o social, aquilo que as pessoas falam sobre um silêncio desconfortável e quando elas acabam ficando surpresas quando vêem um silêncio confortável entre duas pessoas. Ter isso em peça, faz você como ator, pensar que você a cada segundo está potencialmente desperdiçando tempo (a ansiedade que o silêncio traz) e como plateia, eu acho que você como plateia, faz você pensar que você está deixando de fazer alguma coisa (a funcionalidade do tempo) ou no mínimo tá deixando de entender alguma coisa. Então, você fica naquela ânsia de ‘que tem mais? O que que eu não tô entendendo? Que camada tá passando direto por mim?’ E às vezes não tem uma camada, o silêncio não precisa ser uma coisa cheia de construções por cima e por trás dele. Eu acho que justamente enfrentar esse medo do silêncio, como ele é abrangente, inevitável, ele enriqueceu a peça. Porque ele afeta todo mundo que entra em contato com ele, seja ator, seja plateia, seja direção, seja até a pessoa que tá lendo e fica com uma enorme pausa de escrita no texto”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021

“Não sei se eu te contei isso, mas a minha mãe me falou que na estreia parecia que eu tava chorando, porque é muito louco isso, né, cara, era o lance do eu exposto, porque eu sou uma pessoa, como é que eu vou dizer, o meu trunfo, ele é a voz, ele é a palavra, é as merda que eu falo e ali eu precisava criar uma potência enorme parado, diante de um monte de gente que eu conheço, inclusive, dos meus pais, né. Com uma baita de uma responsabilidade de apresentar uma peça que estava numa pressão enorme, existia uma pressão, eu lembro que nesse dia até caguei na UNIRIO e eu não sou um cara de cagar por aí. Então, na hora de respirar e encarar aquelas pessoas e tipo ‘cara, não ri’, isso aqui já é a peça, foi difícil assim, a minha respiração, ela... Hoje, inclusive, é interessante, assim, eu tenho recurso pra fazer aquela entrada talvez com mais poder, né, com mais integridade e segurança. Mas naquela época foi muito difícil e rolou isso, né, meu olho começou a lacrimejar, eu meio nervoso e a minha mãe falou assim ‘Nossa, filho, no início da peça eu achei que você ia chorar’. Eu falei ‘Caraca, mãe, eu tava tão fodido assim’? Então, assim, eu já tenho essa dificuldade na primeira cena, né [...] eu lembro de comentar isso com você, que quando eu tava, tinha os momentos que eu não tava em cena, mas tava ainda dentro da personagem, de estar ainda dentro daquele conjunto de experiências que ia se acumulando ao longo das cenas, então, quando tinha cena de Lorenzo e Leticia eu estava sendo, é porque a peça também é meio personagem, meio a gente mesmo, mas eu tava, tipo, na emoção daquilo, tipo, vendo aquilo de alguma forma, tentando respirar aquilo. E aí, tipo, tinha esse lance assim, que o que tava rolando dentro de mim era tipo ‘Cara, eu tô tentando respirar essa porra’. Mas será que, depois que a minha mãe falou isso, será que eu estava quase chorando em todas as cenas que eu não estava no palco? Até quando eu estava no palco, eu não sei como é que estava a minha cara, eu não tenho esse controle ainda da minha expressão. Mas lidar com esse silêncio do fora de cena, por exemplo, era muito desafiador, mas era muito interessante também, né, parar ali como eu estava respirando e deixar aquilo continuar, sabe, e a estreia foi muito isso, sabe, tipo, o andar da coisa, putz, eu senti que eu tava dentro de tudo assim. [...] E eu não sei se funcionou, normalmente eu não tenho esse controle, eu não tenho realmente esse controle de percepção, é muito difícil eu tá lá... são muitas coisas pra eu prestar atenção. E aí, às vezes você sente, putz, cadê o ritmo? E até quando você sente que caga o ritmo, vai chegar alguém e falar, você não cagou o ritmo, então, essa experiência do silêncio, porque a gente não tem essa porra de vai pra coxia, a gente continua no palco, isso é muito importante, essa experiência eu acho que ela foi interessante, cara, pra sentir o *mood* da parada, o temperamento que eu tava, talvez que tudo estivesse e ao mesmo tempo não se deixar muito se perder nisso de ‘Ih, aconteceu um erro naquela cena, fulana errou aqui, não sei o quê’, é mais, tipo, ‘Não, vou fazer o meu, respira e vai’, entendeu? Isso é até engraçado, porque eu tô lembrando aqui, pô, eu nunca tive coxia, tá ligado? Tudo que eu fiz com o Nômade foi na rua. Mas o que é interessante é que mesmo na rua, a gente tinha uma ‘coxia’, né, a cena tava num lugar e a gente tava em outro. Eu lembro quando a gente fez ‘O Rei da Vela’, teve uma vez que a gente tretou na ‘coxia’, que era tipo, atrás de umas plantas e o pessoal começou a tretar[...] Dá pra acontecer várias coisas com coxia”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

“Isso que você falou é muito foda, porque eu acho que a fala tem uma segurança, a segurança da justificativa e essa era uma insegurança que a gente tinha até sobre a peça em si. As pessoas vão entender o que a gente tá fazendo e falando? A fala dá todo esse poder, gestual, que aquela primeira cena, pô, não tem nenhum gesto, fica parado. Tá entendendo? E essa proximidade era muito difícil, eu acho até que é uma proximidade até relativamente, não sei se eu vou dizer, segura, eu dizer que é segura porque a gente tá num palco, né, é um palanque, ele é mais alto, as pessoas estão sentadas, nós em pé, é quase uma posição de ‘Opa, vai lá, você é o centro da atenção’, e eu gosto disso, inclusive, mas ao mesmo tempo também é muita responsabilidade, cara, é muita responsabilidade. Essa experiência de não ter a chance de se justificar, eu acho que é uma experiência que a gente construiu muito bem, apesar de toda a desconfiança que rolou no meio do processo, as inseguranças, várias questões que a gente já falou de local, de ensaio, não o que, eu acho que a gente conseguiu confiar no que a gente fez, cara”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

Como professora-encenadora, ao longo dos ensaios identifiquei que na maior parte das cenas uma trilha sonora não fazia falta. Perceber o som dos corpos se movendo pelo espaço, interagindo uns com os outros, os sons das respirações, a meu ver, ampliava a tensão presente entre as atuantes durante o curto espetáculo. Me trazia novamente uma sensação de “vazio criativo”, de acordo com a concepção de Cassiano Quillici, um certo desnudamento da cena que ampliava a minha sensibilidade enquanto espectadora, abria espaço para que os corpos se expressando pelo espaço se tornassem ainda mais reais, concretos e presentes. Produzia menos efeito e mais humanidade. Poucas vezes a trilha sonora foi utilizada para intensificar determinadas sensações que se queria passar.

Nas reflexões das alunas percebi uma recorrente associação do silêncio com presença cênica, agindo como um intensificador do contato público e atuantes e ainda promovendo uma maior evidenciação dos corpos em jogo. Como se o silêncio promovesse uma determinada sensação de dilatação do tempo, uma espécie de suspensão. Como reverberador de todo esse emaranhado de percepções coloco o estar à escuta, uma das consequências do silêncio, que causaria um determinado estado de prontidão, alerta, foco em todas ao redor do exercício dessa qualidade. A escuta parece alargar o que seria o próprio sentido da audição, estendendo para todo o corpo da atuante e para os outros sentidos a sensação de escutar. Lendo este escutar como corpo reativo, dotado de uma certa porosidade. Algumas imagens podem ser utilizadas para exemplificar este estado: uma alcateia de leões esperando o momento certo para atacar; ao mesmo tempo a fluidez, objetividade e graça do voo de um pássaro, entre outras. A escuta seria um estado capaz de auxiliar o artista da cena a alcançar a presença cênica e a dilatação corporal.

Que segredo se revela – portanto também se torna público – quando escutamos em si mesmos uma voz, um instrumento ou um ruído? E o outro aspecto indissociável, será: o que é então estar [être] à escuta, como se diz “estar [être] no “mundo”? O que é existir segundo a escuta, por ela e para ela, o que aí se coloca em jogo em termos de experiência e de verdade? (NANCY, 2013, p. 162)

## **ABERTURA – Parte 2**

*Logo após o momento inicial de troca direta com o público, as atrizes viram-se umas para as outras formando 3 duplas e começam um jogo de toques. A primeira faz um toque no corpo da*

*segunda, que possua uma curta duração e essa apenas o recebe. Logo depois, a segunda faz um toque em uma parte do corpo da primeira e está na sua vez de receber. Assim, a liderança vai passando de uma atriz para a outra, enquanto elas mantêm contato visual. Todas as 3 duplas reproduzem as mesmas ações, durante o mesmo período de tempo. Aos poucos, a velocidade das ações se intensifica e as duplas antes separadas, ficam cada vez mais próximas umas das outras, após ocorrerem algumas etapas de aumento da velocidade das ações e aproximação do coletivo, as seis atrizes formam uma espécie de “bolo”, com o toque estendendo-se em diversas direções para todos os corpos ali presentes, desde os mais próximos aos mais distantes, tentando tocar irrefreavelmente. Até que todas param e correm para suas posições nas áreas de espera ativa.*

Já com o intuito de ser desenvolvido para a peça, esse jogo foi explorado diversas vezes pelas atuantes, dentro do conforto das mesmas com seus corpos. Eu tentei criar um jogo teatral, que funcionasse como uma abertura da peça, que contivesse em sua essência o tema principal do espetáculo, ou seja, o toque, destrinchando ao longo da peça, os diferentes tipos de toques. Mais detalhadamente, as regras são as seguintes, as duas jogadoras estão de frente uma para a outra, de pé, em posição neutra, com os braços ao longo do corpo e dividem-se em A e B. A jogadora A faz um toque na outra e permanece durante algum tempo naquela ação, enquanto isso, B apenas recebe sem se mover, sem ter que mostrar reciprocidade, sorrisos ou afetos. Após a finalização da ação, ou seja, apenas quando o braço de A voltar para a posição de neutralidade do corpo, B inicia o seu toque. E assim, a liderança vai sendo passada de uma jogadora para a outra. A orientação era que cada toque buscasse explorar detalhes do corpo, desde partes que mais comumente tocamos, como o rosto, a partes mais específicas, como o queixo, a ponta do nariz, ou incomuns, como o cotovelo, o tornozelo, o dedão do pé, entre outras. Durante todo o jogo é preciso manter contato visual e permitir que a respiração, que costumamos conter em momentos de tensão, flua naturalmente, sem deixar de observar os pontos de tensão e porque estão sendo criados. O objetivo era que, por meio do toque da outra, as atrizes pudessem redescobrir seus corpos em detalhes, incluindo, aquelas partes mais esquecidas, como as orelhas, por exemplo. Refazer com o auxílio da outra, um mapa do seu próprio corpo. Toques invasivos ou que por quaisquer motivos desconfortassem a parceira de jogo, não eram permitidos.

