



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO MODALIDADE: LICENCIATURA

RAVÍNIA SOBRINHO DA SILVA FERREIRA

OS DESAFIOS DA ORGANICIDADE CÊNICA NA DANÇA-TEATRO

RIO DE JANEIRO

2026



RAVÍNIA SOBRINHO DA SILVA FERREIRA

OS DESAFIOS DA ORGANICIDADE CÊNICA NA DANÇA-TEATRO

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro. Área de Concentração: Linguística, Letras e Artes.

Orientação Prof^a Dra. Marina Campos Magalhães

Rio de Janeiro

2026

RAVÍNIA SOBRINHO DA SILVA FERREIRA

Os desafios da organicidade cênica na dança-teatro

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Instituto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro. Área de Concentração: Linguística, Letras e Artes.

Aprovado em 05/03/2026

Banca Examinadora

Prof^a Dra. Marina Campos Magalhães (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a Dra. Tatiana Motta-Lima Ramos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Vinicius Assunção Albricker
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Me. Caio Picarelli Figueiredo Edmundo (Suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

F383 Ferreira, Ravínia
Os desafios da organicidade cênica na dança-teatro /
Ravínia Ferreira. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
50

Orientador: Marina Magalhães .
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Graduação
em Teatro, 2026.

1. Teatro. 2. Dança-teatro . 3. Atuação . I. Magalhães ,
Marina, orient. II. Título.

À Stael de Oliveira e Péricles de Araújo por
me ensinarem tudo que eu sei sobre amor e
perseverança na arte.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por me ensinar a não desistir nunca, por acreditar nos meus sonhos e vibrar por eles.

Ao meu pai pelo apoio nessa trajetória mesmo de longe.

Ao meu amor, *Pedanilo*, pela parceria e cuidados infinitos ao longo dessa jornada. Por me obrigar a fazer a aula na qual essa pesquisa nasceu. Pelos colos, cafés e chás. Pelas discussões teóricas até tarde e pelo Grotowski que rege a nossa casa.

À avó Neirani que olhou para uma criança brincando na sala e viu uma artista. Quem me levou para o teatro todos os dias e assistiu a cada apresentação.

À Marina Magalhães orientadora desse trabalho, com quem aprendi tanto. Muito obrigada por tudo.

À banca examinadora deste trabalho, que, além de fazer parte desse momento de conclusão, fez toda a diferença na minha trajetória dentro da universidade.

Aos participantes dessa pesquisa, nada seria possível sem vocês. Obrigada pela disponibilidade e entrega.

Aos queridos Xandão Vianna e Eduardo Seabra, os músicos improvisadores que auxiliaram nesta discussão.

Ao Grupo Contexto, minha família fora de casa, quem confiou em mim desde o princípio e me deu espaço para errar, aprender e me experimentar (dentro e fora de sala de trabalho).

À Rosângela Maria Pereira que me incentivou a pesquisar ainda na adolescência. Onde quer que esteja, espero que esteja orgulhosa, seguimos seu caminho daqui, Doutora.

Ao Cabaré Incoerente e à Christina Streva, que foram minha escola nesses anos de universidade.

Ao Josiano Marques, responsável por manter a minha cabeça organizada.

À Maria Da Guia, Princia e André Paes Leme, pelo cuidado que têm com todos os alunos.

Nada a temer senão o correr da luta
Nada a fazer senão esquecer o medo
Abrir o peito à força, numa procura
Fugir às armadilhas da mata escura.
(Luiz Carlos Sá / Sérgio Magrão.)

RESUMO

A pesquisa tem como objeto a área da dança-teatro, objetivando compreender os desafios encontrados para o desenvolvimento de uma atuação orgânica em estruturas coreografadas e vislumbrar um teatro que mantenha o rigor técnico e as particularidades que envolvem a dança sem perder o caráter relacional que envolve a atuação viva. Para isso, foram organizados dois laboratórios, com duração de aproximadamente quatro meses cada um, unindo alunos de música e teatro da Unirio e alunos de dança da UFRJ. As atividades tiveram um caráter prático, guiadas por discussões sobre organicidade, ação física, práticas somáticas, individualismo e tecnologia, além do estudo da música como parceira de cena. O processo revelou, sobretudo, a influência de aspectos externos à sala de atuação que afastam os atores do que denominamos “trabalho celular”: um trabalho em que os atores não permanecem ensimesmados nem se limitam a uma compreensão dicotômica de ação e reação, mas se inserem em um universo de co-dependência. Nesse contexto, relacionam-se não apenas com os demais intérpretes, mas também com os elementos cênicos e com a plateia, de forma semelhante ao funcionamento de uma célula biológica, na qual cada organela atua em interdependência com as demais, visando o equilíbrio e a vitalidade do organismo como um todo. Entre os principais bloqueios desse trabalho, podemos citar fenômenos pessoais, sociais e artísticos como engessamento expressivo, estrutura fixada em um intervalo delimitado de tempo, condicionamento físico restritivo, ego, ensimesmamento e insegurança. A partir dessa percepção, caminhos de trabalho dentro e fora de sala de atuação foram traçados, a fim de desenvolver o ator de maneira ampla, considerando sua individualidade e realidade cotidiana.

Palavras-chave: Organicidade. Dança-teatro. Atuação cênica. Teatro.

ABSTRACT

The research focuses on the area of dance-theatre, aiming to understand the challenges encountered in developing an organic performance within choreographed structures and to envision a theatre that maintains the technical rigor and particularities involved in dance without losing the relational character inherent in live performance. To this end, two workshops were organized, each lasting 4 months, bringing together music and theatre students from Unirio and dance students from UFRJ. The activities had a practical character, guided by discussions on organicity, physical action, somatic practices, individualism and technology, as well as the study of music as a stage partner. The process revealed, above all, the influence of aspects external to the acting room that distance the actors from what we call "cellular work": A work in which the actors do not remain self-absorbed or limited to a simplistic game of action and reaction, but are inserted into a universe of co-dependency. In this context, they relate not only to the other performers, but also to the scenic elements and the audience, in a way similar to the functioning of a biological cell, in which each organelle acts interdependently with the others, aiming at the balance and vitality of the organism as a whole. Among the main obstacles to this work, we can mention personal, social and artistic phenomena such as expressive rigidity, a structure fixed in a limited time frame, restrictive physical conditioning, ego, self-absorption and insecurity. From this perception, work paths inside and outside the acting room were traced, in order to develop the actor in a broad way, considering their individuality and daily reality.

Keywords: Organicity. Dance-theatre. Stage performance. Theatre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grupo do Módulo 1	30
Figura 2 - Cartaz de divulgação da apresentação do experimento cênico.....	34
Figura 3 - Elenco com o público após a apresentação do experimento cênico	34
Figura 4 - Apresentação "Entre o Trem e a Plataforma"	34
Figura 5 - Encontro com os músicos improvisadores	55
Figura 6 - Atrizes em improviso musicado.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....		12
1	FUNDAMENTOS CONCEITUAIS: DANÇA-TEATRO, ORGANICIDADE E FORMA	14
1.1	Dança-teatro	14
1.2	Organicidade	17
1.3	A noção de forma	21
1.3.1	Diálogo com Grotowski sobre a noção de forma	21
1.3.2	As noções de forma e estrutura nesta pesquisa	24
2	SALA DE LABORATÓRIO: NOSSA CÉLULA DE TRABALHO.	27
2.1	Módulo 1: Introdução à linguagem e os parceiros imaginários	27
2.2	Módulo 2: Experimento cênico <i>Entre o Trem e a Plataforma</i>	30
3	OS DESAFIOS DA ORGANICIDADE NA DANÇA-TEATRO	35
3.1	Insegurança	35
3.2	Exercício de chegada: Atenção e escuta	38
3.2.1	O ensimesmamento e a fuga do ator	42
3.2.2	O condicionamento técnico do corpo	47
3.3	O engessamento expressivo	49
3.4	Uma aproximação com o trabalho com as ações físicas	50
3.5	O tempo	53
CONCLUSÃO.....		57
REFERÊNCIAS		60

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa passou por um processo de transformação. O que inicialmente objetivava-se era desenvolver uma metodologia que tornasse o trabalho com a linguagem da dança-teatro possível de se realizar a partir dos princípios de organicidade cênica desenvolvidos por grandes nomes do teatro. No entanto, o encontro prático com o trabalho, mostrou-nos que o desejo de encontrar respostas nos afastava de pontos anteriores, sem os quais não poderíamos ir além.

Como seria possível desenvolver uma metodologia para um trabalho que ainda não se conhece profundamente os desafios? Quais os problemas encontrados para o desenvolvimento de uma atuação orgânica na dança-teatro? O que distingue essa linguagem, na prática, de outras abordagens de trabalho?

Dessa forma, os objetivos passaram a se articular pela necessidade de compreender e sintetizar o que é a organicidade; compreender os desafios encontrados no trabalho com a linguagem da dança-teatro e traçar caminhos para lidar com eles.

Assim, mais do que apresentar respostas prontas sobre métodos infalíveis e idealizados, procuramos apresentar nessa monografia os principais desafios encontrados diante do processo de dois laboratórios experimentais, bem como pistas de caminhos de abordagem possíveis. Para além de compartilhar somente as certezas, dividimos as questões que surgiram ao longo do trabalho, para que a pesquisa possa também conduzir o leitor à investigação.

Esta pesquisa teve como metodologia a revisão bibliográfica (sobre a história da dança-teatro, a noção de organicidade, a somática e as características sociais da contemporaneidade que atingem diretamente o trabalho artístico); dois experimentos práticos (com dois grupos distintos, reunidos durante quatro meses cada, entre os anos de 2024 e 2025); e a coleta de relatos e depoimentos dos participantes ao fim de cada encontro.

Como critério para a escolha dos componentes dos laboratórios (que terão as identidades preservadas através de nomes fantasia no corpo dessa monografia), foram usadas duas propostas distintas. No primeiro módulo, foram convidados atores interessados no desenvolvimento de um trabalho corporal para a atuação, com níveis variados de intimidade com a dança. Já no segundo módulo, foram convidados atores-bailarinos com trabalho técnico na dança desenvolvido a partir da

dança contemporânea, *ballet* clássico e/ou *jazz*, mas que tivessem pelo menos um ano de experiência com a primeira modalidade. O grupo foi composto por alunos da Escola de Teatro da Unirio e alunos do curso de Dança na UFRJ, visando um trabalho que contemplasse múltiplas visões.

Como critério para a seleção de autores considerou-se o uso principalmente daqueles que se apresentam sob a égide de uma ética de trabalho humana, realizada coletivamente, considerando o indivíduo e o meio social no qual se insere, relacionando-se assim com o fazer artístico ao qual essa pesquisa se propõe.

No Capítulo 1, apresenta-se um panorama dos conceitos norteadores do estudo: discute-se o percurso histórico de surgimento da dança-teatro e a vertente específica que orienta esta investigação; articulam-se contribuições de importantes nomes do teatro acerca da noção de organicidade, visando fundamentar a síntese conceitual que sustenta os experimentos práticos; e analisam-se as noções de forma e estrutura, aprofundando o problema central da pesquisa. O Capítulo 2 descreve o percurso prático desenvolvido nos dois laboratórios. Por fim, o Capítulo 3 examina os principais desafios identificados no trabalho com os grupos para o desenvolvimento da organicidade na linguagem da dança-teatro, bem como apresenta possíveis encaminhamentos para sua abordagem.

1 FUNDAMENTOS CONCEITUAIS: DANÇA-TEATRO, ORGANICIDADE E FORMA

1.1 Dança-teatro

No início do século XX, a produção artística atravessava um intenso período de transformação. As profundas mudanças sociais decorrentes dos avanços tecnológicos e científicos promovidos pela Segunda Revolução Industrial, somadas ao clima de angústia, instabilidade e revolta instaurado às vésperas da Primeira Guerra Mundial, impuseram à sociedade — especialmente na Europa — a necessidade de repensar suas formas de relação com a modernidade emergente. Nesse cenário, as Vanguardas Europeias configuraram-se como respostas estéticas e políticas dos artistas aos acontecimentos históricos recentes, rompendo com os modelos tradicionais de produção artística e deslocando a arte para um campo de transgressão, crítica social e questionamento ideológico, como se observa em movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Cubismo.

Na Alemanha, o Expressionismo surge como expoente. Fruto da angústia da guerra e da sensação de desumanização e alienação social provenientes da industrialização acelerada, a corrente tem como característica a representação da natureza interna humana, com traços marcados pelas dores psicológicas dos indivíduos da época.

Nesse contexto, Rudolf Laban (1879-1958) figura como relevante coreógrafo e pesquisador do movimento, sendo considerado o pai da dança moderna e da dança-teatro. Vivendo na cidade de Zurique durante o período da guerra, Laban frequentava um dos maiores berços das artes de resistência da época, o *Cabaret Voltaire*. Com reuniões frequentes de jovens artistas, o lugar era conhecido pelo espaço de apresentações improvisadas, integrando linguagens como teatro, dança, literatura, música e outras formas de expressão.

Influenciado por esse cenário, passou a investigar um novo modo de se fazer dança, questionando a mecanização dos corpos e as tradições do *ballet* clássico, em que “os elementos visuais e o virtuosismo eram mais importantes que os elementos simbólicos” (Silveira, 2009, p.4). Ele buscava unir em uma nova linguagem todas as possibilidades de expressão, revelando proximidade com os ideais expressionistas, mas negando o exagero com o qual algumas práticas eram

realizadas (Silveira, 2009). Além disso, agregou ao seu estudo um forte caráter gestual, introduzindo na dança o uso de elementos do cotidiano transformados esteticamente.