## Cena 1

Léo – *Em 2014, eu já tinha levado muitos foras, mas ainda não entendia bem o que isso significava. Até que aquele dia chegou. A menina que eu gostava fazia 6 meses aceitou meu convite para sair. (Léo olha para Letticia) Era a milésima tentativa? Não sei. Iríamos ao Jardim Botânico, eu, ela e um casal (Lorenzo e Bia entram em cena numa diagonal. Bia pula sobre Lorenzo, atacadados, se beijando) o menino, amigo meu, a menina, amiga dela, mas tudo meio misturado. Era a oferta perfeita. O verde do lugar despertaria o amor, os pássaros cantariam uma linda canção de fundo, então... nos beijaríamos. (Léo caminha em direção à Letticia na intenção de beijá-la) Eu podia ver, mesmo antes de sair de casa, nossos corpos grudados, minha mão em seu cabelo, cintura. Eu quase podia sentir-lhe os lábios! (Letticia vira o rosto). Como sempre, o destino descortinou-se violento, quebra-queixos. (Lorenzo e Bia rolam de amor até a lateral esquerda de Léo e ficam deitados, envolvidos em carícias: sequência de carícias fofas/constrangedoras, como toques no queixo, nariz, orelhas e bochechas.) A primeira desgraça foi a menina quase não vir. Atrasou. Chegou com o parque perto do fechamento. (Para Letticia) “Filha da puta”, (para o público) pensei. E fiquei lá, semelhante velão a contemplar o casal. Era o fim. Pus-me a mastigar, engolir, regurgitar o fracasso. Insuportável. Redizendo, redizendo. (Para si mesmo) Ela não me quer. Eu acho que ela não me quer. (Para Lorenzo) Eu acho que ela não me quer!*

Lorenzo – *(Para Léo) Cala a boca!*

Léo – *(para o público) Falou o amigo, simpático. (Para Lorenzo) Calo sim, senhor! (Para o público) Eis que a guria chegou. (Letticia entra em cena) O coração voltou a bater. Estava pronto, esperançoso de novo. Fomos ao seu encontro. Estava bela, como sempre. Cabelos encaracolados, meio alaranjados; eram cheios de enorme presença. (Falar da roupa que ela estiver usando) Prestei atenção nos glúteos. Parei. Safadeza. Andamos pelo entorno do jardim. (Apenas Bia e Lorenzo andam, ainda atacadados no beijo) O amigo do lado cobrava uma chegada mais junta. (Léo cutuca Lorenzo com o pé.)*

Lorenzo – *(Para Léo) Seja homem! (Lorenzo levanta Bia nessa intenção, sorri em tom de paquera para Letticia, ela reage com um sorriso)*

Léo – *E eu não sendo. Não tinha jeito. Muita vontade, pouca coragem. (Bia e Lorenzo vão para o fundo do palco e congelam) (Para Letticia) Fica comigo pelo amor de Deus!*

*Leticia – Não vai rolar.*

*Léo – Começou a chover! Desisti. No ponto, quando ela ia embora, tentei uma nova investida.*

*Peguei na cintura. (Para Letícia) Sai da chuva, vai ficar gripada, eu disse.*

*Leticia – Caguei.*

*Léo – Ela disse.*

“A primeira cena que eu escrevi, eu escrevi por causa do mote, mas é porque, de fato, aquele ali foi o dia que eu aprendi, bicho, ela tem o direito de me dizer não e tal, então, vamo seguir essa vida e eu me lembro desse dia ser um dia, eu devo ter comentado isso no texto, foi um dia cinematográfico, tomei um fora, cheguei em casa triste, a chuva caindo na minha cara, fiz ali a minha conclusão, uau! Arco de personagem. Evoluíste. É sobre isso. [...] Mas eu nem gosto muito do texto, não, mas eu adoro, eu realmente adoro a energia da nossa peça, a energia que ela começa, pra onde ela vai porque eu percebo cada vez mais que as grandes histórias são sobre isso, sabe, são sobre começos divertidos e finais em que você queria estar no começo”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

“Foi estranho, esquisito. Eu já pensei sobre isso. O Léo ele chega na peça já falando junto com o corpo. A minha primeira cena, é a cena dele, só que eu tô assim, só com as partituras com o Lorenzo, eu não falo muito, é o meu corpo total. E isso foi muito difícil pra mim, porque eu acho que eu nunca tinha feito isso assim. Na verdade, minto, com você, no ‘Vermelho’, a gente também começava com partituras, então, essas primeiras experiências que eu tive só com o corpo foram muito difíceis, a peça foi muito difícil nesse ponto, sabe, porque a gente tava em cena o tempo todo, diferente do ‘Vermelho’, que a gente ia pra coxia, se arrumava, botava tinta também e tudo o mais. Ali não, ali era corpo, corpo, corpo, corpo, não tinha muito pra onde eu fugir, mas foi muito muito legal, o processo foi tão divertido quanto a peça porque a gente tinha os exercícios de só expressões faciais, só dizer com os olhos, fazer umas coisas mais engraçadas pra usar na peça, sabe. Então, o processo foi difícil, mas também foi muito divertido e a peça também. A gente quando tá todo mundo pintado, é uma liberdade corporal, é isso, esse é o resumo, uma liberdade corporal muito esquisita. Porque a gente tava totalmente exposto, era o nosso trabalho, é o nosso trabalho, o corpo, então, eu achei muito legal também”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

Aqui destaco mais um tema relevante no espetáculo, a busca por uma perspectiva atual diferenciada diante de situações antes vivenciadas por parte dos homens, atores da peça. O aluno Leonardo escolhe escrever dentre as diversas possibilidades de narrativas a serem feitas, a observação de um momento, no qual, hoje, ele reconhece que talvez tenha se excedido e que receber um “não” de uma mulher, não é motivo de ofensa à sua masculinidade ou mesmo para se sentir ofendido com a própria mulher, dando início a uma sequência de quebras de padrões socialmente impostos que se dará ao longo do espetáculo. Problematicando os papéis sociais

não modelados por nós, nos quais necessitaríamos nos encaixar como homens, mulheres, sujeitos.

*(Leticia tira a mão de Léo de sua cintura e sai. Léo olha pra ela saindo, vê o casal e sai. O casal volta para a ação e continua se beijando no centro do palco. Afastam-se, o beijo continua. Viram-se de frente para a plateia, as outras entram, forma-se assim um “coro de beijos”. Todas diante da plateia beijando uma suposta companheira invisível, é possível ouvir os sons e ver línguas, bocas e cabeças se movendo.)*

Nos aprofundando no universo das primeiras vezes, nesse momento, especificamente, do primeiro beijo, surgiu o que chamamos de “coro de beijos”. Mas antes de chegar nesse ponto ocorreram muitos experimentos. Primeiramente, perguntei quem se sentia confortável para fazer uma cena de beijo na boca com companheiras da turma, algumas manifestaram que sim. Trabalhamos em duplas algumas caminhadas, onde no ponto central, as companheiras se encontrariam para o beijo. O que importava não era o beijo em si, mas o deslocamento minucioso, no qual as atuantes olhavam nos olhos umas das outras, envoltas apenas pelo som da respiração e pelo crescimento da tensão entre os corpos. Ocorria uma sensação de esgarçamento do tempo, devido à lentidão da ação e que ao longo dos exercícios pareceu ser mais potente para a linguagem da peça do que a ação em si de beijar. O magnetismo entre os corpos e o tempo ralentado, fazia com que uma inquietude também se estabelecesse em quem assistia, ríamos durante os ensaios, causava sensações diversas em quem fazia e em quem estava vendo, era um estado de presença total. Depois que o encontro entre os corpos acontecia, quando os lábios se encostavam o exercício já chegava ao fim.

Nesta mesma ordem começamos a experimentar uma variação, após a proximidade completa dos corpos, quando os lábios estavam prestes a se tocarem, o beijo acontecia com um grande espaço entre as bocas, então podíamos ver todo o movimento das bocas, línguas e cabeças, ver o que se passava por dentro do beijo, sem que as bocas se encostassem. Aos poucos, todo o coletivo foi entrando no jogo, depois de muito exercitar coro e corifeu, as corralidades já estavam muito presentes na nossa prática, chegar no coro de beijos do primeiro beijo foi simples. Utilizamos nessa cena os relatos das atrizes sobre as suas experiências de primeiro beijo.

## CENA 2

*(As atrizes destacam-se do coro para contar seus relatos, sempre se destaca mais alguém junto para formar um par. Fala cara a cara. Dão um selinho no final do texto e voltam para o coro. Inserções de Victor tentando dizer algo e sendo silenciado pelos outros.)*

*Letícia – Foi no ônibus, eles estavam espalhados, todos vestidos com uma fralda e pintados de azul. Eram os “Smurfs”. Era a hora, eu tinha que ir, era isso ou pra sempre BVL. Sem “Oi”, sem “Qual seu nome?”, sem “Posso te beijar?”. Só beijamos. Ou diria, dentamos? Porque só consegui sentir o dente dele nos meus dentes durante os.. 3 segundos de beijo.*

*Lorenzo – Ela já tinha perdido o BVL, eu não e ela decide me perguntar isso. Quando ouve a resposta, diz que, então, quer tirar o meu. Vamos pra escada da biblioteca da escola no horário de intervalo, pedimos pra um amigo nosso ficar no pé da escada pra avisar se alguém viesse. E aconteceu.*

*Léo – “Gosto de você, criatura!”, declarei.*

*Bia – Caminhei até o menino, Rodrigo o nome dele, a propósito, foram os 15 segundos mais pavorosos já vividos até então. Nos cumprimentamos, abri um sorriso meio forçado, meio sem graça e quando eu menos esperava, no meio de um raciocínio, ao som dos Havaianos, uma língua adentrou a minha boca.*

*Helena – Eu tinha 14 anos e, assim como a maioria das meninas da minha idade, me preparava para a minha festa de 15 anos, o problema era que me faltava um príncipe, que tinha que ser ele. E foi. Foi no dia em que nós decidimos ensaiar a coreografia sozinhos. Esse dia foi o dia do meu primeiro beijo. Eu não sei dizer se a dança conduziu ao beijo, ou se a possibilidade dele acontecer que estava o tempo todo conduzindo a dança, mas sei que foi uma merda, como todo primeiro beijo deve ser.*

*(Essa última dupla é Helena e Bia. Todos param suas ações de beijar o ar incorpóreo e observam o selinho que as duas dão após o final da fala de Helena.)*

*Helena – Esse não foi tão ruim assim... (Bia sorri. Todos saem menos Lorenzo que continua observando as duas, Helena e Bia. Helena finalmente sai. Bia sai. Lorenzo sai.)*



É possível perceber no final dessa cena, uma outra camada de discussão se colocando, em relação ao beijo de duas mulheres e o olhar de estranhamento das demais, ponto de problematização levantado pela aluna Helena. O debate sobre homofobia foi um tema trazido pela aluna ao longo do processo, presente em seus textos escritos, nas suas criações e nas conversas em sala de aula. Como integrante do grupo LGBTQIA+, em busca de compreender sua orientação sexual, atravessando os primeiros conflitos internos e externos com pessoas próximas, a aluna enriqueceu as aulas e o espetáculo trazendo essa camada de reflexões, além de ter encontrado um local seguro para ser acolhida e trabalhar sua expressão.

O próximo recorte é de uma personagem/persona isolada na trama, que reflete também como foi o percurso do Victor durante a construção da peça. Durante esse processo longo, atravessado por todas as esferas do cotidiano, durante um período do ensaio não sabíamos mais se ele faria parte do elenco ou não. Me vi como professora dividida entre agregá-lo e talvez aumentar ainda mais o período de ensaios ou agregá-lo de outra maneira e seguir com os prazos que havíamos fechado para a estreia, como por exemplo, fazendo uma performance-solo antes do início do espetáculo. Entretanto, o coletivo optou por sua entrada na trama, a reabri pedindo para todas pensarmos juntas em como poderia ser dar isso. E o que parecia um problema, virou uma solução. O Victor trouxe o tema da ansiedade e da sua sensação de impotência diante do mundo e essa foi a marca da sua participação no espetáculo.

### **CENA 3**

*(SOLO MENESCAL. Menescal entra em cena com seu caderno e lápis. Põe-se a escrever de modo acelerado, as palavras são muitas, não cabem apenas na folha de papel, a vontade do corpo todo de dizer é tamanha, que ele larga o caderno e o lápis e começa a escrever no espaço, desenhando o ar com os dedos. Quando já está exaurido e assustado consigo mesmo, recolhe suas coisas e sai de cena.)*

“Agora a insegurança de estar sozinho em cena, especialmente, num formato de palco onde eu estou muito mais próximo do que eu estaria no palco italiano de tamanho tradicional, o desconforto continua ali do início ao fim e acho que ele bom, acho que ele, especialmente, com o personagem que eu fiz, ele dá um tom de verdade maior, porque eu estou, de fato, travado, e o meu personagem estaria travado, então, é um lugar parecido, mas o esforço que eu como ator tenho que fazer pra superar esse lugar, ele, como é que eu vou dizer? Eu diria que ele não só enriquece mais a personagem, como ele enriquece futuras interpretações da personagem, é como se o desbloqueio do ator fosse constante, mas o desbloqueio do personagem acontecesse mais forte à cada interpretação”.  
Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.

“Então, eu continuo amarrando com essa questão de distanciamento, o meu personagem tinha esse contraste em relação a todos os outros personagens em cena, de que ele movia o corpo assim como todo mundo, mas ele tinha uma trava no corpo, uma trava no corpo, tal como uma trava na fala, mas isso reverberava no corpo também, então, essa autoconsciência do espaço, essa autoconsciência corporal que eu fui adquirindo ao longo dos exercícios, ela, surpreendentemente, se viu aplicada ali, porque eu tinha que estar consciente da expectativa do público em relação ao meu corpo, eu tinha que estar consciente de que, bom, as pessoas estavam se colocando no meu lugar em algum nível, mesmo que involuntariamente, então, quando elas viam que aquele corpo não tava se mexendo com muita autonomia, voluntariamente, por espontâneas vontades, mas tava mais receptivo, mais relativo a tudo que tava ao redor dele, eu acho que isso era um incômodo muito interessante, porque, né, quem nunca se sentiu assim, não tendo autonomia, não tendo estímulos internos, só sendo levado pelo externo. Essa consciência também tem esse lado ruim porque eu também me mantive distante do que era um surto, porque o que a personagem fazia era essencialmente um surto e como essa era a minha proposta, o meu corpo não entrava no estado em que ele realmente entra quando eu surto com alguma emoção, que são movimentos erráticos, incoerentes, começa uma coisa não termina, quebra linhas de raciocínio, isso não só é muito tecnicamente difícil de reproduzir, como tem essa barreira emocional que você coloca quando você tá atuando nesse tipo de coisa[...]”.  
Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.

#### **CENA 4**

*(PARTITURA LORENZO E BIA. O casal da cena 2 executa uma sequência de ações em que destaca-se uma mudança na interação dos dois. Ele está apaixonado. Ela não está mais. Quando a partitura termina, Bia sai de cena. Letticia entra.)*

## CENA 5

*(PARTITURA LETTICIA E LORENZO. A dupla executa uma sequência de ações em que pode-se identificar que ela está apaixonada por ele, mas não é correspondida. Quando a partitura termina, Lorenzo sai de cena. Léo entra.)*

“Apesar de eu ter um corpo muito padrão, né, que é o corpo magro, por ser mulher, nunca tá bom, eu tenho sim as minhas inseguranças de achar braço muito magro, a perna muito magra, então, expor assim o meu corpo, foi interessante e em nenhum momento foi desrespeitoso, eu tava querendo fazer aquilo, isso melhorou a minha autoestima, eu olho as fotos, as imagens e eu acho um corpo lindo ali, presente, se apresentando. Aquela cena, aquela parte com o Lorenzo, ele até me apresentou coisas de circo, eu sempre fui muito medrosa, quando eu era criança meu pai me colocava aqui, né, no ombro, como toda criança e eu gritava de medo. O circo nunca seria uma coisa pra mim porque eu sou muito medrosa, ser levantada. É até estranho porque no balé tem algumas coisas assim, mas nunca tinha, a gente não fazia par e isso acontece mais com par. Eu me senti muito livre, ele conseguindo me levantar, conseguindo fazer essas coisas, foi levantador de autoestima, eu não sei a palavra pra isso. Conversa recente com Letticia sobre o processo – 06/04/2021.

## CENA 6

*(PARTITURA LÉO E LETTICIA. A dupla executa uma sequência de ações em que pode-se identificar que ele está apaixonado por ela, mas não é correspondido. Fazendo uma alusão à primeira tentativa de interação amorosa entre os dois na cena 1. Dessa vez, ele insiste de modo abusivo, ultrapassando os limites. Ela o repele. Letticia sai de cena. Logo depois, Léo também.)*

“E aquela cena curiosa, que é aquela cena com a Letticia, eu tentando agarrar ela e ela me tirando, é outra cena que eu me sinto extremamente à vontade fazendo, que nessa cena essa preocupação de ‘ai, não vou pegar com força, não ou não sei o quê’, eu fiquei muito tranquilo, talvez porque tivesse sido uma cena que a gente já ensaiava desde antes, porque a cena da festa a gente definiu já no final e tal. Então, eu tinha uma segurança muito grande de que eu não machucaria ela. Então, foi uma cena que eu falei assim ‘Cara, meu corpo tá muito pronto pra ela’. Meu corpo tá realmente entregue, eu sei tudo o que eu tenho que fazer aqui e vai ser legal, assim, então, eu chegava nela pronto. Não lembro de acontecer nada nem da parte da Letticia comigo também, ela não me machucou, coisa assim, só em ensaio, no máximo”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

## CENA 7

*(Helena entra em cena com seu violão, senta-se no proscênio, em uma das laterais do palco.)*

*Helena – É difícil falar sobre quem a gente é. É sempre difícil. A gente paralisa um pouquinho, se pergunta se realmente é alguma coisa, procura ver se tem dentro da gente algo relevante pra ser dito; mas, no final, sempre tem. A gente é um mundo. Só que, a partir daí, a preocupação já é outra. A gente paralisa bastante, se questiona se deve ser alguma coisa, procura ver se tem dentro do outro algum espaço pra acolher e nem sempre tem. O outro é um mundo e nenhum planeta é igual. Esse pensamento me atravessa toda vez que eu atravesso o batente da porta, me cruza toda vez que eu cruzo a rua, me veste toda vez que eu visto uma roupa: cabe no outro a grandeza que eu descobri em mim ou até quem eu beijo na rua incomoda?*