Por não aceitar o vazio existente nas peças de teatro e dança dessa época, trouxe para o seu trabalho o resultado das próprias paixões e lutas interiores e sociais, representadas por personagens simbólicas ou estados de espírito puros, vividos através do movimento utilizado de maneira mais espontânea e sempre com resultado consciente da união corpo-espírito (Vecchi, 1978, p.9).

Assim, sua prática visava uma movimentação livre, que se desenvolvesse como a representação exterior dos sentimentos interiores dos bailarinos. Suas críticas aos modos vigentes, principalmente ao tecnicismo do *ballet* clássico, levaram Laban ao desenvolvimento de metodologias amplamente investigadas e aplicadas até os dias atuais. Suas colaborações modificaram o pensamento sobre dança no contexto em que se inseria e atraiu muitos alunos que deram continuidade à elaboração desse novo paradigma.

Um nome notável foi Kurt Jooss (1901-1979), que, insatisfeito com seus estudos sobre música, procurou Laban para iniciar seu percurso na dança. Rapidamente se destacou no grupo *Tanzbühne Laban*¹ dirigido pelo mestre e chegou a figurar como seu assistente (Silveira, 2009). Algum tempo depois, Jooss decidiu trilhar seu próprio caminho. Em viagem à Paris, com o intuito de ampliar seus conhecimentos sobre a dança, deslumbrou-se com o *ballet* clássico e passou a defender artisticamente a importância de aliá-lo ao ensino da dança-moderna para ampliar a formação dos bailarinos. Nesse contexto, Jooss passou a denominar sua produção como *dança-drama*, buscando diferenciar e afirmar conceitualmente sua proposta artística.

Com suas danças drama, uma nova forma de balé de ação, ele estabeleceu o poder expressivo dramático da dança moderna como uma linguagem que pudesse mostrar o compromisso com o contemporâneo e com declarações temáticas (Shilicher *apud* Silveira 1993, p. 28).

A pesquisa de Jooss se relacionava com os libretos da renascença como técnica de coreografia dramática e trazia para as temáticas de seus espetáculos

¹ Companhia de dança fundada por Laban no início do século XX na Alemanha. Seu nome pode ser traduzido como “Palco de Dança Laban”.

aspectos políticos e sociais da época, diferenciando-se nesse sentido de Laban, que trabalhava sobre a experiência íntima (Sánchez, 2010).

Em sua escola, desenvolveu coreografias vinculadas ao Expressionismo, defendendo que a dança era essencialmente teatro. Assim, o corpo deveria fazer uso exacerbado “de expressões, de olhares e semblantes que estampam a interioridade emocional e espiritual desse corpo” (Sánchez, 2010, p.11).

Pina Bausch (1940–2009), bailarina e coreógrafa alemã amplamente reconhecida como uma das principais referências da dança-teatro, iniciou sua formação com Kurt Jooss em 1955, na *Folkwang Hochschule*². O contato com esse mestre exerceu influência decisiva sobre a técnica que viria a desenvolver posteriormente, especialmente na articulação entre elementos da dança clássica e da dança moderna. É possível observar que, mesmo em tentativas de se desvincular ou superar o *ballet* clássico, ele ainda aparece como forte referencial, seja incorporado e retrabalhado pelas novas perspectivas ou como base contra a qual a criação se opõe. Na obra de Pina, o *ballet* aparece como técnica de treinamento para os atores, apesar de não estar no cerne de sua criação artística.

Pina foi para Nova York em 1959 estudar na *Julliard School* e lá acompanhou o surgimento da dança pós-moderna e dos *happenings*. De volta à Alemanha, construiu seu legado à frente do *Tanztheater Wuppertal*³. Suas obras privilegiavam a vivência humana, com forte uso de gestualidade cotidiana e a inserção do texto falado. Sua metodologia de criação centralizava a subjetividade dos bailarinos, que, a partir de questionamentos feitos pela diretora, traziam suas narrativas pessoais para serem trabalhadas, misturadas e coladas umas com as outras. Nesse ponto, a obra de Pina também se destaca pela presença de uma ação difundida, com vários acontecimentos simultâneos no palco.

A discussão sobre o conceito por trás da definição de dança-teatro gira em torno, principalmente, de uma tentativa de compreender se se trataria de uma dança para o teatro ou um teatro de dança. Tal impasse levou Kurt Jooss a reunir importantes nomes da dança na Alemanha — entre eles Rudolf Laban — com o objetivo de delinear um panorama conceitual sobre a questão, mas julgaram ligeiras e prematuras as definições que tentaram alcançar (Sánchez, 2010).

² Instituição de ensino superior fundada em 1927, em Essen, Alemanha da qual Jooss fez parte do corpo docente. Foi reconhecida pela promoção de integração entre as artes.

³ Companhia alemã fundada em 1973 com o nome de *Wuppertaler Bühnen- Ballet*, que muda seu nome a partir da consolidação do trabalho com a dança-teatro sob a direção de Pina Bausch.

Dessa forma, a disputa terminológica e conceitual permanece vigente até hoje, com tentativas de caracterizar e nomear, a partir de particularidades, as produções que envolvem a interseção entre dança e teatro, com novas nomenclaturas surgindo nos debates como: dança teatral, teatro coreográfico, dança para o teatro, teatro de dança, dança de expressão, etc (Sánchez, 2010). Além disso, as definições dos campos de atuação das duas linguagens são um desafio histórico e conceitual. Isso ocorre já que contam com diversas familiaridades e o processo de diferenciação se torna cada vez mais complexo principalmente com as transformações ocorridas nas artes na modernidade, que turvaram ainda mais os contornos de cada manifestação artística.

No entanto, é possível observar que a dança-teatro tem raízes nas transformações da dança, com o foco voltado para a criação de uma linguagem artística alinhada a esse campo, que privilegiasse a expressividade e os sentimentos dos bailarinos. Assim, os trabalhos supracitados parecem se concentrar em uma maneira de trabalhar a *dança* a partir de recursos teatrais.

Para esse trabalho, no entanto, nos aproximaremos do que poderia ser entendido como teatro coreográfico, já que nosso enfoque parte do desenvolvimento da atuação no encontro das linguagens, procurando estabelecer um caminho inverso ao que se traçava no século XX: utilizaremos o teatro como pilar da discussão, trabalhando a atuação em cenas coreográficas. A expressividade não será compreendida como o objetivo final, mas um elemento sem o qual não se poderia trabalhar, sendo apenas parte das necessidades cênicas.

Dessa forma, compreendendo que a dança-teatro se coloca como um “termo guarda-chuva” de diferentes vertentes. Escolhemos delimitar essa pesquisa a um tipo de dança-teatro constituído a partir do teatro, em que as cenas utilizam a dança contemporânea⁴ como recurso simbólico (e não puramente estético) e os movimentos realizados pelos atores-bailarinos são compostos de sentido e propósito.

1.2 Organicidade

⁴ Estilo de dança popularizado na segunda metade do século XX nos Estados Unidos. Surge como uma continuidade do movimento (iniciado pela dança moderna) de ruptura com as tradições clássicas, sem que se estabeleça um único conjunto de técnicas.

Antes de adentrarmos a análise do trabalho desenvolvido nos laboratórios, torna-se necessário explicitar o entendimento adotado nesta pesquisa acerca do conceito de organicidade. Trata-se de um termo amplamente utilizado e debatido ao longo da história do teatro, frequentemente associado a noções como espontaneidade, vida cênica ou verdade cênica. No presente estudo, elege-se o uso do termo organicidade, pois aproxima-se, em vias de sentido, do que pretende-se encontrar, uma vez que não se fixa apenas na ideia de que é algo voltado apenas ao que é explicitamente visível em cena, mas sim que parte do corpo orgânico do ator e retorna a esse mesmo corpo depois de se transformar na relação com o exterior. Para explicar o que compreendemos com esse termo, exporemos as principais referências utilizadas para a síntese conceitual que nos serviu de base.

Para o célebre encenador russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), pioneiro na discussão sobre uma atuação cênica viva, o trabalho do ator está vinculado à estruturação e manutenção dos processos inconscientes de criação, de maneira a conservar na atuação a coerência e a complexidade que são inerentes a um organismo vivo. Segundo Albricker (2024, grifo nosso, p. 96), “para Stanislávski, quando um ator age organicamente, a vida do espírito humano se manifesta em cena e contagia o espectador, fazendo-o *acreditar na ação que vê no palco*”. Nesse sentido, podemos afirmar que, na obra do mestre russo, a organicidade relaciona-se com a ideia de uma atuação crível, que segue “as leis naturais da vida ‘normal’ que, através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte” (Richards, 2012, grifo do autor, p. 107).

Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor polonês que dedicou boa parte de sua vida ao estudo da organicidade, dá continuidade a algumas discussões levantadas por Stanislávski. As pesquisas dos dois encenadores possuem algumas divergências entre si, no entanto, concordam com um pressuposto caro a essa análise de que não é possível fixar ou controlar os sentimentos. Para o diretor polonês a atuação só pode ser orgânica, caso se dê em relação, ou seja, quando o ator está efetivamente em contato com algo ou alguém.

Assim, como premissa básica de seu trabalho, podemos compreender que não há possibilidade de vida no ensimesmamento do ator. Aquele que permanece em contato somente com suas próprias vivências e desejos está bloqueado para a convivência necessária para um acontecimento cênico orgânico.

Em sua defesa do chamado teatro pobre, Grotowski (1992) estabelece o ator como ponto central e primordial do fazer teatral, negando a presença de recursos cênicos exteriores a ele, uma vez que produziriam uma espécie de ilusão na tentativa vã de se aproximar de uma reprodução da realidade. Para esta pesquisa, ampliamos a noção de contato para incorporar também os elementos cênicos. Iluminação, cenografia e indumentária são aqui concebidas não como dispositivos ilusórios ou decorativos, mas como parceiros de cena capazes de impulsionar as possibilidades criativas do ator.

Outro aspecto relevante sobre a obra do diretor polonês diz respeito à noção de impulso. “Para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de ‘dentro’ e vai terminar numa ação precisa”, conforme aponta Richards (2012, grifo do autor, p. 107). Motta-Lima (2024, p. 18), por sua vez, lança luz sobre a equivocada interpretação do termo como a “busca por uma reação rápida e impulsiva que é, quase sempre, aquela que está conformada por nossos modos mais habituais de percepções e reações”. Tal interpretação mostra-se equivocada, uma vez que o trabalho elaborado por Grotowski pressupõe a elaboração de um *modus operandi* que rompe com as engrenagens de tempo e atenção cotidianos do ator, convidando-o a redescobrir a vida em cena e fugir dos clichês.

Para Boleslávski (1889-1937), o ator deveria trabalhar diariamente sobre a sua sensibilidade, em um exercício constante dos cinco sentidos, em especial trabalhando sobre a sua observação, a fim de que pudesse criar artisticamente uma realidade que se apropriasse dos ensinamentos naturais.

Já para Mikhail Tchékhov (1891-1955), discípulo de Stanislávski, uma atuação viva diz respeito a um movimento de irradiar e receber. Segundo Albricker (2024), receber, para Tchékhov, significa captar a presença dos parceiros de cena, atrair para si o que está ao redor, sendo essa atração um processo ativo do ator. A irradiação, por sua vez, está relacionada a um caráter imaginativo, no qual o ator expande seus limites físicos para dar e sustentar uma espécie de corrente de raios para o outro ator e para o público. Nesse processo, é preciso contar com a imaginação, não se tratando da certeza de estar ou não irradiando, mas de um trabalho tão refinado de imaginar que, em algum momento, se torna real.

Neste trabalho, divergimos da ideia de que essa atração partiria de uma *força* do ator. Consideramos mais pertinente pensar que as coisas já estão acontecendo e existindo e, portanto, não se trata de capturá-las, mas de percebê-las.

Kusnet (1898-1975) segue a linha de Tchékhov ao falar sobre irradiação. No entanto, seu trabalho busca certa adaptabilidade do ator em cena para a construção de um trabalho orgânico. Segundo ele, a luta contra a mecanização se daria pela capacidade de captação desenvolvida pelo ator, que o tornaria apto a perceber novos detalhes a cada apresentação e reagir a eles (Albricker, 2024).

Grotowski (2001) aponta a necessidade de não tentar seguir cegamente as propostas de determinado autor, para manter o trabalho vivo e fiel à realidade do grupo que se apresenta. Logo, esta síntese não tem a pretensão de resumir a discussão sobre a organicidade, nem de conduzir o trabalho laboratorial na tentativa de reproduzir um método existente, mas de estabelecer um diálogo com as referências encontradas (principalmente com Grotowski) para produzir uma pesquisa que adquira características próprias em relação aos participantes e ao contexto em que se insere.

Assim, visamos uma atuação crível, firmada no tempo presente do acontecimento teatral e que possa se adaptar às necessidades dele. Nela, espera-se que o ator trabalhe em contato com os parceiros em prol da cena, a partir de uma percepção expandida e sensível, permitindo que a atenção alcance um fluxo livre que “passeie” pelas dimensões internas e externas (divididas por razões didáticas, mas compreendidas como uma unidade indivisível).

Nesse sentido, o ator deveria estar inserido no que chamamos, em sala, de trabalho celular. Trata-se de um jogo cênico em que os atores não permanecem ensimesmados nem limitados a uma ideia dicotômica de ação e reação, mas se inserem em um universo de codependência. Relacionam-se não apenas com os demais intérpretes, mas também com os elementos cênicos — luz, som, cenografia, figurino — e com a plateia, de forma semelhante ao funcionamento de uma célula biológica, na qual cada organela atua em interdependência com as demais, visando o equilíbrio e a vitalidade do organismo como um todo.