*(Helena alterna o monólogo acima com trechos da seguinte música: “Eu tive medo de te falar daquilo que me aconteceu. Eu nunca soube como expressar o amor que eu sinto por você. E não há tempo melhor do que agora, não perca tempo pensando em ir embora. E não é fácil te ver passar. Eu tive medo de te falar daquilo que me aconteceu. Eu nunca soube como escutar as coisas que falam sobre ti. E não há tempo melhor do que agora, não perca tempo pensando em ir embora. E não é fácil te ver passar. E não é fácil ter que te deixar”. Música de Gabriel Alencar<sup>36</sup>, aluno do Nômade. Bia entra perto do final deste monólogo. As duas trocam olhares. Bia inicia seu texto, enquanto Helena continua dedilhando o violão, as duas sempre trocando olhares.)*

*Bia – Eu queria conseguir dizer o que eu sinto, mas a minha ansiedade não deixa. Corpo com corpo, ambiente calmo, só nós duas. A garganta coça, respiração acelerada, minhas pernas tremem, a voz falha. Parece que o clima vai mudar. Sinto socos no estômago, as borboletas sobem até o meu esôfago. Meu peito queima numa tentativa de me forçar a falar o que eu sinto. Uma tempestade sem fim se forma e eu consigo sentir o calor em toda a minha pele. Mãos suando, lábios secos. Penso que não deveria ser tão difícil assim. Tenho vontade de me aproximar mais, como se você fosse conseguir escutar os meus pensamentos, chegar próxima ao teu ouvido para criar coragem de te dizer. Desisto. Eu não tô bem. Eu preciso dizer alguma coisa, mas eu não consigo. Você me olha com um olhar que só você tem, a coisa mais linda do mundo e meu corpo implora que eu grite ali mesmo e vomite todos os meus sentimentos em*

---

<sup>36</sup> Gabriel Alencar é músico, compositor e produtor, membro das bandas Cartagoz e Taturanas, além de trabalhar como ator e compositor musical no Projeto Teatro Nômade.

*cima de você, porém, eu sigo quieta. A ansiedade é esse mar revolto de sensações dentro de mim, as ondas me arrastam para um lugar que eu não quero ir. Eu estou me afogando em mim mesma.*

*(Helena larga o violão. As duas caminham vagarosamente uma em direção à outra, no silêncio e se beijam.)*

“Quando eu entrei no Nômade, eu tinha 17 anos, tinha acabado de me assumir, tinha acabado de entrar na faculdade [...] Eu lembro que quando eu escrevi eu tava passando por questões que eu achava importante eu falar porque com certeza são questões que outras pessoas passaram e que outras pessoas vão passar, que é você tá numa família que te aceita, é aquilo, não te expulsa de casa, te aceita, mas sempre que tem uma oportunidade de te dar um toque, de falar assim ‘poxa e aquele menininho ali, não sei o que’, pra ver se te traz de volta pro padrão deles, acontece, né. Então, era uma coisa que eu queria falar, porque podia tocar outras pessoas ali, naquele momento. Então, pra mim, foi muito importante escrever, mas hoje eu não consigo, é, me aprofundar tanto, porque é uma coisa que já não é mais uma questão que, não que deixa de ser uma questão, né, porque sempre é, não é mais uma questão latente, uma coisa que fica ali batendo o tempo inteiro. Mas eu acho que naquele momento, ter um lugar que eu podia falar sobre, que eu podia, às vezes, estar com problemas em relação a isso e tal, e eu não precisar chegar e falar ‘Poxa, gente, eu tô com um problema com isso’, mas eu poder falar de alguma outra forma, seja eu me expressando com texto ou fazendo a própria cena, de outras formas, com o corpo mesmo, montando as partituras, era muito importante pra mim eu ter aquilo, então, eu acho que quando eu escrevi o texto, de outra maneira, assim, o que tinha na minha cabeça era que, eu acho que qualquer pessoa que tá nesse período de você se aceitar não com relação à sexualidade, mas com qualquer outro aspecto seu, porque a sexualidade nada mais é do que uma característica, né, só que vai por outros vieses. Eu acho importante você poder se expressar. Tem muita gente que tem dificuldade de falar, ‘caraca, eu tô passando por isso’, mas existem outras formas de você expressar, ali, naquele momento, eu poder escrever, era uma forma importante pra mim. De expressar aquilo e talvez, tocar outras pessoas pra que outras pessoas pudessem se expressar também”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 07/04/2021.

## **CENA 8**

*(Menescal está sozinho escrevendo. Léo chega, desanimado. Léo conversa com Menescal, que responde apenas com reações silenciosas, sem palavras.)*

*LÉO – Ah, e aí, meu bom? Aiai... hoje é um dia de merda. Um daqueles em que você se sente um saco de lixo amarrado, pronto pra ser jogado fora. Fui no piquenique com o pessoal. Acredita que um cara aleatório surgiu do nada e começou a interagir com a gente? Ele tinha a nossa idade, então achei que era conhecido de alguém ali. Quando eu vi, meu amigo tava dando um empurrão na cabeça dele. Ele ficou pianinho. Tava forçando a barra com uma amiga nossa e aí meu amigo viu. O cara se mandou todo sem graça. Ninguém o conhecia... Como que pode? O que um sujeito desse tem na cabeça pra se sentir no direito de chegar no meio de*

*desconhecidos e tentar beijar uma menina à força? Bom, deu tudo certo no fim, né. Mesmo assim, não sei o porquê, mas senti – e sinto ainda – uma vontade imensa de chorar. Mas não se preocupe. Não vou ser um incômodo pra você, que já tá aí me ouvindo falar e falar... Vou chover pra dentro como os homens de verdade fazem. [PAUSA] O que é que você tanto escreve hein? Deixa eu ver, vai... (Léo faz cócegas em Menescal, tenta ver o caderno dele, Menescal se recusa a mostrar. Clima de brincadeira.) Ai ai, esse teu silêncio me angustia às vezes. Mas eu entendo. Sabe de uma coisa? Não sei o que faria naquela situação. Não sei se conseguiria fazer algo sozinho. Se conseguiria chamar por ajuda, nem mesmo se entenderia que era um assédio. Só sei que apanharia feio se desse o empurrão que meu amigo deu. Ei, posso te dar um abraço? (Eles se abraçam. Léo se deita no colo de Menescal.)*

Léo trouxe um tema importante para ele, que diz respeito a como naquele período ele se sentia em relação ao seu corpo e ao que comumente se espera de um homem na sociedade, desde a sua estrutura física a atitudes que supostamente deveria tomar. Haveria uma dicotomia entre sensibilidade e força, não havendo espaço para a sensibilidade. Um homem que se preze teria que ser forte, no sentido da rigidez, em todos os aspectos, incluso fisicamente, precisaria estar pronto para a luta, inclusive, até que gostar de brigar. Pronto para defender como um bravo herói e ao mesmo tempo que para atacar, como no caso do rapaz que tentou beijar a menina à força na festa, presente em sua narrativa, fazendo valer assim a sua masculinidade. Como homem jovem de estatura mediana e corpo magro, Léo usa também, como todas as companheiras de turma, o espaço da peça para fazer vazar essa questão interna sua, contribuindo com mais uma problematização relevante. Ao mesmo tempo, por meio da encenação dessa cena construída por Victor e ele, pela interação entre os dois, revela-se a possibilidade de carinho entre homens, mais um aspecto que estaria em contraposição a esse homem-fortaleza, que não poderia estabelecer trocas afetivas físicas com outros companheiros, ainda mais sob a possibilidade de ser visto como LGBT ou mesmo se o fosse, se deflagrando mais uma vez a temática da homofobia.

“Também foi um episódio da minha vida, aquilo aconteceu, do assédio, de eu presenciar um assédio e naquela hora ter alguém que pudesse fazer alguma coisa e de que eu me via vulnerável, caso aquilo acontecesse e só tivesse eu ali pra fazer alguma coisa, né. Mas ela soma com outra coisa bonita que é do carinho entre homens, essa é uma dificuldade muito grande em mim também [...] Essa cena tinha uma coisa estranhamente desconfortável e ao mesmo tempo extremamente carinhosa, a peça toda era sobre reverberações, era sobre atravessamentos e aí tava atravessando tudo, parecia o trânsito da Índia, aquela porra ali tinha até elefante no meio junto com os carrinhos, eu não sei nem como falar, é sobre corpo, né, então eu vou falar, meu corpo chega tá, meu pescoço, meus ombros, caralho, falar sobre tudo isso é muito difícil, não tem como falar, assiste a peça. Vai lá e vê a peça, entendeu, são coisas muito fortes, esse texto da parte do Menescal eu já gosto mais, acho mais desafiador de fazer, era um *timing* duro de acertar, entendeu”? Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

## CENA 9

*Lorenzo – Por que você veio até aqui hoje?*

*Léo – Porque eu faltei semana passada, eu vim hoje. E você? Por que você veio até aqui hoje?*

*Lorenzo – Mais ou menos pela mesma razão. Eu tenho um celular que é conhecido pela “desfuncionalidade” dele. Eu queria saber se ia ter alguma coisa ou não, por causa da chuva.*

*Bia – Eu vim pelo compromisso. Não tenho medo da chuva.*

*Helena – Eu também não. Um pingo de chuva, sozinho, caiu na minha cabeça.*

*Leticia – Eu tinha que vir. Estava precisando. Tô aqui. E você? (Pergunta para Menescal)*

*Léo – Ele não fala mais.*

*Bia – Por quê?*

*Lorenzo – Acho que está entupido.*

*Helena – Entupido?*

*Léo – Engoliu tanta coisa que as palavras não saem mais.*

*Leticia – E se lhe apertássemos o estômago?*

*Lorenzo – Eu posso tentar.*

*Bia – Eu ajudo. (Todas ajudam. Começam a manipular o corpo de Menescal e este apenas aceita como se fosse um boneco, porém, vivo, aceita ser conduzido sem oferecer resistência. Abrem sua boca; dão-lhe palmadinhas nas costas; comprimem seu abdômen como se estivesse engasgado; o viram de cabeça para baixo e sacodem para verem se sai algo; entre outras ações. Por fim, ele não fala.)*