1.3 A noção de forma

Compreendendo o que essa pesquisa busca enquanto organicidade, nos aprofundaremos na discussão sobre as possibilidades de uma cena viva dentro de estruturas cênicas chamadas formais, termo utilizado ao longo da história do teatro para diferentes definições, esbarrando em sinônimos que podem confundir à primeira vista. Portanto, apresentaremos a seguir, uma pequena revisão de conceitos importantes para esse trabalho, como forma e estrutura. Para isso, retornaremos de maneira resumida a trajetória articulada por Motta-Lima⁵ (2005) no artigo “Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski”. Essa análise nos auxiliará na compreensão dos caminhos de transformação do diretor polonês, favorecendo a construção de um panorama sobre os problemas encontrados para uma atuação orgânica em estruturais formais.

1.3.1 Diálogo com Grotowski sobre a noção de forma

A obra de Grotowski se divide em quatro principais fases: Arte como apresentação (também conhecida como a fase teatral), Parateatro, Teatro das fontes e Arte como veículo. O artigo de Motta-Lima (2005), se divide em quatro partes, três delas localizadas na fase teatral entre os anos de 1959 e 1969 e a última localizada nos escritos de Mario Biagini e Thomas Richards sobre o trabalho realizado no *Workcenter of Jerzy Grotowski*.

A primeira parte se insere no período de produção grotowskiana até o espetáculo *Shakuntala*⁶, quando a teatralidade está relacionada à construção de signos, aspecto que separava a lógica da vida corrente da lógica da forma apresentada em cena. Esses signos se distinguiam da gestualidade cotidiana e, ao mesmo tempo, tinham por objetivo agir sobre o imaginário coletivo da plateia. Para isso, deveriam ser partiturados e executados com precisão, exigindo do ator um domínio técnico de suas habilidades físicas e vocais.

⁵ Professora adjunta no departamento de interpretação e no PPGAC da UNIRIO.

⁶ Espetáculo estreado em 13 de dezembro de 1960, sob direção de Jerzy Grotowski no *Teatro das 13 Fileiras*.

Motta-Lima (2005, grifo da autora, p. 52), a partir da análise de uma crítica que Grotowski produziu a respeito do resultado desse trabalho no espetáculo *Shakuntala*, afirma que “os atores mantinham com as suas ‘partituras’, apenas um vínculo ‘formal’”. Isso ocorria porque sua atenção se fixava na reprodução das formas musculares, importando-se mais com as imagens formadas do que com o fluxo que deveria conduzi-los de uma a outra. Eles também se afastavam das dimensões de sentido produzidas pelas formas, já que não “reatualizavam os sentidos das imagens que produziam” (Motta-Lima, 2005, p. 52). Em outras palavras, em um diálogo com o que Brook (2016) diz, os atores repetiam as formas sem preocupação com a re-presentação: ação de tornar presente novamente o que foi encontrado no momento da descoberta.

A partir dessas reflexões, inicia-se a parte 2, na qual Grotowski dialoga com as ideias propostas por Stanislávski sobre a necessidade de “aliar à forma ao que chamava naquele tempo de ‘empenho interior’, ‘intenção consciente’ ou ‘associações íntimas’ do ator” (Grotowski *apud* Motta-Lima, 2005, grifo da autora, p. 52). Ele salienta que essa aliança deve ocorrer não apenas no instante da criação, mas a cada execução. Assim, o trabalho do ator passava a acontecer não somente na dimensão exterior, voltada para o público, mas também em seu interior. Mantinha-se, ainda, a dicotomia entre interno e externo, mas passava-se a buscar uma relação entre as duas instâncias. Motta-Lima (2005, p. 54) afirma que “Grotowski acabava trabalhando com a imagem de um certo ‘interior’ do ator que estaria encoberto (talvez informe, desencarnado) esperando para ser ‘penetrado’, e oferecido ao ‘exterior’ de maneira estruturada”. Assim, a forma se comportaria como um meio através do qual a interioridade do ator chegaria ao mundo externo.

Para Grotowski, “a forma é uma armadilha sedutora à qual o processo responde instantaneamente, contra a qual luta” (Grotowski *apud* Motta-Lima, 2005, p. 54). Anos depois, Richards (2012) desenvolve essa visão a partir da metáfora de um rio: a forma seria a margem pela qual corre a corrente da vida, compreendida como a dimensão interior do ator. Assim, o equilíbrio da vida cênica dependeria da oposição entre essas forças, já que o rio não poderia correr sem margens. Acreditava-se que o trabalho do ator dependia da artificialidade da forma não apenas para existir, mas também para se expandir.

A terceira parte caracteriza-se pela ruptura da divisão entre interior e exterior, percebendo o ator, o outro e o espaço como parte de um mesmo “eu”. Segundo

Motta-Lima (2005, grifo da autora, p. 57), “o que se partiturava [...] era ao mesmo tempo corpóreo, relacional (o ‘outro’ é, em alguma medida, parte do ‘eu’ ou vice-versa) e projetado espacialmente (o espaço físico é espaço de ‘reação’ e de ‘relação’)”. Logo, a partitura, que na primeira parte era uma sequência de formas externas e na segunda passou por um processo de inserção das competências interiores, agora já não mais poderia ser definida como uma exteriorização de conteúdos interiores, já que os limites entre o interno e o externo perdiam os contornos.

Assim, o diretor polonês conclui que a cena deve se dar a partir da noção de contato, já que a perspectiva de interioridade do ator poderia levar ao seu ensimesmamento, que estimularia artificialmente o processo interno.

Já na última parte, ao se debruçar sobre o trabalho de Biagini e Richards no *Workcenter of Jerzy Grotowski*, encontramos uma nova concepção acerca das noções de artificialidade e organicidade, com a definição de um polo artificial e um polo orgânico traçado por Grotowski no seu “Projeto de Ensino e Pesquisa: Antropologia Teatral”. Nesse contexto, a artificialidade estaria ligada a uma atuação pautada em objetivos ligados à percepção do espectador e na “capacidade (do ator) de se concentrar nos micro-elementos gestuais de uma composição já pré-ordenada” (Motta-Lima, 2005, p. 59) de maneira precisa. Nesse ponto, o diretor traça um comparativo entre o que seria um *fluxo de tônus* e um *fluxo de movimento*. O primeiro seria caracterizado pela fragmentação das movimentações ainda que em espaços extremamente curtos de tempo e imperceptíveis aos olhos do público, em que o ator se engaja nas mudanças e distribuição de força muscular e nervosa. O segundo seria aquele no qual seria impossível definir quando termina um movimento e começa outro pela fluidez com a qual se apresentam. Assim, um se caracterizaria pela estruturação de posições corporais e o outro pela estruturação de transições corporais.

A noção de estrutura está muito relacionada à noção de ação física, em que o trabalho sobre ela visaria permitir que o ator construísse uma partitura física precisa e reproduzível, ao mesmo tempo em que busca gerar um novo fluxo de impulsos e associações de maneira não predeterminada ou premeditada (Magnat *apud* Motta-Lima, 2005). O ator seria consciente apenas de suas intenções, no entanto, o modo como realizaria suas ações estaria atrelado ao momento presente e às parcerias, não podendo ser estruturado.

A intenção, para Grotowski, não é igual a propósito ou objetivo, mas está *relacionada a um objetivo* que se encontra fora do ator, caracterizando-se como um nível adequado de tensão que engendra determinada reação no atuante. Não há intenção se não há uma mobilidade muscular apropriada; portanto, não se trata de um relaxamento ou tensionamento isolados, mas da alternância entre esses estados, que é o que proporciona a vida cênica. Biagini e Richards frisam que o trabalho sobre as intenções não se dá somente em uma esfera psicológica ou emocional e, por se tratar de um trabalho que atravessa a dimensão física, poderia (e deveria) ser estruturado.

Essa estrutura visaria permitir a repetição das ações desenvolvidas, ao mesmo tempo em que possibilitaria a continuidade do processo de descoberta do desconhecido. Além disso, deveria permitir pequenas adaptações a partir das necessidades da cena que surgem no instante da representação. É nesse ponto em que se encontra o cerne da discussão proposta nesta pesquisa.

1.3.2 As noções de forma e estrutura nesta pesquisa

Diferentemente do trabalho desenvolvido por Grotowski, quando falamos em dança-teatro, a escolha sobre “o que se estruturar”, em geral, privilegia a forma e não as intenções. Em geral, tratamos de estruturas que utilizam a música como recurso e que possuem uma contagem de tempo definida que organiza as movimentações dos atores-bailarinos. Isso já nos apresenta, inicialmente, um dificultador para a realização das pequenas adaptações, uma vez que as possibilidades de modificação dentro da estrutura deveriam ser realizadas sem comprometer o andamento coreográfico. Além disso, indo um pouco além, em estruturas que buscam a padronização, seja no tempo e/ou na movimentação, essas adaptações se tornam ainda mais complexas. É possível articular o rigor da estrutura com a maleabilidade que uma atuação orgânica precisa para existir? Que tipo de estrutura deve ser construída para tal? A linguagem da dança-teatro deixaria as margens do rio de Richards muito estreitas a ponto da vida cênica não ser capaz de passar? Antes de prosseguirmos com essas questões, traçaremos um breve léxico das palavras-chave sobre as quais esse trabalho se debruça.

Estrutura: organização das partes essenciais a serem executadas em uma encenação, sejam elas ações, movimentos, falas, intenções ou outros.

Forma: diz respeito ao “desenho” das movimentações físicas e/ou vocais do ator.

Atuação formal: aquela que se distancia dos procedimentos internos e relacionais do ator e se firma prioritariamente na reprodução das formas estruturadas.

Estrutura formal: aquela em que a organização das partes essenciais concentra-se em aspectos plásticos e estéticos, por vezes com forte uso de estilizações em seus procedimentos.

Assim, compreende-se que a dança-teatro insere-se na concepção de uma estrutura formal, já que as estruturas coreografadas nada mais são do que organizações de movimentos, com forte plasticidade, geralmente atreladas a uma convenção de estilo (proveniente da encenação e/ou do gênero da dança) e associadas a uma contagem de tempo.

Durante a trajetória acadêmica, a discente-pesquisadora teve contato com estudos que abordavam a ideia da organicidade sempre metodologicamente orientada na construção de cenas que partiam de uma improvisação para somente depois encontrar a sua estrutura. Dessa maneira, as relações com os parceiros de cena (como outros atores, público, espaço e elementos) eram o ponto de partida. De forma ideal (desconsiderando, aqui, os bloqueios pessoais que se colocam), a improvisação conecta o ator com um estado primitivo de jogo, que possibilita uma corrente de impulsos livres: como uma criança que brinca de faz de conta com um amigo e constrói a história da relação que se estabelece entre ele e seus personagens-brinquedos. A estruturação, então, vem como a fixação de pontos de base (ações, movimentos, textos) para que esses impulsos encontrados nas improvisações se mantenham vivos mesmo com a repetição da cena.

Em vista disso, o questionamento inicial dessa pesquisa foi: Ainda é possível encontrar a organicidade quando o ponto de partida é a estrutura ou a forma? Com o desenvolvimento do raciocínio a respeito, passamos a nos questionar o que diferenciaria o trabalho com a organicidade dentro de uma estrutura formal (nesse caso, a dança-teatro) daquele desenvolvido em outras estruturas de encenação.

Inicialmente, podemos destacar dois aspectos específicos principais: 1) a organização da estrutura a partir de uma contagem que delimita o tempo de ação e reação dos atores e complexifica os processos de adaptação; 2) o condicionamento físico, que domestica o impulso criativo. No entanto, o processo dos laboratórios

mostrou bloqueadores também encontrados em outras linguagens. Falaremos adiante sobre como se deram dentro do trabalho desenvolvido e como se relacionam com as especificidades da dança-teatro.

2 SALA DE LABORATÓRIO: NOSSA CÉLULA DE TRABALHO.

Nesse capítulo apresentaremos de forma resumida o trabalho realizado nos Módulos 1 e 2 dos laboratórios dessa pesquisa. Alguns termos empregados serão aprofundados no próximo capítulo.

2.1 Módulo 1: Introdução à linguagem e os parceiros imaginários

No módulo 1, evidenciou-se um conflito de linguagem logo no primeiro dia de laboratório. Após um exercício de aquecimento, os atores foram divididos em três duplas e orientados a improvisar uma cena realista a partir de temas propostos que seria apresentada ao grupo. Em seguida, deveriam transpor a ideia da cena para uma estrutura dançada. O intuito era investigar e exercitar a capacidade de síntese de ideias do grupo. Algumas perguntas guiavam o experimento como, por exemplo: *“Qual o tema da cena?”*, *“Qual era o conflito que se desenvolvia?”*, *“Quais eram os objetivos cênicos?”*, *“Quais aspectos e relações devem ser mantidos para que a cena não perca sua essência e sua possibilidade de decodificação?”*.

O objetivo não foi cumprido, ao contrário, revelou uma fragilidade de repertório de movimento e no domínio da linguagem por parte dos atuantes, que acabaram por cair em uma gestualidade excessiva, próxima à mímica. Em vez de transformarem a cena em uma célula de dança-teatro a partir da síntese dos símbolos e acontecimentos, tentaram suprir o uso das palavras com gestos demonstrativos de ações e sentimentos.