*Helena – Não sai.*

*Leticia – Acho melhor a gente desistir.*

*Lorenzo – E aí, vamos começar?*

*Leticia – Mas já começou, gente.*

*Helena – (Já sabendo o que vai acontecer) Eu quero ir embora.*

*Bia – Já?*

*Lorenzo – Mas a peça ainda não acabou.*

*Léo – Que pena, por mim já podia ter acabado.*

*Lorenzo – Cala a boca!*

*Helena – É que eu não quero que essa parte chegue.*

*Bia – Mas não tem jeito. A próxima parte tem que acontecer.*

*Leticia – As pessoas estão esperando pra ver onde é que isso vai dar.*

*Léo – Isso é mentira! Ninguém tá entendendo nada, só a gente. Só pra gente interessa essa merda aqui.*

*Lorenzo – Eu não tenho interesse por nada. Não mais.*

*Helena (para Bia) – Você fica do meu lado?*

*Bia – Fico.*



*Letícia – E então? Vamos continuar?*

*Helena – É o jeito.*

*Léo – Sabia que eu não tinha que ter vindo pra cá hoje.*

*Lorenzo – Ei (chamando Menescal). Vem também!*

Essa cena busca trazer um momento de suspensão da narrativa, antes do ápice da peça. Nessa cena, única escrita por mim, busquei explorar o entrelugar de personagens e atrizes daquelas que estão em jogo. Trazendo um pouco das inquietações de sala de ensaio sobre o processo que estávamos vivenciando, onde a dúvida se o público entenderia o que estávamos fazendo, era uma constante, acrescentando comentários curiosos sobre a experiência, que ouvia na sala de aula pelas atuantes e anotava no caderno. Um registro da memória do processo e ao mesmo tempo uma pausa para os corpos descansarem para a cena mais intensa fisicamente da peça. Neste ponto, começa uma virada do espetáculo, que atinge o seu ápice e camadas mais profundas, com o adensamento dos toques e interferências entre corpos, a partir da execução das sequências de partituras baseadas no exercício “Qual é o espinho estalado na minha garganta”? citado no item 3.1.

## **CENA 10 – A FESTA**

*(As atrizes estão alinhadas no fundo do palco, cada uma de frente para um balde metálico, com conteúdo azul dentro. A partir dessa cena até o fim da peça, ninguém se retira mais para as áreas de espera ativa do palco. Quando a música da festa começa, “Manguetown” de Chico Science e Nação Zumbi, seguida de “Calamatraca” do Baiana System, as atrizes pegam o conteúdo azul dos seus respectivos baldes e começam a passar pelo corpo. Quando se viram para o público estão com aspecto de “selvagens”, começam uma dança livre induzida pelo movimento do quadril, cada atriz possui uma sequência individual e a repete. Todos os movimentos e ações dessa cena buscam trabalhar o grotesco e passar uma sensação de estranhamento ao público.)*

“Tem uma coisa também que eu pensei quando a gente tava conversando sobre isso, do quadril, da dança, é que eu levei isso pra vida. Eu comecei, isso quando a gente podia aglomerar, no processo mesmo. Eu ia pra festa ou eu via alguém dançando e eu achava muito engraçado. Eu comecei a trazer os exercícios, sabe, pra vida. E eu começava a achar muito curioso essa relação que a gente faz com o quadril, mas quando a gente tá dançando, é o que importa você mexer o quadril, né. E aí isso ficou na minha cabeça por muito tempo, eu comecei a fazer várias reflexões do nosso corpo em cena e no ensaio, como em cena a gente se solta muito mais. Obviamente, pra agradar e é o nosso trabalho, só que acontece alguma coisa com o nosso corpo na hora de... No ensaio eu vou dar 70% e na peça eu vou dar 100%. Eu sentia isso em alguns momentos, quando a gente tava fazendo exercícios. Eu conversei isso muito com o Léo, que ele se travava muito pra fazer alguma coisa e aí chegava na peça, você sentia o Léo, só que nos ensaios você não sentia. E aí isso pegou um pouco pra mim na época. Eu pensava muito sobre isso”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

*Quando se espalham pelo espaço, passam pelas seguintes etapas:*

*1 – Deslocar-se pelo espaço movendo livremente o corpo inteiro de modo amplo e expressivo, sem esquecer nenhuma parte do corpo, como costas, pés, nuca, tornozelos, entre outras.*

*2 – Nessa etapa as atuantes fazem movimentos com o corpo, como se estivessem expulsando algo do corpo. Uma referência ao exercício “Qual é o espinho entalado na minha garganta”?*

*3 – O grupo divide-se em duplas e começam a fazer ações que indicam briga, logo em seguida, que indicam prazer. Sempre com sequências de ações físicas e vocais bem definidas que se repetem. Logo após, dividem-se em trios, mantendo essa mesma alternância. Até que todo o grupo joga junto, formando um bolo.*

*4 – No momento seguinte, Helena tenta escapar do grupo. Mas, todas vão até ela e a carregam de volta à força, a colocando no chão. Em seguida, Letticia tenta escapar e também é interceptada pelo grupo, depois, Bia, até que chega o momento de Helena novamente. Assim que a colocam no chão, ela tenta se levantar e o grupo não deixa, o foco agora é ela, as mãos a impedem, até que Helena não se move mais. Aos poucos, vão retirando as mãos de cima de seu corpo e se afastam.*

“A cena da dança, da festa, da tinta, aquela cena é punk, porque ali, a gente tem que ter todo um cuidado, que eu como uma pessoa tensa, sinto que é muito difícil também, né. Porque a gente tinha que botar pra fora, expressar, mas, você também tinha que... É uma coisa que eu sempre lembro de um exercício que a gente fez que era o exercício do lançamento, que você dizia ‘Não lança tudo, vai até aqui’, e eu lembrava muito disso, você até citou um cara que você fez uma parada com ele e o cara te segurava com muita força, ele não conseguia fazer meio que a mímica do movimento ali, tal, a parada. Então, eu ficava pensando muito nisso, eu não vou machucar a fulana, empurrar a fulana, teve até uma vez que eu derrubei o Lorenzo, né, e uma vez eu fui agredido pela Bia, enfim, essas coisas aconteciam, mas a cena era muito pesada porque tinha essas preocupações e pela exigência, era muitos movimentos, muita intensidade e tal e tinha sons, né. Essa coisa é engraçada, porque, às vezes, a gente fala do silêncio, mas tinha outros sons, as pisadas, o próprio som do corpo, a voz fazendo ‘ahhhh’ e já fazendo aquilo cansado, fazer aquilo no domingo, então, foi foda, segundo dia foi foda fazer essa coisa do som, mal saía”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

## CENA 11

*(Em duas linhas ao redor do corpo de Helena estendido no chão, os grupos começam a trocar de uma linha para a outra, até que Lorenzo fica sozinho de um lado e o restante do grupo do lado oposto. Imediatamente, espalham-se pelo espaço e começa um processo de hostilização em relação a ele. Como se ele fosse o culpado pelo ocorrido com Helena na cena anterior. Sem falar nada, o grupo retém seus movimentos no proscênio e começa uma alusão a uma “revista policial”. Uma escala de cores numa cartolina, representando grosseiramente tons de pele, é colocada ao lado dele, verifica-se pela sua cor, que faz parte do grupo dos culpados. Amarram suas mãos, colocam um pano em sua boca, com batom vermelho marcam um xis em sua testa. Afastam-se. Lorenzo está no chão e inicia o monólogo.)*

*Lorenzo – Eu quero falar! Eu quero falar! (Como se fosse outra pessoa) Peraí, tu já é pobre, preto, então...(outro) Presta atenção! Ele não é preto. (outro) Tá. Pra um mulatinho, não tá tão mal assim. (outro) Não sei se é mulatinho, branco, preto, é estranho... (Lorenzo) Estranho... Não é branco, desbotado, pixain, mulatinho... O que que eu sou, então? (pergunta para as pessoas da plateia) O que que eu sou? O que que eu sou? “Você não é preto”! Você me diz. “Você não é branco”! Você me diz. Então, qual é o meu lugar? É uma história engraçada se a gente pára pra pensar um pouquinho, falam que preto de pele clara não existe, preto de pele clara é pixain, ou é preto aproveitador. Aproveitador, por quê? Porque ele tem os seus privilégios e quando pode, aproveita para parecer ser preto. Já eu penso o contrário, preto de pele clara é conveniente pra quem é branco. Por que? Porque ele passa, nem parece preto, né. Nem deve sofrer racismo. Você não sofre opressão. Teoricamente, não é preto. Mas quando é*

*pra foder alguém, com quem que é? Vocês sabiam que nos anos 20, anos 30, tinham uns clubes que eles tinham uns processos, tinham dois. Um deles é o seguinte, pegavam o papel pardo e botavam do lado da sua cara, se você era pardo ou mais escuro, você não entrava. Se você fosse um pouquinho mais claro, você passava e ia pra um segundo teste, pegavam um pente fino e botavam no seu cabelo, se ele não andasse você não entrava. Comigo acontece mais ou menos assim, eu tô andando na rua e tomo dura, dependendo de com que eu tô. Agora, o meu amigo preto retinto andando na rua, trabalhando, toma dura de PM na rua e tem a porra da cabeça raspada, só pra apagar quem ele é. Outro amigo meu aparece com a boca toda machucada, por que caiu da escada? Não, tomando dura de PM porque eles podem. Chega dessa merda! Chega dessa merda! Vocês só separam, separam, separam e depois falam que não acontece nada. “No Brasil não existe racismo”. O quanto o seu silêncio também mata, não é só arma que mata.*

Esse monólogo tem uma história curiosa, todas as alunas estavam trazendo questões urgentes para serem debatidas e não sabíamos ainda qual seria a questão trazida pelo Nino ou se haveria alguma. Perguntei se ele tinha interesse em falar sobre racismo, não que, como aluno preto ele tivesse que falar necessariamente sobre racismo em um espetáculo, mas diante daquela paleta de assuntos que estávamos abordando e o tanto que, naturalmente, esse assunto surgiu em nossos debates ao longo do processo, achei pertinente perguntar, ele disse que ia pensar. O texto demorou para sair, mas quando saiu surpreendeu a todas. Como homem preto pouco retinto, a questão do Nino era discutir sobre quem ele era e qual era o seu lugar nessa discussão, revelando algumas de suas angústias internas.