Diante desse impasse, tornou-se evidente a necessidade de reformulação da questão norteadora do módulo, que passou a se concentrar na seguinte problemática: como introduzir a linguagem da dança-teatro por meio de dispositivos que favoreçam a organicidade cênica?

Donnellan (2023) diz que a fluência do ator depende de duas funções específicas de corpo: os sentidos e a imaginação. Tomando essa afirmação como base, o material preparado para dar prosseguimento à pesquisa, buscou conduzir os participantes a partir de parcerias imaginárias e exteriores, com o intuito de exercitar o que se esperava da forma estética ao passo em que se desenvolviam capacidades imaginativas, sensíveis e relacionais.

Após o aquecimento do encontro seguinte, os participantes aprenderam uma pequena partitura de movimentos levada pela discente-pesquisadora sem estruturação de contagem de tempo ou instruções sobre o modo de realização. Quando passaram da etapa de decorar a partitura, puderam tomar algumas liberdades a partir dela, como experimentar diferentes ritmos, cadências e direções, sempre sendo instruídos a perceber as transformações em seus corpos em decorrência das diferentes movimentações.

Em determinado ponto da experimentação, eram instruídos a ampliar a percepção para que a atenção fluísse pela sala e pelos demais parceiros, se abrindo para que a qualidade dos seus passos se alterasse pelo que percebiam no exterior.

Em seguida, receberam a indicação de que deveriam, cada um em um ponto do espaço, experimentar a mesma sequência a partir da memória de uma noite muito agradável, tentando visualizar no espaço o cenário em que estariam, os gostos, cheiros, sensações e luzes. *“Como era quando eu estava lá?”*, *“Como isso afeta a minha movimentação? Deixe que o corpo responda”*. A ideia era que a memória ganhasse materialidade no espaço e pudesse auxiliar na construção das parcerias imaginárias.

Os atores, que apresentaram um a um o que pesquisaram, alcançaram momentos muito delicados e preciosos de relação com o que visualizavam. O grupo que assistia não sabia dizer o que os atores viam, mas percebia que estavam vendo e nutriam interesse pelo que acontecia na imaginação do outro.

Um dos participantes, na conversa final do dia, relatou o quanto se sentiu tocado sensivelmente pela experiência, contando ao grupo sobre um instante específico durante a realização da partitura em que sentiu sua pele arrepiar em relação à memória que escolheu trabalhar: “antes de qualquer coisa eu retomava a lembrança e as sensações do toque no meu corpo e isso me conduzia de forma diferente para o próximo passo” disse o ator.

Foi questionado aos participantes se achavam que ter feito a experimentação depois de conquistarem familiaridade com a sequência e a terem bem decorada facilitou a relação com a memória. Ao responder positivamente, algumas pessoas supuseram que, caso tivessem de realizar a célula ainda preocupadas em lembrar os passos, teriam tido muito mais dificuldade de se conectar com as imagens em razão da atenção bloqueada.

Esse fator da memorização acompanhou todo o processo dos dois laboratórios, a partir dos quais foi possível perceber que a familiaridade com as estruturas coreográficas se mostrava como ponto-chave para permitir um fluxo livre de atenção.

Nos encontros seguintes o tempo era dividido em duas partes. Na primeira, os participantes aprendiam uma sequência e a realizavam a partir de diferentes instruções que estimulavam as propriedades de contato, seja com a música, com os demais participantes, com a memória ou com parcerias do espaço. Trabalhou-se, sobretudo, com os parceiros não humanos, já que o grupo enfrentou problemas com a assiduidade, tornando inviável a construção de um trabalho contínuo entre os pares. No segundo momento dos encontros, os atores eram sempre estimulados a algum exercício de criação.

Dessa forma, na segunda metade do período, com o desenvolvimento dos atores na linguagem, iniciamos o trabalho com as células coreográficas, que foram apresentadas ao público em uma mostra no dia 18 de junho de 2024. A criação se deu a partir do indutor “algo que seja importante para mim” e contava obrigatoriamente com o uso de músicas e objetos.

O trabalho foi realizado aos poucos, com tempo nos encontros destinado à experimentação e conversas com o grupo com o intuito de analisar o processo, observando os bloqueios e fazendo sugestões.

Os objetos, que no início da construção eram utilizados sem muito trato e com uma impositividade que culminava em certo embate dos atores com eles em cena, aos poucos foram ganhando contornos de parceiros. A música, em razão do trabalho desenvolvido ao longo do semestre, já entrou nas sequências em uma relação de parceria, construindo junto com os artistas as movimentações e direcionando as intenções.

O trabalho com os parceiros imaginários foi primordial na construção de relações mesmo na ausência de outras pessoas em cena, tornando possível que os atores encontrassem caminhos fora do ensimesmamento.

Apesar de outros bloqueadores ainda se fazerem presentes, em especial o engessamento expressivo⁷ e a falta de autopercepção, foi possível observar o

⁷ Artifício de “resumo” de emoções e sentimentos que se manifesta principalmente no rosto dos atores.

desenvolvimento dos participantes tanto no que tange à linguagem quanto no que tange às possibilidades de relação.

Figura 1 - Grupo do Módulo 1



Fonte: Arquivo Pessoal

2.2 Módulo 2: Experimento cênico *Entre o Trem e a Plataforma*

Observou-se nos laboratórios que os modos de vida dos atores-bailarinos exercem influência direta sobre o trabalho de atuação. Não é possível dissociar as experiências e hábitos construídos dentro e fora da sala de trabalho, tampouco esperar que, por meio de poucas horas de exercício, o intérprete se desvincule rapidamente de padrões comportamentais que o afastam da relação cênica.

A partir dessa análise, que nos acompanhou durante todo o processo, decidimos nos apropriar de questões como o individualismo, a solidão e a pressa do cotidiano como tema da construção cênica do Módulo 2. Utilizando da ideia de uma estação de metrô como base para a criação, montamos o experimento *Entre o Trem e a Plataforma*, que contou com uma mostra aberta ao público realizada em 21 de janeiro de 2025.

A criação do trabalho deu-se a partir de um procedimento de colagem de cenas experimentadas ao longo do processo, somadas a outras que emergiram da investigação do espaço proposto. As cenas foram sobrepostas e reorganizadas por meio da combinação de duas ou mais partituras, o que promoveu sua descaracterização inicial e permitiu sua integração à estrutura do espetáculo.

A seguir apresentaremos os exercícios que contribuíram para essa montagem:

1) Um dia de chuva

No primeiro dia de laboratório, os atores foram orientados a improvisar individualmente sobre o tema “Um dia de chuva”. O objetivo era realizar uma avaliação diagnóstica sobre o estágio em que se encontravam sobre o trabalho com a linguagem proposta, bem como com a ideia de um parceiro imaginário. Depois de algum tempo de improviso, eles deveriam elaborar uma pequena partitura para ser apresentada para o grupo.

Foi um primeiro momento muito importante para a compreensão e entrosamento do grupo, além de trazer um primeiro esboço dos bloqueios com os quais lidamos ao longo do processo, em especial as tensões desnecessárias do corpo e o engessamento expressivo.

Ainda assim, cenas interessantes surgiram e se tornaram material de trabalho para as próximas etapas.

2) A Troca das cenas

Os atores foram separados em duplas e ensinaram a sua sequência para o parceiro. O objetivo era que perceber as diferenças de execução de uma mesma estrutura coreográfica em corpos distintos e debater sobre coreografias que prezavam pela padronização rigorosa dos movimentos dos atores-bailarinos. Apesar de um recurso estético impactante, que pode servir a fins dramatúrgicos e sensoriais para o público, encontramos uma potência poética na individualidade dos modos de execução de uma mesma estrutura, o que se tornou de interesse para o trabalho.

3) A inserção da música

Os atores escolheram uma música para compor a cena, observando como a chegada de um novo elemento alterava as relações que se estabeleciam, reorganizavam o tempo, a lógica das intenções e as sensações da realização da sequência.

Nesse ponto começamos a compreender a parceria com a música de forma mais substancial e particular. Algumas sequências sofreram transformações significativas a partir dessa inserção, tanto na leitura dramatúrgica dos movimentos quanto no próprio modo de execução. Uma cena solo, que tematizava a brincadeira na chuva, inicialmente marcada por engessamentos expressivos, encontrou na relação com a música um caminho de desenvolvimento, adquirindo novos contornos e ações a partir dessa parceria.

4) Encontro com músicos improvisadores

Em um dos encontros, tivemos a presença de dois músicos improvisadores. Na ocasião, foi proposto um exercício de criação de partituras a partir de estímulos textuais previamente solicitados aos atores a serem experimentadas em jogo com a música improvisada individualmente.

Após as apresentações individuais, os atores foram organizados em duplas ou trios, devendo realizar uma nova criação a partir do encontro entre suas partituras e as dos parceiros. Nesse exercício, era permitido interromper, acelerar, desacelerar, repetir ou criar novos movimentos, desde que a partitura original fosse executada integralmente e a música permanecesse como elemento ativo do jogo.

Um dos atores-bailarinos trouxe um texto que evocava a imagem de uma estação de metrô, o que contribuiu para a consolidação do espaço cênico e para o aprofundamento das reflexões acerca do isolamento social. Nos encontros subsequentes, mantiveram-se exercícios voltados à ampliação da percepção e da abertura de sentido, ao mesmo tempo em que se passou a organizar uma estrutura a partir das sequências selecionadas, bem como a criação de cenas e transições consideradas necessárias para a composição dramatúrgica.

5) A Criação das cenas em grupo

O exercício cênico contou com duas cenas em grupo que foram propostas e coreografadas pela discente-pesquisadora.

Na cena *Tatuagem*, assim intitulada pela música de Chico Buarque que a acompanha, cada ator-bailarino possuía uma partitura diferente para realizar. Observou-se, durante o processo de montagem, uma dificuldade recorrente em

executar a sequência mantendo a relação com os parceiros. A tensão presente na realização bloqueava a escuta da música e favorecia o surgimento do engessamento expressivo. Embora a familiaridade com a partitura tenha atenuado parcialmente esses aspectos, persistiram dificuldades em sustentar a organicidade buscada, levando frequentemente à reprodução formal da sequência.

Na cena final, todos realizavam a mesma partitura, na mesma contagem, mas optou-se por manter o registro individual de cada um em razão da temática. Apesar de encontrarmos os mesmos problemas apresentados em *Tatuagem*, os desafios foram superados com um pouco mais de facilidade, permitindo que cada ator pudesse logo se apropriar da coreografia.

Não obtivemos resultados lineares ou ideais, cada um dos participantes se desenvolveu ao seu ritmo e dentro de suas limitações, mas o processo sem dúvidas instigou questionamentos valiosos, que passaram a nos interessar mais do que as respostas e fórmulas prontas.

O que sinto enquanto me movimento? O que a música me transmite? De que forma eu posso estar verdadeiramente aberto ao encontro com o outro? Como eu entro no espaço sem ferir o que já está em jogo? O que acontece comigo enquanto ajo? Como trabalhar a mesma estrutura de ontem se hoje já não sou a mesma? De onde surge o meu movimento, para onde ele quer ir? Estou vendo ou apenas olhando? Por onde passeia a minha atenção? Qual é a minha intenção?

Em comparativo, em um grupo mais familiarizado com a dança (módulo 2) encontramos mais bloqueios relacionados ao condicionamento da técnica⁸ e às necessidades egoicas dos atores. Esse segundo fator, tornou o desenvolvimento da pesquisa relacional mais complexo do que foi visto no módulo 1, já que, um grupo imbuído de muitas certezas sobre si e sobre o trabalho, constrói um bloqueio em relação à própria postura pesquisadora, que pressuporia o reconhecimento das *faltas* e das *falhas* do ator para ir em busca de uma reconstrução.

⁸ Condicionamento do corpo através do aprendizado de técnicas de movimento, que, por vezes, bloqueiam a descoberta criativa e automatizam as movimentações dos atuentes.

Figura 2 - Cartaz de divulgação da apresentação do experimento cênico



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 3 - Elenco com o público após a apresentação do experimento cênico



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 4 - Apresentação "Entre o Trem e a Plataforma"



Fonte: Arquivo Pessoal

3 OS DESAFIOS DA ORGANICIDADE NA DANÇA-TEATRO

3.1 Insegurança

Durante o módulo 1, acompanhamos a trajetória de uma das participantes do laboratório que travou uma batalha pessoal dentro do laboratório. Aurora verbalizou, já no primeiro encontro, o quanto se sentia inibida diante da presença dos demais participantes, julgando-se inferior por acreditar ter menos desenvoltura e experiência com a dança, já que, dentro do grupo, era a que se encontrava há mais tempo distante de aulas regulares ou apresentações. Além disso, nunca tivera contato especificamente com a dança contemporânea, com experiência restrita somente ao *ballet* clássico e ao *jazz*.

Naquele momento inicial, o grupo buscou acolhê-la, compartilhando inseguranças semelhantes e enfatizando o caráter investigativo do laboratório, destacando que a pesquisa proposta não era de domínio prévio de nenhum dos participantes.

No decorrer das semanas, pôde-se observar a retração de Aurora nos exercícios, sempre com o “olhar para dentro”, evitando contato visual com os outros e com o espaço, e com a musculatura corporal excessivamente tensionada na realização dos movimentos. Aurora apresentava certa fuga no contato com os demais participantes. Mesmo nos exercícios que envolviam uma interação direta, o bloqueio ainda se fazia presente, com uma atenção muito concentrada nas partes de seu corpo mais ativas naquele momento, em detrimento da percepção do corpo em sua totalidade, desligando-se do espaço e mantendo uma falsa relação com o parceiro.

A noção de falsa relação vem de uma compreensão superficial, por parte do ator, sobre o encontro com o outro. Nesse exemplo em específico, ela se expressava na ideia de que permanecer em movimento e responder ao outro seria suficiente para estar em contato com ele. No entanto, negava-se a olhar, a perceber e a deixar-se afetar pelo outro.

Fiadeiro e Eugenio (2012) afirmam que o encontro é uma ferida, capaz de movimentar até mesmo as próprias certezas do sujeito sobre si. Se, em um cenário

em que o ator se sente seguro, já é desafiador suportar o desconforto de ser movimentado de si pelo outro, permitir-se ser visto vulnerável em meio à insegurança seria escancarar a ferida.

Contudo, sem permitir que o encontro aconteça, também se impede a possibilidade de transformação da própria insegurança, pois, conforme aponta hooks (2021), até mesmo a cura se dá através da relação, e nutrir a crença de que é preciso curar-se sozinho antes de adentrar o contato social é reforçar o individualismo que intensifica o isolamento, seja dentro ou fora dos espaços cênicos.

Além disso, não é possível negar a experiência por completo. Ainda que se tente desvincular-se do ambiente e das parcerias, a reverberação do encontro atravessa as fissuras. Mesmo que os efeitos se diferenciem daqueles que seriam encontrados com uma postura de maior abertura, não se pode afirmar que sejam mais ou menos brandos. Do ponto de vista da atuação, só se pode afirmar que tentar negar o contato bloqueia os caminhos de descoberta e parceria.

Grotowski (2010) aponta que o ator costuma recorrer à divisão entre seu “eu” e seu corpo como maneira de justificar a insegurança. Porém, a desconfiança depositada no corpo esconde a falta de segurança em si mesmo, a qual os atores buscam superar constantemente:

Alguns atores, durante os exercícios corporais, se torturam e se atormentam; isso não é superar si mesmos pois é manipulação baseada na auto-repressão e nos sentidos de culpa. Superar você mesmo é “passivo” e “não oponha resistência” ao superar você mesmo. É tudo. Há algo que tem que ser feito e está além de você. Não oponha resistência ao fazê-lo (Grotowski, 2010, grifo do autor, p. 175).

Qual a diferença entre se equilibrar em uma escada para se esticar e pegar um elemento pesado e se segurar em uma árvore, ou, ainda, realizar um giro complexo na dança, senão o costume e a confiança em fazê-lo? Não pensamos que estamos realizando um movimento que exige força, equilíbrio e alguma elasticidade, apenas deixamos que o corpo faça as adaptações necessárias para que isso seja possível. Da mesma forma, uma criança descobre, no caminho de escalada de uma árvore, onde deve apoiar, quais galhos são mais ou menos firmes e quanta força seu corpo precisará fazer para chegar até o topo. Sem pensar se é ou não possível, a criança faz e aprende fazendo, deixando que os instintos do corpo sejam *professores*. O corpo se ocupa de aperfeiçoar a execução dos movimentos quando ouvimos o que ele tem a dizer, mas se bloqueia quando nos negamos a tentar.

O ator que espera se sentir completo e totalmente preparado para entrar em cena não está apenas se impedindo de se redescobrir no encontro e de aprender no processo, ele também está almejando um deslocamento de bloqueios, já que, como veremos na próxima seção, aquele que entra em cena munido de certezas fecha os olhos para as perguntas que surgem no instante cênico.

Logo, o que se propôs durante o processo não foi a eliminação idealizada, irreal e indesejada dessa insegurança, mas a ação em conjunto com ela, permitindo que, sem se desvincular das circunstâncias propostas, os sentimentos da atriz pudessem se unir à personagem e provocar transformações no instante cênico.

O trabalho realizado com Aurora durante o percurso exigiu um ambiente controlado, com escuta atenta às demandas emocionais trazidas por ela. Durante os exercícios, era comum que se ouvisse o comando “abram o olhar, olhem para fora” e “saíam de dentro das próprias cabeças”, já que esse aspecto não era uma questão individual, mas se acentuava no caso da participante. Aos poucos, ainda com claro receio, ela foi testando seus limites e se permitindo jogar com os demais. Parte disso se deu pelo tempo e pela relação de respeito que os participantes foram construindo dentro de sala, como a própria Aurora traz em um relato escrito ao fim do laboratório:

Tive momentos de grande insegurança, em que minha cabeça me impedia de me deixar levar pelo processo, por conta de certos traumas relacionados à dança, nos quais eu sempre via meu corpo como incapaz de dançar, por problemas físicos de coluna que me impediam e me impedem de ter certa flexibilidade ou disposição corporal. Às vezes, por isso, eu me sentia inferior porque eu não me sentia boa o bastante para estar ali ou como as pessoas que estavam ali. Depois, com a ajuda da própria Ravínia, entendi que aquilo era um laboratório e todos ali estavam experimentando, além de receber apontamentos para vários caminhos que facilitariam minha criação. Às vezes somente um “vai lá e faz”, que eu já conheço muito bem. Por fim, fiquei extremamente feliz com meu processo, e orgulhosa, percebendo que meu corpo é, sim, capaz de dançar e quebrando algumas inseguranças que me acompanham desde os quatro anos, quando eu comecei a dançar. Meu corpo é capaz, eu sou capaz e me vi boa nisso. (Relato da participante Aurora. Arquivo pessoal. 25 de junho de 2024).

A atuação, por si só, é uma arte de exposição que exige do ator a entrega de sua imagem e de suas entranhas aos olhos do público. Quando se une à dança, em especial àquelas que têm um vínculo histórico com o *ballet* clássico, encontra-se uma pressão ainda maior em relação à própria imagem. Com cobranças excessivas relacionadas ao corpo e à execução “perfeitos” e idealizados, a insegurança e a sensação de insuficiência são comuns nos ambientes em que as práticas acontecem. O forte estímulo à competição e as constantes comparações afastam

muitos grupos de bailarinos, impedindo a construção de relações comunitárias. Isso acaba por contaminar a cena, já que o mais importante passa a ser superar o outro e não nutrir a cena em parceria. É difícil se desvencilhar das ideias introjetadas por essa tradição ainda tão fortalecida, e mais difícil ainda é estabelecer esse espaço de intersecção entre linguagens como um espaço de colaboração, que nega essas concepções ultrapassadas e busca encontrar a expressão possível em cada corpo.

O módulo 1 teve como finalização de processo uma mostra aberta com cenas individuais criadas por cada participante com o tema norteador “algo que seja importante para você”. Aurora, até a semana anterior à apresentação, não conseguia fixar a estrutura que gostaria de trabalhar, passando por uma série de frustrações e crises ao longo do período. No entanto, no último dia apresentou uma cena emocionante sobre São Jorge, santo do qual é devota, impressionando os participantes ao “olhar para fora” e conseguir executar a sequência sem se esconder das vistas do público nem de si mesma. É importante destacar que ainda havia tensões desnecessárias e outros bloqueadores presentes, mas era perceptível o desenvolvimento da participante diante de suas dificuldades.

3.2 Exercício de chegada: Atenção e escuta

Nesta seção, apresentaremos um exercício que servirá de base de análise para alguns dos principais bloqueios encontrados ao longo dos laboratórios.

Na tentativa de conduzir os atuantes a um trabalho celular, em ambos os módulos do laboratório, o trabalho iniciava-se com um ritual de chegada e conexão. Apesar de simples, ao longo do processo, esse procedimento revelou-se um importante material de análise para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Os participantes eram orientados a afastar-se dos aparelhos digitais e tirar um tempo para perceber o próprio corpo e o espaço enquanto se aqueciam, tentando manter a atenção no momento presente, nos cheiros, sons, texturas e temperaturas do ambiente, bem como nas sensações que estes estímulos lhes causavam. Após esse primeiro momento, os atores eram instruídos a começar a se movimentar, tendo como indicação que um movimento deveria levar a outro naturalmente, numa espécie de fluxo contínuo.

Nesse contexto, evidenciava-se uma espécie de conflito interno nos atores que, ao não conseguirem sustentar uma atenção que transitasse em fluxo⁹ entre si mesmos, o outro e o espaço, tendiam a se organizar em dois padrões distintos de comportamento, aqui denominados, para fins analíticos, como “lado A” e “lado B”.

No lado A, a atenção se concentrava no próprio ator-bailarino. Os olhares, que até então buscavam se sensibilizar para o espaço, tornavam-se ensimesmados, racionalizando cada movimento a ser realizado a seguir, buscando certo domínio sobre eles. Ainda assim, os atuantes pouco se deixavam afetar pelo que realizavam no instante presente, uma vez que a atenção permanecia voltada à antecipação do próximo gesto, em detrimento da percepção das sensações produzidas pela ação em curso.

Tatiana Motta-Lima, em seu trabalho em sala de aula de atuação¹⁰, utiliza o termo *dupla-seta* para se referir ao movimento de retorno que cada ação física ou vocal produz depois de ser oferecida ao exterior. Aquilo que se faz com o outro e com o espaço também deve produzir certo efeito no agente, tornando-o simultaneamente sujeito e sujeitado das próprias ações. A ideia de dupla-seta “diz respeito a poder perceber a ressonância em nós mesmos daquilo que acabamos de fazer [...]. Trata-se de uma seta com dois vértices: um dirigido para fora, para o espaço e outro para o próprio agente.” (Motta-Lima, 2024, p. 32).

Do lado B, aqueles que mantinham a atenção voltada ao exterior, apresentavam uma repetição contínua involuntária de movimentos, em uma espécie de zona de conforto, como se, para que a atenção fluísse para o espaço, o corpo precisasse entrar em um modo de operação simplificado, repetindo os padrões nítidos em sua memória muscular. Esse aspecto será aprofundado no tópico 3.2.2.

De ambos os lados, no entanto, pode-se perceber certo distanciamento entre o indivíduo e a escuta de seu corpo. Dessa forma, considera-se que essa falta se dá em dois âmbitos: o primeiro diz respeito à decodificação dos estímulos que chegam do campo externo através dos cinco sentidos, e o segundo diz respeito à conexão com o campo interno do corpo, expressa, por exemplo, na consciência do movimento e das reverberações sensíveis provocadas por ele.

⁹ Entendemos a ideia desse fluxo de atenção como a atenção de “uma criança quando brinca. Ela brinca um pouco, mas depois larga. Outra coisa chama a sua atenção e ela passa a se interessar por uma nova atividade” (Queiroz *apud* Miller, 2022, p.53).

¹⁰ No primeiro semestre de 2023 a discente-pesquisadora foi aluna da disciplina de *Atuação IV* e no primeiro semestre de 2025 participou da disciplina *Laboratório de Atuação* (Laboratório de Inutilidades), ambas ministradas pela professora-doutora.

Observa-se que o ator instaura uma divisão entre seu processo mental e seu processo físico. Vinculando-se ao racionalismo do movimento, bloqueia-se para a escuta das necessidades do corpo e para a percepção de si. Desse rompimento, surgem alguns bloqueios:

- 1) O ator não consegue perceber o nível de tensão muscular com o qual se coloca em cena, criando barreiras físicas que impedem sua corrente de impulsos;
- 2) O ator não consegue estabelecer relação com a sua própria ação, bloqueando-se para o movimento de retorno da dupla-seta;
- 3) Progressivamente, o ator desvincula-se da experiência sensível do encontro, já que rompe com a corrente atencional que diz respeito à decodificação, assimilação e transformação dos estímulos externos;
- 4) Parte das possibilidades criativas é inibida quando o corpo não se encontra em liberdade de criação em contato, mas em uma dominação do que é pré-concebido mentalmente;
- 5) Parte das possibilidades criativas é inibida quando a tentativa de não dominar o corpo se encontra com a falta de escuta de si e do outro, e os movimentos se tornam mecânicos e repetitivos recorrendo ao repertório de movimentos condicionados pela técnica.

Um caminho que parece fornecer pistas sobre esse tópico diz respeito às práticas somáticas, que consideram o corpo como uma unidade que é maior do que a soma de suas partes. Afastando-se das dicotomias corpo-mente / alma-matéria / corpo-espírito (Magalhães, 2023), a somática busca a construção de uma sensibilização completa do sujeito principalmente no que tange à escuta de si.

A educação somática consiste em técnicas corporais nas quais o praticante tem uma relação ativa e consciente com o próprio corpo no processo de investigação somática e faz um trabalho perceptivo que o direciona para a autorregulação em seus aspectos físico, psíquico e emocional (Miller, 2012, p. 13).

Apesar de se apresentar como uma possibilidade fértil de trabalho sobre os bloqueios encontrados na dança-teatro, o tempo dos laboratórios não foi suficiente para aprofundarmo-nos de forma prática nesse tipo de trabalho. No entanto, o levantamento bibliográfico mostrou uma forte aproximação entre as práticas somáticas e o tipo de preparação que um trabalho celular almeja para os atores: firmadas em noções de contato, orientadas a partir da interação com o meio, visando

uma expansão perceptiva sensível de si e do outro e considerando indivisíveis as esferas internas e externas do indivíduo.

Voltando ao exercício, depois de algum tempo, os participantes eram instruídos a manter o fluxo enquanto jogavam diretamente uns com os outros, com ou sem contato físico. Era comum que, nesse ponto, o foco se direcionasse exclusivamente para determinado parceiro, em detrimento da atenção ao espaço e demais elementos e/ou imprimisse à movimentação um caráter de dominação, como se fosse necessário impor sua vontade, independentemente do que o jogo estivesse pedindo naquele momento.