*Menescal – (rompendo pela primeira vez o seu silêncio) Não foi você!*

*(Lorenzo pega Léo e o joga para o centro da cena, indicando com esse gesto, o autor da ação contra Helena na Festa.)*

*Menescal – Um homem de verdade encara a consequência de seus atos. Por que a gente grita pra dentro e não chora pra fora? Por que endeusamos o nosso sucesso e apagamos o nosso fracasso? Por que somos tão rápidos pra agir e pra sentir tão opacos? Por que nós que somos tão diferentes estamos sendo errados? Por que só podemos amar dessa forma? Quem foi que inventou? O amor não é uma reta estreita e assim um parque repleto de alegres atrações? Por que o nosso aperto de mão é uma competição? Por que o nosso afeto nasce pela humilhação?*

*Por que a gente canta por independência, quando apenas nós que queremos dependente? (Para Léo) Que tipo de homem você é?*

*(Durante o monólogo de Menescal, Léo se despe vagarosamente, ficando apenas de cuecas. Segurando as suas roupas.)*

*Léo – Do tipo que não é.*

*(Léo sai do palco, caminha em direção à saída da sala de espetáculos.)*

“Eu adquiri uma confiança considerável na minha escrita por conta dos trabalhos que a gente fez pra essa peça, eu lembro que eu escrevi o meu primeiro poema, não pra peça em si ou pra algum exercício, mas depois de estímulos que vieram da peça. Eu lembro que eu fiz isso espontaneamente, apenas pra mim, mas foi muito oriundo do que a peça me causava, do que os exercícios me causavam até então, né, a gente não tinha nem concretizado ela direito. Aí isso me deu confiança pra escrever aquele poema que entrou pra peça e só confiar um pouquinho mais na linguagem poética que eu não tinha tanta simpatia, muito menos segurança de adentrar nela. [...] Esse poema, ele veio inicialmente pela necessidade de preencher um buraco, porque eu via essa temática existindo na peça, mas faltava concretude a ela. E eu aceito que mesmo depois do poema ainda faltou concretude a ela. Eu acho que isso não é necessariamente um problemão, tem coisas que são pra ficar subdesenvolvidas e as pessoas só remoerem o potencial desperdiçado entre aspas, o que não é necessariamente ruim. Mas havia já a questão da feminilidade abordada em cena havia a cena das garotas já construída e eu fiquei olhando pra aquilo falando ‘Cara, como eu vou falar o que eu realmente quero falar sobre masculinidade’? Porque, enquanto feminilidade, no meu entendimento, parece ser você encontrar o lado positivo, entre aspas, o aspecto não tão estigmatizado desde que você nasce, masculinidade é o oposto, é justamente você criticar o que ninguém quer criticar. E o que justamente ninguém critica, tanto que você não tem nem palavras pra usar. E essa foi a pior parte, eu não tinha palavras pra falar o que eu sabia na minha cabeça. Eu tinha coisas concretas definidas na minha cabeça sobre o que eu pensava de masculinidade, em aspectos bem radicais, inclusive, e eu sentei com o Léo, inclusive, pra tentar chegar num Norte pra esse poema e era extremamente difícil e ele acabou ficando fragmentado, ele fazia uma ponte com o afeto homossexual, que é diferente do que a gente entende como homossexualidade em si, que é vulnerabilidade e afeto e o quanto isso é necessariamente oposto à masculinidade independente do que refere à sexualidade. Então, o poema final acaba ficando uma síntese exatamente do que esse assunto é. Então, não tem como você falar isso de forma coerente porque, bom, não muita gente tomou a iniciativa de falar, não muita gente tomou a iniciativa de levar isso pro lado emocional da coisa, você falar de masculinidade de forma teórica, objetiva, é muito diferente do que você pegar diretamente das suas experiências e botar em palavras e tentar deixar isso de forma poética ainda por cima. Então, pra mim, foi mais um pulo, um pulo mais cego ainda do que fazer cena solo em algo que eu sabia que eu queria fazer, mas eu tinha certeza que eu não ia ficar satisfeito com o resultado final, independente de qual ele fosse. Então, acho que talvez tenha sido um dos processos mais importantes. Não pelo resultado final, mas pela iniciativa que eu tomei em relação a ele”. Conversa recente com Victor sobre o processo – 23/04/2021.

*(Menescal e Lorenzo sem ir para as laterais, apenas abrem espaço e observam as mulheres. Com um balde metálico com água e tecido, as duas limpam o corpo de Helena, que está desacordada, as duas conversam.)*

**CENA 12**

*Leticia – Quando eu nasci, me botaram lacinho, furaram minha orelha, me vestiram de rosa.*

*Bia – “Senta de perna fechada! Não anda de roupa curta!”*

*Leticia – “Toma essa boneca, brinca de mamãe e filhinha! Já sabe cozinhar, já pode casar, hein?!”*

*Bia – “Ih, desceu! Virou mocinha!”*

*Leticia – “Os meninos estão te olhando, põe um sutiã!”*

*Bia – “Que pêlos são esses? Que perna de homem!”*

*Leticia – “Depila a perna, o axila, o buço, a virilha.”*

*Bia – “Seu pêlo é sujo”.*

*As duas – “Seu sangue é sujo”.*

*Leticia – Na rodinha dos meninos eles só falam sobre sexo.*

*Bia – Sexo?! (Leticia a repreende para que fale baixo) E se masturbar? (Leticia a repreende novamente) Não pode?*

*Leticia – E gozar? Mulher goza? (Bia não responde. Helena acorda.)*

*Bia – Ah, acordou! (As duas terminam o processo de limpeza do corpo e a levantam. Em coro, de mãos dadas, as três caminham para o proscênio)*

*As três – Quantos prazeres nos foram negados!*

*Bia – Eu não posso andar sozinha na rua. Luísa Almeida, de 23 anos, a caminho da faculdade, no metrô, um homem ejaculou em sua calça, esse mesmo homem foi detido outras três vezes pelo mesmo crime e em todas ele foi solto.*

*Leticia – Eu não posso ficar tranquila na minha própria casa. Caso Eva Luana, desde os 8 anos ela tentou denunciar o seu padrasto, mas não obteve sucesso. O padrasto a estuprava diariamente, por diversas vezes ela foi obrigada a abortar dentro do seu próprio banheiro.*

*Helena – Eu não posso ser eu. Casal lésbico é espancado por quatro homens, após recusarem se beijar em público.*

*(As três começam a repetir ao mesmo tempo os casos narrados anteriormente, cada vez mais rápido e mais alto.)*

*Leticia – Eu não posso decidir sobre o meu corpo.*

*Helena – Eu não posso decidir sobre o meu corpo.*

*Bia – Eu não posso decidir sobre o meu corpo.*

*(As três percebem a barriga.)*

*Leticia – Deu positivo. E agora?*

*Helena – Talvez a culpa seja minha.*

*Bia – Culpa. Por que que eu sinto tanta culpa?*

*As três – Vadia!*

*Leticia – E se eu não quiser?*

*Helena – Eu não quero morrer!*

*Bia – Eu não posso.*

*Leticia – E se eu tivesse o poder de escolha?*

*Helena – E se eu não tivesse que seguir esse roteiro?*

*Bia – Viver seria mais prazeroso.*

“Eu fiz um texto sobre gravidez e a descoberta da gravidez. Na época, a minha melhor amiga tinha descoberto e aí eu tava afim de entender isso, esse processo. O susto de, do nada, na adolescência, né, uma gravidez na adolescência e aí eu lembro desse momento das mulheres, que a gente bota a mão na barriga e fala fudeu, é bem isso [...] Eu acho que veio tudo de tirar esse nó da garganta (referência à uma parte específica do processo), além do que eu falei naquele dia, outro nó é essa coisa de não poder ser livre, ter o corpo livre, poder ter os meus pêlos, todas essas coisas, eu lembro que depois da apresentação meu pai falou: “Ah, aquela parte do pêlo foi uma afronta pra mim”. A gente sempre briga muito aqui em casa sobre a minha perna, mas eu falei até que não, esse momento foi junto com a Bia e a Maria, a gente escreveu as falas. ‘Cara, o que que sempre falam pra gente’? E aí a gente fez tudo junto, eu não pensei em uma pessoa específica que me tocou, que falou, que me ofendeu, foi uma coisa bem geral, mas que cabia pra todas nós [...] Eu me senti afrontando, mas não uma pessoa específica, a sociedade. Falando de coisas que a gente sempre quer falar, mas de uma forma muito imagética. Mostrando ali a gente limpando o corpo da Helena. Eu acho que a gente conseguiu passar muito bem o que a gente escreveu, tirar do papel e transformar aquilo, foi muito bom, foi libertador, eu acho”. Conversa recente com Letticia sobre o processo – 06/04/2021.