Esse ponto do trabalho também evidenciava uma espécie de pressa em decifrar o outro. Tão logo o parceiro executava algo, os participantes já se apressavam em “devolver” uma resposta. Assim, agiam a partir de uma ideia pré-concebida do que estaria acontecendo ali, sem dar tempo para realmente perceber o que se passava com o outro e, menos ainda, para entender a forma como aquilo reverberava em si mesmos.

Era igualmente perceptível uma apreensão diante da paragem ou da *não* ação, como se a sustentação do instante cênico dependesse da atividade constante de cada intérprete. Dessa forma, instaurava-se a sensação de que seria necessário compreender rapidamente o que estava em jogo, a fim de evitar que a cena se esvaziasse.

Retoma-se, assim, a discussão inicial acerca da distinção entre um trabalho de natureza celular e um trabalho orientado pela lógica dicotômica de ação e reação. No primeiro caso, compreende-se que a escuta constitui, em si, uma forma de ação, de modo que o ator nunca deixa de estar agindo em cena, mas reconhece, sustenta e valoriza a passividade necessária diante do outro.

O estado mental necessário é uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se quer fazer aquilo, mas antes renuncia-se a não fazê-lo. [...] A ação brota mais de uma permissão, de um desbloqueio, de uma baixa de resistências, do que de qualquer ato impositivo do sujeito. Pode-se dizer que se trata de uma ação que se faria no sujeito, mas que não seria uma ação do sujeito (Grotowski *apud* Motta-Lima, 2018, p. 4).

Nas discussões dentro do laboratório, dois participantes (Basílio e Apollo) se engajavam em discordar dessa ideia, fortemente agarrados à concepção de que a passividade seria a negação da atuação. No caso de Basílio, a crença era tamanha

que se destacou ao longo das atividades do módulo, aproximando-se do que Motta-Lima define como ator-ímã:

Nomeei como “ator-ímã” (Motta-Lima, 2006) o ator que só é capaz de se perceber enquanto agente: ele se vê como produtor de ações e, com a força dessa primeira pessoa ativa, deseja ser (e, muitas vezes, acredita ter se tornado) o centro do acontecimento cênico. Afirma esse eu voluntarista (e, certas vezes, virtuosístico) que tudo possui e controla e que a tudo nomeia, produzindo um tipo de presença que, quando funciona, seduz e ao mesmo tempo limita a visão do espectador. (Motta-Lima, 2018 p. 2).

3.2.1 O ensimesmamento e a fuga do ator

A discente-pesquisadora participou em novembro de 2024 da oficina *Tango em meia*, ministrada por Gabi Carvalho¹¹ na Escola Vértebra de Movimento¹². A atividade teve como objetivo tornar o tango acessível a pessoas sem experiência prévia nessa linguagem, a partir de uma abordagem pedagógica voltada à simplificação de seus princípios técnicos e relacionais. A aula iniciava-se com um momento de ativação corporal livre, no qual os participantes eram convidados a despertar o corpo de maneira autônoma, buscando estabelecer uma conexão inicial com o espaço. Em seguida, realizava-se um trabalho de sensibilização dos pés, por meio da proposta de massagear, em contato com o chão, suas diferentes regiões. Posteriormente, exploraram-se movimentos de cruzamento entre as pernas, *ronds de jambe*¹³ e deslocamentos pelo espaço, com ou sem interação com os demais participantes.

Depois dessa primeira parte de maior autonomia, a prática seguia para a aprendizagem de uma movimentação de deslocamento nas quatro principais direções (lado, atrás, esquerda e direita) e, principalmente, para o desenvolvimento de uma comunicação entre condutor e conduzido sobre o caminho que se tomaria. Essa comunicação se dava a partir da percepção de transferência de peso entre as pernas do parceiro, sendo a perna que ficaria “livre” a indicadora da direção que se seguiria. Durante a oficina, a condução se alternava, a princípio, pelo comando da professora e depois em comum acordo entre o par no fluxo da dança.

¹¹ Professora de dança e fundadora do movimento Tango Democrático.

¹² Escola de movimento na cidade do Rio de Janeiro, com aulas focadas no desenvolvimento de força, mobilidade e flexibilidade.

¹³ É um movimento realizado por uma das pernas que descreve meio círculo no espaço, mantendo a outra estabilizada como base. Pode ser realizado com o pé da perna que se movimenta apoiado no chão (*à terre*) ou no ar (*en l'air*).

Quando essa base já estava bem assimilada, cada dupla passava a explorar as possibilidades de movimento dentro dela, incorporando passos que não necessariamente eram ligados ao vocabulário tradicional do tango. A ideia era se divertir, usar das ideias pré-concebidas sobre o estilo para experimentar o próprio corpo.

No entanto, mesmo que à primeira vista a proposta fosse descontraída, o exercício exigia uma escuta afinada do parceiro, seja na posição de condutor ou de conduzido, uma vez que era preciso perceber os sinais corporais do outro, tanto para saber o limite das propostas, como para entrar no jogo sem perder o fluxo do movimento.

O mais interessante é que, ao longo de todo exercício, o par deveria entrar em uma espécie de negociação, já que deveriam oferecer segurança um ao outro para que as propostas chegassem e pudessem ser executadas sem colisões ou desencontros. Ao mesmo tempo, em decorrência do fluxo, o que inicialmente era proposto sofria alterações e adaptações diante do retorno que se recebia do parceiro. Não se tratava de um jogo de ação e reação ou de proposta e resposta, mas de um esboço daquilo que essa pesquisa propõe sobre um trabalho celular na relação dos dançantes.

O exercício então foi levado para a sala de laboratório do módulo 2, seguindo a mesma lógica e as etapas que haviam sido desenvolvidas na oficina. Os participantes aprenderam rapidamente a base e logo passaram à fase de experimentação em duplas.

Na primeira parte, observamos a tensão recorrente de se iniciar algo coreografado, com o foco dos atuentes voltado para “acertar” os passos, com os corpos levemente tensionados, buscando compreender de forma mecânica, junto com o parceiro, como realizar a sequência. Quando abriu-se espaço para a segunda parte, a atmosfera modificou-se quase instantaneamente. O cuidado excessivo deu lugar a uma movimentação progressivamente desorganizada que, com o passar do tempo, passou a negligenciar a atenção às bases e aos sinais do parceiro.

Uma das duplas em especial (Basílio e Romeu) chamou atenção. Basílio impunha seus movimentos independentemente da posição ocupada, fosse como condutor ou conduzido. Romeu, por sua vez, mesmo quando apresentava iniciativas, era sistematicamente diminuído, atuando quase exclusivamente como suporte para o colega. Basílio parecia transformar a experiência em uma oportunidade de

exibição de suas habilidades técnicas, percebendo o corpo do parceiro apenas na medida necessária para acomodar e evidenciar seus próprios movimentos.

Assim, aquilo que deveria se concretizar como um momento de encontro rapidamente se esvaziou. Não se instaurava um processo de descoberta compartilhada; as movimentações permaneciam justapostas, sem integração efetiva, comprometendo a dimensão relacional que o exercício se propunha a investigar.

Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar. (Fiadeiro e Eugénio, 2012, p. 66).

Colocando-se no lugar fixo e inabalável do sujeito da ação, Basílio impedia o desenvolvimento do encontro, negando-se à experiência de redescobrir possibilidades em relação a Romeu. Além disso, incorria na mecanização dos movimentos repetitivos, que em geral privilegiavam uma estética virtuosa associada a um bom alongamento, com *grand battements*¹⁴ e *développés*¹⁵ executados frequentemente, reforçando um padrão técnico que pouco dialogava com a escuta do parceiro ou com a construção conjunta da cena.

Bondía (2002) estabelece uma diferença crucial entre o que *nos* passa do que se passa, defendendo que somente aquilo que nos atravessa pode ser considerado como experiência. O sujeito moderno, para ele, está imerso em uma série de bloqueadores que dificultam esse atravessamento.

O primeiro deles diz respeito à informação. O homem moderno sente a necessidade de estar informado o tempo todo e isso, em sala de trabalho, se apresenta na tentativa de decifrar o outro e o acontecimento cênico com extrema rapidez, manifestando-se na tentativa de transformar o parceiro em informação. A informação pode ser dominada, controlada e utilizada; o parceiro, não. O exercício de lidar com o que é alheio, considerando-o sujeito e não objeto, leva à necessidade de uma tratativa de alteridade e, conseqüentemente, de abrir espaço em si para que

¹⁴ Movimento de elevação precisa de uma das pernas com a outra servindo como base. Pode ser à frente, atrás ou ao lado.

¹⁵ Movimentação em que uma das pernas é elevada de forma controlada passando por um *passé* (movimento em que uma das pernas está flexionada com as pontas dos dedos do pé suavemente encostadas no joelho oposto). Pode ser à frente, atrás ou ao lado.

o que vem dessa relação transforme suas perspectivas sobre o mundo — nesse caso, sobre a cena.

Abrir espaço em si significaria abrir mão de ter certezas absolutas e domínio pleno sobre os acontecimentos, o que envolve um trabalho sobre o próprio ego para deslocar-se do centro do acontecimento cênico. Embora a pressão por controlar e compreender tudo seja significativa, renunciar a esse posicionamento egoico revela-se, muitas vezes, mais complexo do que compartilhar a responsabilidade da cena com o coletivo.

O segundo bloqueador apresentado pelo autor diz respeito à opinião. O homem moderno sente-se compelido a opinar sobre as informações que detém. No caso da atuação, esse aspecto relaciona-se diretamente com o que Bondía identifica como quarto aspecto: o excesso de trabalho, no qual os indivíduos pretendem “conformar o mundo segundo seu saber, seu poder e sua vontade” (Bondía, 2002, p. 23-24). Nesse contexto, o “sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo” (Bondía, 2002, p. 24.). O ator, assim, opina em ação, fator que torna ainda mais complexa a perspectiva da passividade. Como é possível que o ator seja guiado pelo acontecimento sem impor-se sobre ele? Como é possível não transformar o instante cênico em algo sobre as opiniões e desejos do ator?

O terceiro aspecto diz respeito ao tempo. Bondía analisa a rapidez com a qual os estímulos surgem e desaparecem no mundo moderno. Esse fator impediria a conexão significativa com eles e privilegiaria a busca voraz e constante por novidades. Essa questão evidenciou-se em um exercício realizado no módulo 2.

Os atores foram solicitados, após um período de improvisação, a partiturar uma cena sob a temática “um dia de chuva”. Carmen, em seu fragmento, atravessava a sala com algum elemento imaginário invisível nos braços antes de seguir para outra movimentação. Essa ação durava aproximadamente um minuto e meio. A cena se desenvolvia em um estado de atenção sustentado até o final, em ritmo lento, coerente com as necessidades da cena, com cuidadosa observação do parceiro invisível construído pela atriz.

A cena rompia com o mecanicismo e automatismo aos quais estamos acostumados ao esgarçar o tempo da ação. Apollo relatou ao fim do dia de trabalho que, nos primeiros instantes, teve vontade de abandonar a cena, deixar de assistir, a

partir do raciocínio: “já entendi que você vai fazer esse movimento lento até o fim, não preciso mais ver”. Contudo, ao perceber a consistência da escolha da atriz, sua atenção foi gradualmente reconduzida ao acontecimento cênico, que voltou a lhe despertar interesse.

O engajamento corporal presente durante o caminho capturava os participantes que assistiam: o corpo inteiro se debruçava sobre o objetivo de não deixar que o elemento imaginário (que Carmen depois revelou ser uma bacia de água) derramasse no chão. Nesse exercício, a atriz apresentou-se como um canal por meio do qual a cena ganhava dimensão e concretude, tornando visível o objeto inexistente e conduzindo os espectadores a confrontar a ansiedade gerada pela dilatação temporal da ação.

A mesma inquietação de Apollo atinge os atores no momento em que estão em cena. Observou-se, ao longo do processo, a baixa tolerância em sustentar o intervalo entre um estímulo e outro e em se envolver com o instante cênico; constantemente em busca de respostas rápidas e em fuga do contato real. Andy Hargreaves (2003) afirma que os indivíduos vêm perdendo a capacidade de se *engajar* em situações espontâneas com pessoas reais, recorrendo à tecnologia como fuga diante das relações complexas e imprevisíveis do encontro presencial. A noção de engajamento nesse contexto torna-se muito relevante, pois diz respeito a um esforço realizado para ficar e resistir aos desconfortos, inerente às relações.

Em cena, o ator não encontra possibilidade de esquiva nas tecnologias; desse modo, articula outros mecanismos de fuga: desvia o olhar do outro, busca outros estímulos, cria, como pode, uma barreira entre si e a possibilidade de ser atravessado pelo outro.

Bondía (2002) salienta que o sujeito da experiência é um sujeito exposto, aquele que assume o risco e a vulnerabilidade de ser tocado pelo acontecimento.

Essa pesquisa defende a passividade como condição fundamental para estar em experiência, em busca de algo que não pode ser dominado ou capturado, mas recebido no momento em que desponta. Como descreve Heidegger: “quando falamos em ‘fazer’ uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, ‘fazer’ significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo” (Heidegger *apud* Bondía, 2002, grifo do autor, p. 25).

Ademais, articula-se essa reflexão sobre a postura do ator-ímã com a análise de Elliot (2018) sobre a teoria do novo individualismo, na qual um dos pilares é a necessidade de reinvenção constante dos indivíduos. Com os padrões de comportamento e consumo difundidos pelas redes sociais, o homem moderno busca intensamente a sua “melhor versão”, distanciando-se cada vez mais das ideias de coletividade e concentrando-se no próprio aperfeiçoamento. O olhar sobre o outro é lançado em caráter competitivo e comparativo em vez de colaborativo.

3.2.2 O condicionamento técnico do corpo

Quando falamos sobre dança, em especial sobre as que possuem raízes e metodologias ligadas ao *ballet* clássico, podemos observar uma construção rigorosa de habilidades sobre o repertório de movimentos que compõem o estilo em questão. Passos aprendidos, domínios corporais conquistados e qualidades de movimento aperfeiçoadas fazem parte da vida de quem pratica dança.

No entanto, esse mesmo trabalho corporal condiciona o corpo a se comportar a partir desse arsenal de habilidades apreendidas, o que pode inibir algumas descobertas do processo criativo, já que certo automatismo se estabelece no interior das estruturas formais das técnicas de dança. É como se o corpo condicionado fosse um elástico: ainda que, com alguma força empregada fosse possível expandir o alcance, logo se ocuparia de retornar à posição de origem.

Por exemplo, a dança clássica possui posições pré-definidas de mãos e braços. É comum que, quando um bailarino é solicitado a realizar algum movimento que se assemelhe a essas posições, automaticamente, seu corpo exiba traços ou até mesmo realize essas posições, com a musculatura corporal respondendo ao estímulo a partir de padrões que lhe são familiares. Mesmo que, em um primeiro momento, execute corretamente o que está sendo pedido, se não mantiver alguma atenção neste ponto, tais vícios corporais devem retornar em algum momento da execução.

Da mesma forma como se levam anos para se adquirir uma técnica, é preciso algum trabalho para se desvincular dela, já que o corpo se habitua ao que é repetitivo, como se desenvolvesse uma segunda linguagem.

Segundo Barba e Savarese (1995), a maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos em situações cênicas. Na vida cotidiana, usamos técnicas corporais que foram condicionadas pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Barba diz que normalmente não somos conscientes dessas técnicas cotidianas, pois nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Numa situação cênica, ao contrário, o uso do corpo é completamente diferente. As aulas de dança clássica e moderna podem ser vistas, portanto, como técnicas que ajudam a desenvolver linguagens corporais extracotidianas, pois os exercícios de treinamento são um novo condicionamento e um caminho para que os bailarinos descubram e ampliem as suas habilidades corporais (Silveira, 2009, p. 20).

Para além da dificuldade em aprender uma nova técnica ou realizar uma movimentação que não carregue a memória de outra, a cristalização inibe possibilidades de descobertas “alheias” e “estranhas” aos comportamentos habituais do corpo. Mesmo - ou quem sabe principalmente - em improvisações mais livres, o corpo tende a repetir aquilo que já lhe é conhecido, respondendo convencionalmente até mesmo aos estímulos mais inusitados.

Grotowski (2010) analisa alguns métodos de treinamento do ator e questiona os procedimentos nos quais se aprenderia uma série de movimentações ou habilidades, mas que a “personalidade humana” estaria escondida e os impulsos corporais bloqueados. Cita as danças clássica e moderna ao dizer que, diante de um treinamento baseado nessas técnicas, o ator conseguiria realizar com tranquilidade os movimentos solicitados, mas seria incapaz de *criar* a sua dança (Grotowski, 2010, grifo nosso, p. 169). Assim, teria um corpo treinado para algumas especificidades, mas se tornaria domesticado e bloqueado para outras variáveis criativas.

No processo dos laboratórios, observamos bloqueios físicos que parecem as duas faces de uma mesma moeda: de um lado, o bloqueio pela falta de repertório corporal, que gera inseguranças e tensões desnecessárias; de outro, o bloqueio criativo por um engessamento técnico.

Diante disso, o principal questionamento que esse desafio nos apresenta é: como trabalhar a preparação corporal de um ator para que ele seja capaz de realizar e criar com um corpo livre, forte e com boa mobilidade sem que ele seja domesticado e bloqueado para a experiência criativa?

3.3 O engessamento expressivo

Essa pesquisa estabeleceu, ao longo dos laboratórios, o termo engessamento expressivo para conceituar o artifício de “resumo” de emoções e sentimentos que se manifesta principalmente no rosto dos atores, na busca por um trabalho expressivo.

Historicamente, conforme discutido no Capítulo 1, a dança-teatro emerge da necessidade de uma prática coreográfica mais “preenchida”, fortemente influenciada pelo movimento expressionista. Observa-se que esse primeiro momento privilegiava, sobretudo, a expressão dos intérpretes, sem, contudo, um tratamento aprofundado dos procedimentos de atuação.

Considerando os sete anos de trajetória da discente-pesquisadora em festivais nacionais e internacionais, bem como seus quase 20 anos de experiência com a dança, constata-se que a metodologia aplicada à dança, ainda vigente, contribui para a manutenção dessa tradição centrada na busca pela expressividade. Diretores e coreógrafos frequentemente solicitam que seus intérpretes executem as coreografias a partir de estados emocionais previamente definidos, como: “nesta coreografia, o intérprete deve expressar felicidade” ou “nesta coreografia, deve-se evidenciar angústia; ao encontrar determinado elemento no espaço, o intérprete deve demonstrar surpresa e, a partir desse ponto, adquirir coragem e alegria”. Em situações mais extremas, observa-se que alguns docentes recorrem a estratégias de condicionamento corporal, como a utilização de objetos presos aos dentes, com o objetivo de induzir o sorriso durante a execução das sequências coreográficas.

No âmbito teatral, é igualmente recorrente que os atores se vinculem à cena por meio de estruturas emocionais e reacionais previamente estabelecidas, o que inviabiliza um jogo cênico efetivamente orgânico com os parceiros, centrado no acontecimento presente. Dessa forma, comprometem-se o encontro, a escuta e a percepção do outro e de si. O engessamento expressivo pode assim ser compreendido como um mecanismo de defesa emocional, que preserva o ator de sua própria vulnerabilidade (isto é, de estar integralmente exposto ao olhar do público) e o exime do trabalho de reinvenção cotidiana da cena. Nota-se, nesse contexto, certa desconfiança quanto às potencialidades expressivas e ao retorno que a própria fisicalidade pode oferecer ao ator-bailarino.

Em um dos exercícios realizados no Módulo 1, uma dupla elaborou uma cena que trazia a ideia de duas crianças brincando. Antes mesmo de começar a cena, os

dois atores já demonstravam a empolgação de seus personagens. Assim, entraram em cena protegidos e engessados. Durante todo o acontecimento cênico, cristalizaram suas emoções: nada na cena os afetava, não acreditavam na própria brincadeira. A atenção dos dois estava voltada para realizar a estrutura (de sentimentos e movimentos) previamente combinada, não havendo espaço para a percepção do momento da realização.

O engessamento expressivo diz respeito à criação de uma estrutura que busca organizar os estados emocionais que deveriam fazer parte de dada circunstância proposta; mas essa tentativa de controle emocional não é eficaz, como discutido no capítulo 2, pois as emoções não podem ser capturadas e controladas.

A palavra engessamento nos é cara para nomear esse fenômeno uma vez que traz uma ideia de barreira, como se o ator construísse um muro entre a sua vulnerabilidade e as sensações reais do instante cênico.

Neste sentido, o ator não funciona como veículo para o acontecimento cênico, já que a cena e o personagem não fluem através de si, mas se elaboram como uma película que se justapõe ao corpo do ator. Assim, é possível enxergar o ator por trás da película, enxergá-lo *demonstrando* fazer, em vez de efetivamente *agir*. O ator não se transforma, não dá vida ao personagem e tampouco torna crível o que demonstra.

Em um movimento de aproximação com o trabalho sobre as ações físicas de Jerzy Grotowski, encontramos algumas pistas para lidar com esse aspecto através da lógica das intenções.

3.4 Uma aproximação com o trabalho com as ações físicas

Grotowski, na convenção de Liège de 1988, traça as diferenças entre ação física, atividade, gesto e movimento:

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar pratos, fumar cachimbo não são ações físicas, são atividades. [...] Mas uma atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito "sólida". Neste momento vira ação física, porque isto me serve [...]. Outra confusão relativa às ações físicas: é de que são gestos. [...] O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia. 1º exemplo: quando os fazendeiros dizem um bom-dia às visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa

dentro do corpo [Grotowski demonstra], e os da cidade assim [demonstra o mesmo movimento partindo das mãos]. Este é o gesto. Quase sempre se encontra na periferia, nas "caras", nesta parte das mãos, nos pés, pois muito frequentemente não tem origem na coluna vertebral. Ao contrário, a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo.

Outra confusão é entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida (Grotowski *apud* Burnier, 2015, grifos do autor, p. 32-33).

Decroux também defende o tronco como motor indispensável da ação. Compreende-o não como uma parte isolada do corpo, mas como sua totalidade, desde que a movimentação de outros membros, como pernas e braços, aconteça para desenvolver sua linha de força. Ele salienta que ao passo em que há emoção envolvida na execução, o movimento partiria do tronco e reverberaria nas demais partes do corpo (Burnier, 2015).

Refletindo sobre esse aspecto, pensamos sobre a dança e seus movimentos por vezes isolados (fragmentando-se, por exemplo, os movimentos dos dedos, pulsos, antebraços e braços). Ainda que, do ponto de vista externo, possam parecer desconectados, eles deveriam ter origem no empenho interior da coluna vertebral. Em sala de trabalho, denominamos esse empenho interior de *click*, entendendo-o como um comando ou disparador interno que antecede e impulsiona a ação externa. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, estabeleceu-se uma aproximação conceitual entre a noção de click e a ideia de impulso.

Antes de uma pequena ação física, existe um impulso. É aí que reside o segredo de algo que é muito difícil de aferrar, porque o impulso é uma reação que tem início dentro do corpo e que só é visível quando já se tornou uma pequena ação. O impulso é tão complexo que não é possível dizer que pertença somente à esfera corporal (Grotowski *apud* Richards, 2012, p. 108).

Assim, passamos a desenvolver essa noção junto à lógica das intenções, organizando a estrutura de movimentos a partir das motivações dos atores/personagens, afastando-nos do *movimento pelo movimento* para estabelecer uma lógica através do contato em que o ator se move *em reação a algo, para algo*.

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou

caminhando em direção à porta para contestar suas perguntas estúpidas, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento. Esse ciclo de pequenas ações estará relacionado ao contato que tenho com você, ao meu modo de perceber suas reações. [...] O erro de vários diretores e atores é fixar o movimento ao invés de fixar todo o ciclo de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que simplesmente surgem na situação do movimento (Grotowski *apud* Richards, 2012, grifo do autor, p. 86-87).

Esse movimento criou espaço para o desenvolvimento das relações entre os atores-bailarinos e seus parceiros, além de contribuir significativamente para o enfrentamento do engessamento expressivo, uma vez que, agora, os atuantes se colocavam em cena não para resumir sensações e sentimentos, mas para agir e relacionar-se com seus pares. Para isso, as circunstâncias propostas nas atividades e no experimento cênico ganhavam cada vez mais dimensão e camadas, em uma busca ativa pela decupagem da movimentação em partes cada vez menores guiadas pelas intenções.

No processo do experimento cênico, algumas células seguiram o caminho de elaboração meramente formal para depois se ligarem às intenções e estímulos externos. Notou-se que esse percurso foi muito mais complexo do que o daquelas que já partiam da relação para se estruturar. Quando as estruturas já estavam montadas formalmente, o processo exigiu um esforço criativo de criar e imaginar o que poderia conduzir as movimentações, seja pela inserção de outros atores em cena, seja pela criação de parceiros imaginários.

Esse foi o caso da cena inicial, em que a personagem de Esmeralda encontrava-se em uma longa espera e começava uma partitura que se articulava em ir e voltar o olhar e o corpo para a janela da sala (de onde supostamente deveria surgir alguém) até, por fim, decidir aproximar-se dela. O processo da atriz foi desafiador e não surtiu o resultado esperado (em partes pelo pouco tempo de laboratório e pela falta de constância da participante nos encontros), os parceiros imaginários e as intenções não se aproximaram realmente da participante, culminando no engessamento expressivo que se buscava evitar.

Nessa cena, Romeu realizava a mesma partitura que Esmeralda, mas encontrou rapidamente um caminho de desenvolvimento em uma sequência clara de intenções. *Imito a movimentação dela para tentar me aproximar. Aproximo-me para tentar contato. Afasto-me pela rejeição.* Tal procedimento, aproximou o ator de um trabalho mais relacional do que puramente formal.

O trabalho coreográfico na dança-teatro aproximado do trabalho com as ações físicas parece, para essa pesquisa, um caminho rico em possibilidades de desenvolvimento da organicidade, levando o ator-bailarino a conectar-se com objetivos reais e exteriores a ele, favorecendo o estabelecimento das relações de contato, a quebra do psicologismo ensimesmado da realização dos movimentos e possibilitando o encontro de espaços na estrutura cênica para o desenvolvimento de ações e reações ligadas às circunstâncias propostas e não a mera síntese emocional.

3.5 O tempo

Um desafio específico no trabalho com a dança-teatro diz respeito ao uso da música e da contagem de tempo, já que tornam a estrutura rigorosa enquanto definem o intervalo para a realização de cada movimentação em cena, conferindo uma baixa adaptabilidade no que diz respeito ao tempo de execução e às relações cênicas.

Durante os processos dos laboratórios, foram realizados debates e reflexões críticas acerca do uso da contagem quando dissociada de um trabalho articulado com a música. A contagem funciona como uma âncora que auxilia na estruturação das sequências no tempo. Mas um raciocínio mecânico sobre ela pode levar o ator “para dentro” da própria cabeça, desprendendo-se do caráter relacional que se busca na organicidade. Ademais, esse tipo de procedimento pode, por vezes, bloquear as possibilidades expressivas comunicadas pela melodia, tornando a movimentação sem textura.