“[...] A gente notou, nós três, que a gente tinha uma ligação muito forte com os homens, mas que as nossas histórias estavam meio ali em função [...] Aí a Letticia disse que queria falar sobre mulheres, sobre uma questão nossa, de mulher mesmo, não feminismo em si, mas as nossas vivências. [...] A primeira vez que a gente fez foi no play da Teresa e aí foram as três e a gente anotava várias palavras, mas a gente só quis desabafar, quando a gente resolveu trazer isso pro texto em si foi na sua casa já, nos ensaios na sua casa [...] Foi muito difícil falar, só que muito fácil ao mesmo tempo, aí você ajudou a gente a transformar em, não em poema, né, mas em texto dramático. E aí a gente se juntou pra decidir quem ia falar, com que cada uma se sentia confortável, cada uma trouxe a sua questão, então, eu acho que a minha intimidade com a Letticia e com a Helena aumentou duzentos por cento depois disso, a gente começou a se entender como mulheres mesmo, trazer as nossas questões. Em cena foi mais tranquilo, a gente se entendia, sabe, a gente entrou em sintonia, sabe, foi muito importante, eu acho. Também foi um divisor, eu acho, no final da nossa peça. Quando a gente tá tirando a lã, eu queria estar na plateia nessa hora, meu Deus, eu sempre penso, pra mim, pra nós, tinha um significado muito muito muito forte, eu acho que ficou muito legal. [...] Foi muita coragem nossa trazer isso pro grupo, expor isso e querer falar sobre [...] A Helena chegou no ensaio falando que duas mulheres lésbicas foram agredidas no metrô e ela veio falando disso, foi quando ela quis falar mesmo, sabe, ela falou ‘então, essa vai ser a minha questão’”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.



“A escrita com as meninas foi tranquila, porque a gente conseguia, de alguma forma, eu acho que, tipo assim, porque querendo ou não, a gente sofre as mesmas coisas, né, de certa forma. Então, foi uma escrita que fluiu muito, a gente falava uma coisa e a outra já conseguia andar pelo mesmo caminho ali e tudo o mais, então, era uma coisa que fluía. E as meninas, também, a Letticia, principalmente, ela tem um estudo sobre o tema um pouco maior, todas as duas, né, a Bia também, então, a gente conseguia construir o texto de uma maneira mais direcionada. Às vezes, a gente colocava um clichê ali, depois a gente falava ‘Pô, não faz nem sentido, né’, a gente apagava e recomeçava, mas o processo de construção com elas acho que foi muito rico por isso, por ter oportunidade de aprender também bastante coisa porque elas, sei lá, elas têm uma visão sobre o assunto, que eu acho que tem uma base um pouco mais forte, sabe, quando você vê que a pessoa se interessa de verdade por aquilo, pesquisa de verdade aquilo, não fica só no âmbito do ‘Pô, eu penso assim’, tem uma base maior, então, pra mim foi muito bom, porque foi muito rico poder dividir essa cena com elas e ver a perspectiva tanto semelhante quanto divergente em algumas coisas, acho que foi muito rico por isso”. Conversa recente com Helena sobre o processo – 08/04/2021.

Como apontam as narrativas das atrizes, com essa cena, alguns instantes depois da cena de Festa, que, no final, sugere um episódio de estupro e violência ao corpo feminino, as mulheres do espetáculo sentem-se trazendo de modo mais contundente temas importantes para elas, fechando assim, a sequência de sintomas de abusos constantes ao corpo feminino presentes no espetáculo desde o início, seja nas partituras, seja nas narrativas. Rompendo uma última barreira, das tantas que o espetáculo busca tocar e problematizar, compondo um emaranhado ora suave, ora estridente, de inquietações profundas dessas jovens em relação ao mundo que as cerca e às suas próprias constituições e auto-observações como indivíduos.

*(As três fazem ações em coro como se estivessem em trabalho de parto, alternando em alguns momentos os sons das dores do parto, com sons de prazer. Até que as três puxam um fio vermelho do meio das pernas, lentamente vão puxando os fios, até que formam um pequeno bolo vermelho. As três os recolhem, formam um círculo no centro palco e os depositam lá. Lorenzo se une ao grupo e joga as cordas com as quais esteve preso, Menescal se aproxima e joga seu caderno. O grupo avista Léo, elas o aguardam, ele volta de cabeça baixa e joga suas roupas. Elas se olham em silêncio. Formam novamente a linha horizontal do início do espetáculo no proscênio, de frente para o público. Momentos de silêncio. A luz se apaga. Fim.)*

“Nossa, essa peça hoje em dia, eu já penso outras coisas, sabe. Um ano de pandemia, a nossa cabeça, não tem quem continue, nós somos outras pessoas. Mas é engraçado que eu faria ela quantas vezes fosse possível e necessário, assim, é uma peça, pra mim, muito muito importante, mesmo que minhas questões hoje sejam outras, mesmo que o meu texto hoje já não faça sentido, mas fez sentido naquela época e era exatamente o que eu queria falar. Entendeu, então, não tem por que eu deixar de fazer essa peça, pelo menos, eu penso assim”. Conversa recente com Beatriz sobre o processo – 07/04/2021.

“Eu tirava a roupa e eu ficava pra cima do público, eu ficava no meio do público, cara, eu não tenho problema com isso, de verdade, eu real achei isso uma coisa muito foda. Eu não sei se eu já comentei isso com vocês, né, mas, tipo, porque, cara, eu tenho umas ideias na minha cabeça, tipo, arte é muito... é expressão, né. Não vou ficar tentando definir o que é arte agora. Mas eu tenho umas ideias assim, porque tem muita coisa na minha vida assim, que eu me jogo pra caralho, e eu acho que a gente assim é tão, a gente se vê muito sujo e a gente precisa botar isso pra fora de alguma maneira, representar isso de alguma maneira, sabe, não amando, glamourizando a autocondenação, mas, tipo assim, sentido essa coisa mesmo, sabe, e aquela cena, foi uma das poucas vezes em que eu pude fazer isso na minha vida, que eu consegui expressar isso, sabe. De cueca, depois daquelas palavras do Menescal, no meio daquela galera assim, olhando pra baixo e tal, suado, respirando, cheio de tinta, fodido pra caralho, porra, é um tesão, assim, que eu não sei nem explicar, é muito legal, é muito legal de fazer, ficar no meio da galera, eu adoro. E na rua a gente já era muito assim, a galera tá ali mesmo, e amigo, tem prédio vendo, não o que, na hora de fazer, na hora de ensaiar é meio incômodo, mas na hora de fazer também acho legal assim, beleza, esse lance, ele dá um pouquinho de nervoso, mas com o passar da peça, pra você ver, eu chego nessa cena completamente à vontade, nessa peça eu realmente me relaciono muito bem com essa proximidade do público, eu não tenho muito problema, não [...] Hoje são coisas que eu estudo com afinco, né, que eu fui identificando e minando e tal. Na verdade, a peça foi um grande diagnóstico, né, eu já devo ter falado da outra vez, mas eu saí extremamente satisfeito da peça, com o meu resultado na peça, mesmo eu falando isso sobre o segundo dia, quando eu vejo lá a estreia no YouTube também, de vez em quando eu dou uma olha numa cena ou outra, eu gosto, cara, adoro, eu acho que foi muito foda e eu acho que, foi até uma coisa que eu me perguntei agora ‘Cara, com toda essa tensão que eu identifiquei hoje em dia, com todos os exercícios que eu faço pra diminuir ela, bicho, como é que eu consegui fazer aquela peça e não morrer, sabe, mano, eu sou muito foda. A única coisa que eu consigo pensar, eu sou muito foda, porque, muito louco, cara’”. Conversa recente com Leonardo sobre o processo – 21/05/2021.

## CONCLUSÕES

Quase três anos depois, a primeira frase que desejo escrever nessa conclusão é: Não acredito que eu consegui e que esse processo chegou ao fim. Agora, como fechar algo que não está fechado? Em uma espécie de continuidade com a introdução, essa dissertação é sobre algo que eu faço há anos nas minhas vivências como atriz-professora-pesquisadora, é sobre a troca contínua entre esses três campos, que já são impossíveis de serem dissociados. Após o mestrado, essas pesquisas continuarão e sofrerão outros atravessamentos, novas turmas se formarão, já estão se formando e novos espetáculos serão montados. Essa dissertação é sobre essa constante inquietação, que daqui para a frente ganhará lente de aumento.

Ao longo deste trabalho busquei apresentar alguns aspectos das práticas pré-expressivas, com especial foco, naquelas desenvolvidas pelo Grupo Internacional A Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussem, ressaltando alguns dos princípios da Antropologia Teatral presentes nas mesmas. Essas práticas e princípios foram colocados em jogo em uma das turmas de jovens adultas do núcleo artístico-educativo Projeto Teatro Nômade. Sobre esse encontro me debrucei, buscando trazer detalhes e destacar aspectos importantes presentes no processo de ensino-aprendizagem nas aulas de teatro dessa turma ao longo de 2018-2019, que culminaram no espetáculo autoral “O corpo que toca e aquele que não esquece”.

Minha principal pergunta foi como esse tipo de prática seria capaz de auxiliar na potencialização de corpos jovens para a vida. E mais, quais seriam, quais foram as estratégias para a fuga de um padrão corporal mecanizado? O que esses princípios poderiam promover sem estarem restritos apenas à prática de atuantes profissionais? Ainda, como se deu o processo de ensaios e construção de um espetáculo como reflexo direto dessas práticas e princípios, como continuidade da investigação em sala de aula?

Naturalmente, enquanto professora, me percebo lidando com uma rotina repleta de automatismos, também consigo enxergar essas características nas alunas em sala de aula. Se faz continuamente necessária e urgente a busca por caminhos diversos por meio dos quais seja possível atingir as alunas, movê-las, na tentativa de apresentá-las a uma realidade alterada, a um outro modo de experienciar o cotidiano, onde elas possam ser aquelas que praticam ações e não apenas aquelas que as sofrem.

Ao longo do nosso processo, pude verificar que a adaptação dos exercícios e jogos teatrais foi funcional, à medida em que a maior parte das atividades pareciam claras às atuantes, tendo em vista o modo como executavam o passo-a-passo das tarefas, também eu percebia os corpos gradativamente mais dotados de autonomia, plasticidade corporal e presença cênica. A expressão corporal das alunas na montagem final, foi bem distinta da mesma no início do processo, alargou-se, além da evolução na compreensão da cena teatral e suas diversas possibilidades de estruturação. Ainda, a associação dessas práticas e princípios ao processo de criação de um espetáculo, demonstrou ser algo bastante propositivo, uma vez que potencializou as imagens compostas em cena pelas atuantes, auxiliando-as na percepção de uma criação cênica que não está centrada somente no texto, mas também no que os corpos, com suas ações são capazes de dizer.