A música é um dos elementos estruturais que, mesmo repetindo-se igualmente todos os dias, não pode ser considerada apenas como um “pano de fundo” para o acontecimento cênico. É preciso que seja realmente ouvida e se constitua como parceira cênica. Em analogia, da mesma forma que em outras linguagens teatrais (em que a contagem não se apresenta como recurso fundamental) o ator precisa redescobrir a cena a cada dia para garantir um trabalho orgânico, o ator-bailarino no contexto da dança-teatro deve redescobrir a música, permitindo que seu corpo seja um veículo pelo qual ela atravessa e se presentifica.

Richards (2012) relata um exercício de canto conduzido por Grotowski, em que o diretor lhe deu uma orientação que se assemelha muito ao que essa pesquisa busca no trabalho com a música:

Ainda que você conheça a melodia de cor e não a altere, deve sempre aproximar-se dela como de um amigo que você nunca chega a conhecer totalmente: um outro ser. Você se dirige ao canto e pede que lhe revele seus segredos. Mesmo que você conheça a melodia de cor, deverá sempre existir uma busca, como se você tentasse ir ao encontro de alguém. Não trate o canto como se você já o conhecesse (Grotowski *apud* Richards, 2012, p. 98).

A familiaridade com a música e com a contagem é um ponto importante para a realização de uma estrutura que não culmine no ensimesmamento. Assim como acontece com o texto falado, o ator que está inseguro com a contagem corre o risco de ficar preso aos raciocínios mentais e mecânicos sobre ela na intenção de executar corretamente a sequência.

No módulo 2, buscamos desenvolver o trabalho sempre focado na música como parceira, procurando conhecê-la minuciosamente no processo criativo, descobrindo as possibilidades expressivas de diferentes elementos que compõem o arranjo musical e as diversas formas de se trabalhar dentro do seu espaço de tempo.

Nesse sentido, o conhecimento profundo da música auxiliaria nas possibilidades de adaptações sutis ao longo da realização coreográfica. O ator conseguiria estabelecer uma quantidade maior de âncoras na estrutura, dividindo o compasso em partes menores dentro das quais poderia se reorganizar sem perder o tempo da música. Como se, em uma atenção refinada, dilatasse a percepção do tempo e pudesse reorganizar a movimentação dentro das necessidades apresentadas no momento do acontecimento cênico.

Stanislávski defendia que, quando uma partitura de ações físicas estava rigorosamente memorizada para o ator, para que ela se mantivesse viva, era necessário que fosse dividida cada vez mais em micro-ações, tornando-a mais detalhada (Richards, 2012). Da mesma forma deve ser o trabalho na relação entre a coreografia e a música, com um detalhamento cada vez maior acontecendo a cada momento em que a partitura pareça confortável ou muito estável no trabalho do ator.

Traçando ainda um paralelo com o texto falado, em uma estrutura em que um grupo realiza a mesma sequência de movimentações na mesma contagem, essas

micro adaptações exigiriam uma atenção ainda mais refinada ao coletivo, como em uma fala de coro.

Assim, no processo de composição, estabelecemos no módulo 2 uma relação não-hierárquica entre a música e a estrutura de movimento, podendo ambas alterar-se mutuamente ao longo do processo, como observado no capítulo 2.2. No encontro no qual exploramos a música ao vivo improvisada com a presença de dois músicos, o jogo se estabelecia entre eles e os atores-bailarinos, ora com a música guiando a cena, ora com a cena indicando o caminho da musicalidade, sem combinado prévio.

Esse exercício serviu, em primeiro aspecto, como um treino de jogo e escuta, que poderia se estabelecer como prática recorrente valiosa em um grupo de trabalho, em especial os que utilizam música em cena. Mesmo para aqueles em que as produções artísticas viessem a usar música gravada, o experimento ainda seria um treinamento relevante ao ponto em que aguça os sentidos e o estado de jogo relacional com os estímulos sonoros.

A execução ritmada de uma partitura pode facilitar uma acomodação para com a estrutura, pois favorece a criação de automatismos corporais e o aparecimento de sintomas vistos anteriormente como o engessamento expressivo e a falta de percepção de si, do outro e do espaço. Portanto, um trabalho relacional com a música se faz necessário para a organicidade na dança-teatro, pois através dele o ator-bailarino conecta-se com parcerias externas a ele sem que se perca no automatismo ou na psicologização do movimento pela insegurança com a estrutura.

Figura 5 - Encontro com os músicos improvisadores



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 6 - Atrizes em improviso musicado



Fonte: Arquivo Pessoal

CONCLUSÃO

Essa pesquisa nasceu com o intuito de responder ao questionamento: quais são os desafios encontrados para o desenvolvimento de um trabalho orgânico na linguagem da dança-teatro? Para isso, inicialmente, foi preciso compreender o que buscávamos enquanto organicidade, já que o termo não possui uma única definição e foi discutido ao longo da história do teatro por grandes encenadores.

Assim, compreendemos que o que buscávamos era uma atuação crível, firmada no tempo presente do acontecimento teatral e que pudesse se adaptar às suas necessidades. Nesse contexto, procurávamos um ator que trabalhasse em contato com os parceiros em prol da cena, a partir de uma percepção expandida e sensível, permitindo que a atenção alcançasse um fluxo livre que “passeasse” pelas dimensões internas e externas.

A fim de analisar, de forma prática, quais seriam os dificultadores para o trabalho orgânico na dança-teatro, foram desenvolvidos dois laboratórios, com duração aproximada de quatro meses, reunindo estudantes de teatro, dança e música para essa experimentação. No primeiro deles, foi possível identificar, logo no início, um conflito com a compreensão da linguagem da dança-teatro por parte dos atuantes. Assim, o trabalho foi articulado a partir do questionamento: “como introduzir a linguagem por meio de recursos que favoreçam a organicidade?”. O experimento realizado com o grupo apresentou resultados positivos tanto em relação à familiaridade com a linguagem quanto ao desenvolvimento de uma atuação em contato com os parceiros de cena.

Para esse trabalho, uma investigação mais aprofundada de células em grupo teria sido mais interessante, mas isso não foi possível em razão da disponibilidade dos participantes do laboratório, que precisaram se ausentar em diversos momentos, criando lacunas no grupo ao longo de boa parte do processo e tornando inviável o desenvolvimento coletivo.

No módulo 2, construiu-se uma investigação com um grupo de atores-bailarinos que não encontraram conflitos com a linguagem. Esse fator permitiu que a pesquisa se aprofundasse nos bloqueadores e dificultadores do trabalho orgânico. Ao fim do processo, elaborou-se o experimento cênico *Entre o Trem e a Plataforma*, que trouxe para o campo artístico a discussão suscitada ao longo do percurso acerca dos impactos do individualismo e da correria cotidiana no trabalho dos atores.

No Capítulo 3, apresentamos os principais desafios encontrados para a organicidade na dança-teatro: 1) a insegurança; 2) o ensimesmamento, o ego exacerbado e a pressa, reflexos diretos dos impactos dos hábitos cotidianos no trabalho do ator; 3) a falta de sensibilidade e escuta de si e do outro; 4) o engessamento expressivo, definido como o artifício de “resumo” de emoções e sentimentos que se manifesta principalmente no rosto dos atores, na busca por um trabalho expressivo; 5) o intervalo delimitado para a realização da movimentação; 6) o condicionamento físico restritivo que, por vezes, bloqueia as descobertas do instante criativo e contribui para o automatismo do corpo.

Dessa maneira, para lidar com esses desafios, o trabalho do ator deveria romper com as barreiras da sala de aula de atuação, buscando, em sua vida privada, uma desaceleração do *modus operandi* individualista e apressado pelo qual a sociedade moderna tem se organizado. Aliadas a essas transformações, encontramos caminhos férteis no desenvolvimento de um trabalho relacional com parceiros humanos ou não humanos, em especial com a música.

Além disso, a aproximação entre o trabalho coreográfico e o trabalho com as ações físicas mostrou-se um caminho rico em possibilidades para o desenvolvimento da organicidade, favorecendo o estabelecimento de relações de contato, a quebra do psicologismo ensimesmado na realização dos movimentos e possibilitando o surgimento de espaços, na estrutura cênica, para o desenvolvimento de ações e reações ligadas às circunstâncias propostas, e não à mera síntese emocional.

Um questionamento permanece vivo não apenas para o trabalho com a dança-teatro, mas para o trabalho de atuação como um todo: como pensar uma preparação corporal que torne o ator habilidoso, apto à realização de propostas que fujam ao cotidiano do corpo e disponível para o instante criativo, ao mesmo tempo em que preserva e nutre sua sensibilidade e trabalha sobre seus bloqueios psicológicos, físicos e emocionais, mantendo o caráter relacional da prática? De que maneira as práticas somáticas podem contribuir para isso?

Ademais, a mudança de objetivos dessa pesquisa também foi um fator determinante para a compreensão do trabalho, já que mostrou a necessidade de uma modificação de postura da discente-pesquisadora para a realização dos laboratórios, trazendo, assim, importantes conclusões sobre o papel do condutor no desenvolvimento da organicidade nos processos. Assim, abrimos espaço para um

relato pessoal da discente-pesquisadora, a fim de incitar a reflexão sobre a atuação de professores e diretores:

“Durante algum tempo, procurei conduzir o processo desses laboratórios sobre organicidade cênica sem considerar o que existia de orgânico no próprio processo, me vi frustrada por não conseguir de cara os resultados que esperava obter, as transformações que esperava que os participantes passassem, no tempo em que eu julgava que deveria acontecer. Foi quando percebi que a minha própria prática em sala ia contra o trabalho que eu tentava pesquisar. Eu ignorava o tempo dos grupos que se apresentavam, as possibilidades que me ofereciam, fechava os olhos para tudo que já estava acontecendo enquanto me recriminava por não estar conseguindo que os participantes alcançassem, como se, sozinha, eu tivesse a obrigação de controlar a sala de ensaio e não de construí-la junto com a realidade não idealizada dos grupos que estavam ali comigo.

Além disso, cada um que se apresentava na sala vinha de um contexto de aprendizados, crenças e cotidianos distintos. Esperar que em apenas 4 meses fosse possível experimentar uma mudança completa de vícios e lógicas é um objetivo irreal. Assim, celebramos as pequenas conquistas, os olhos nos olhos, a disponibilidade expandida, a célula criada a partir de uma linguagem que era desconhecida, os arrepios e principalmente os encontro: imperfeitos, pois que são reais.

Fazer e pesquisar teatro é conhecer um laboratório muito menos objetivo do que a ciência pretende, a subjetividade dos grupos se impõe e, que bom que é assim, porque é a partir disso que fazemos arte, do que é humano, volátil, imprevisível e orgânico. Essa é uma pesquisa com foco em atuação, mas que também dá notícias sobre o quão necessário é, enquanto docentes, estarmos comprometidos com a práxis de nossas salas de aula, fugindo das incoerências e hipocrisias entre o trabalho que propomos e o trabalho que realizamos.

Também somos parte integrante desse trabalho celular.”

REFERÊNCIAS

ALBRICKER, Vinícius. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2025.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, sl. v. 19, sn. p. 20–28, abril, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em 11 de fevereiro de 2026

BROOK, Peter. *Não Há Segredos: Reflexões Sobre Atuação E Teatro*. São Paulo: Via Lettera, 2016.

BURNIER, Luis Otavio. *A arte de ator - da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

DONNELAN, Declan. *O ator e o alvo*. 1. Ed. São Paulo: Via Lettera, 2023

ELLIOTT, Anthony. A teoria do novo individualismo. *Revista Sociedade e Estado*, sl., Volume 33, número 2, p. 465 - 486, Maio/Agosto 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. Ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. *Folhetim*, sl, n. 9, 2-21, jan-abril, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*. Organização e introdução de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli; prefácio de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HANGREAVES, Andy. *Teaching in the Knowledge Society: Education in the age of insecurity*, 2003.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Editora Elefante. 2021.

MAGALHÃES, Marina. *Abordagens somáticas na formação no ensino superior: processos de percepção-sensibilidade a partir de um estudo entre Lisboa e o Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Lisboa, Lisboa; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. 4. ed. São Paulo: Summus, 2022

MOTTA-LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. *Caderno de Registro Macu (Pesquisa)*, São Paulo, p. 32–41, 2004. Disponível em:

<https://macunaima.com.br/wp-content/uploads/2023/09/Caderno-de-Registro-Macu-10.pdf> Acesso em: 13 de fevereiro de 2026.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. *Sala Preta*, São Paulo, n. 2, p. 47–56, 2005. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/pt_BR/article/view/57264 Acesso em: 13 de fevereiro de 2026.

MOTTA-LIMA, Tatiana. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *ILINX*. 2. p.1-12, novembro, 2012. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/149> Acesso em: 13 de fevereiro de 2026.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 248–261, mai-out, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616> Acesso em: 13 de fevereiro de 2026.

MOTTA-LIMA, Tatiana. Sala de aula de atuação e a noção grotowskiana de contato: vincular-se aos fluxos de vida em um mundo neoliberal. *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 7, n. 13, 17 out. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/7616> Acesso em: 13 de fevereiro de 2026.

PEREIRA, Sayonara. *Rastros de Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO*. [s.l: s.n.]. Annablume, 2001.

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

SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. *A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SILVEIRA, Juliana. *Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bausch*. Dissertação – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2009.

VECCHI, Anna Maria Barros de. Sobre o autor. In: LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Organização de Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.