O espaço coletivo, aos poucos, foi se tornando um espaço seguro para a experimentação cênica, fomos construindo juntas no espaço físico, um espaço invisível cheio de fissuras, brechas, vazios, composto por inúmeras perguntas, arquitetado por um apetite pelo movimento. Para que isso fosse possível, o grupo precisou se integrar fortemente, de uma conexão a nível de profundidade, que apenas a experiência na carne poderia proporcionar, me referenciando novamente a Merleau-Ponty. Vivenciou-se uma experiência de rede, uma observação de si das alunas sobre si mesmas e na relação com os corpos das demais.

A sala de aula era espaço para a discussão de inúmeras questões urgentes e questões do sujeito, que ali poderiam ser colocadas em círculo de confiança, experimentando na prática a dilatação do corpo e da mente, por meio de um processo de alargamento de perspectivas e encontro de uma ponte para o cuidado na outra. Da mesma forma, a construção de um espetáculo a partir de um processo de dramaturgia autoral, todo baseado em memórias reais das vidas das participantes, abrindo caminhos, literalmente, para dar voz às suas inquietações, potencializou nas alunas toda uma série de reflexões e discussões sobre o meio em que estão inseridas, a sociedade que as rodeia, o que as agride, o que lhes dá prazer, quais são suas histórias e os lugares que precisam ocupar. Assim, espero que o exercício constante dessa observação, dessas práticas de expressão e de si, estimuladas nas alunas continuem em desenvolvimento e que elas possam continuar como agentes e disseminadoras de transformação social em quaisquer atividades nas quais se envolvam, independentemente de serem teatrais ou não. De minha parte, sigo também em processo, aproveitando o espaço como professora para tardiamente dar esses passos inspirada nelas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo como modo de criação*. *Olhares*, São Paulo, n. 1, p. 46-51, 2009. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002736213.pdf>
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2009.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. 2º ed. - São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2º ed.-Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CARRERI, Roberta. *Rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3ºed. - São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.
- DORT, B.; UHIARA, R. *A representação emancipada*. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 47-55, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>. Acesso em: 16 jun. 2021.
- DUMOULIÉ, Camille. *O timbre intraduzível do corpo (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan)*. Revue Silène Centre de Recherches em littérature et poétique comparées de Paris Oues-Nanterre-La Defense, 2010.
- FÉRAL, Josette. *Você disse training? O teatro transcende nº 11*. Blumenau: FURB, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 42º ed. – Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 2014.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Relógio D'Água Editores, 1997.
- ICLE, Gilberto. *Pedagogia teatral como cuidado de si*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3º ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. 1º ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: Do diário à cena*. 1º ed. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MELE, Cláudia. *O corpo expandido do artista cênico*. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 229–233, 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/6727>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. 4º ed. - São Paulo: Perspectiva, 2003.

MOSÉ, Viviane. *Solidão*. Philos TV: 03 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNOQwgChiog>

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Outra Travessia, Santa Catarina (UFSC), nº15, 157-172, 1º Semestre de 2013.

PELBART, PETER PÁL. *Esgotamento e Política em Deleuze e Zourabichvili*. Laboratório de Sensibilidades: 05 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KSI5N4kXVk&t=3s>

PRADO, Rafael Auler de Almeida; CALDAS, Marcus Túlio; QUEIROZ, Edilene Freire. *O Corpo em uma Perspectiva Fenomenológico-Existencial: Aproximações entre Heidegger e Merleau-Ponty*. Psicologia: Ciência e Profissão. Universidade Católica de Pernambuco. V. 32(4), p. 776-791, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *Il Ponte dei Venti*. F. HendriksensEftf., Copenhagen, 2001.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *O cavalo cego: diálogos com Eugenio Barba e outros escritos*. São Paulo: É Realizações, 2016.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RINALDI, Miriam. *O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem*. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 135-143, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p135-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303>. Acesso em: 16 jun. 2021.

STELZER, Andrea. *A escritura corporal do ator contemporâneo*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

## ANEXOS

### ANEXO A – LINK PARA O VÍDEO COMPLETO DO ESPETÁCULO

<https://www.youtube.com/watch?v=anhqL9CNnvU>

### ANEXO B – FOTOS DO ESPETÁCULO

**Figura 5** – Cena 11



Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)



**Figura 6 – Cena 12**

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

**Figura 7 – Cena 10**

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

**Figura 8 – Cena 9**


Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

**Figura 9 - Abertura**

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

## ANEXO C – ARTES GRÁFICAS DO ESPETÁCULO

Figura 10 – Banner do espetáculo



**PROJETO TEATRO NÔMADE**

# O CORPO QUE TOCA E AQUELE QUE NÃO ESQUECE


**FICHA TÉCNICA**

**DIREÇÃO ARTÍSTICA:** LORRANA MOUSINHO  
**CRIAÇÃO COLETIVA:** BEATRIZ AGUIAR, HELENA NARCISO, LEONARDO MEDEIROS, LETTICIA AZEVEDO, NINO LORENZO E VICTOR MENESCAL

**AGRADECIMENTOS:** GOSTARÍAMOS DE AGRADECER IMENSAMENTE À LUÍSA REIS, QUE NUTRE O NÔMADE COM SUA FORÇA DE TRABALHO E DEDICAÇÃO DIÁRIA; AOS ALUNOS E ALUNAS DO NÔMADE, Nossos maiores parceiros, por sonharem junto com a gente; a todos os nossos familiares e amigos, que nos amparam a cada passo; aos colaboradores do projeto, que possibilitam com as doações o fortalecimento e continuidade de nosso trabalho. Agradecemos também ao BERNARDO DUTRA e À LUÍSA MIRANDA, pelos belos registros de nossos ensaios; ao João Novres e À RAISA MOUSINHO, pela generosidade da colaboração artística; À MARIA DA GUIA, que está sempre com um sorriso amigável, disposta a ajudar; aos nossos ex-alunos que nos auxiliaram na construção dessa história. Agradecemos ainda À TERESA PAMPLONA, idealizadora do projeto no seu formato inicial, nas mãos da qual tudo começou e se espalhou para o mundo.

**O QUE É O PROJETO TEATRO NÔMADE?**  
 TRATA-SE DE UM NÚCLEO SÓCIO-EDUCATIVO-ARTÍSTICO QUE TEM COMO OBJETIVO INCENTIVAR O HÁBITO DE LERITURA POR MEIO DO TEATRO. O NÔMADE OFERECE AULAS DE TEATRO GRATUITAS PARA CRIANÇAS, JOVENS E ADULTOS, TODOS ESTUDANTES DA REDE PÚBLICA DE ENSINO, ALÉM DE APRESENTAÇÕES DE CONTAGIÕES DE HISTÓRIAS E ESPETÁCULOS. NOSSAS AÇÕES ACONTECEM EM DIVERSOS PONTOS DA CIDADE, OCUPANDO A SUA E ESPAÇOS FECHADOS.

Quer ser um(a) doador(a)? Entre em contato conosco: [projeteatromade@gmail.com](mailto:projeteatromade@gmail.com)

 @projeteatromade  Projeto Teatro Nômade

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

**Figura 11** – Cartaz do espetáculo

## **O CORPO QUE TOCA E AQUELE QUE NÃO ESQUECE**

**DIREÇÃO ARTÍSTICA:** LORRANA MOUSINHO

**CRIAÇÃO COLETIVA:** BEATRIZ AGUIAR, HELENA NARCISO, LEONARDO MEDEIROS, LETTICIA AZEVEDO, NINO LORENZO E VÍCTOR MENESCAL

**SERVIÇO:**

**DATAS E HORÁRIOS:** 26/10 ÀS 20H; 27/10 ÀS 19H

**LOCAL:** SALA LUCÍLIA PEREZ, 2º ANDAR, CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA), UNIRIO - AV. PASTEUR, 436 (FUNDOS)

**\* LOCAL SUJEITO À LOTAÇÃO. AS SENHAS SERÃO DISTRIBUÍDAS 40 MINUTOS ANTES.**



Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

## ANEXO D – REAÇÕES DO PÚBLICO

Figura 12 – Relato do público

Nome: Bia Mansu      DATA: 27/10/19  
 Idade: 20

O QUE NESSE ESPETÁCULO TE MARCOU? A forma física de se tratar o amor/sentimento. Falamos de como alguém nos marca emocionalmente, psicologicamente, mas o corpo responde à mente sempre esquecido. O silêncio e os toques demonstram muito bem o quanto o corpo sente e fala. Excelente peça, atores incríveis. Souberam tratar de assuntos importantíssimos, souberam passar ternura, dor e alegria. IN-CRÍVEL! Sai realmente tocada.

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

Figura 13 – Relato do público

Nome: Dina      DATA:  
 Idade: 18

O que desse espetáculo Te Tocou?  
 A forma como se retratam as emoções e as vulnerabilidades humanas, especificando as "posições sociais" sistematicamente falando foram muito intensas e empáticas. É muito fácil se identificar e solidarizar-se com as diferentes retratações. Sucesso p/ vocês!!

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

Figura 14 – Relato do público

Nome: Cecília Marques DATA: 27/10/19  
Idade: 24

O QUE DESSE ESPETÁCULO TE MARCOU?  
As palavras não ditas.

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)

Figura 15 – Relato do público

Nome: Kim Queiroz DATA: 27/10/19  
Idade: 21

O QUE DESSE ESPETÁCULO TE MARCOU?  
A corporalidade tão intensa a expressar os sentimentos e memórias.

Fonte: Acervo de imagens do Projeto Teatro Nômade (2019)