

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS  
HABILITAÇÃO EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL**

**O CONTATO E O TEATRO COMO ACONTECIMENTO DE  
CONVÍVIO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO  
CRIATIVO DA ATRIZ**

**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**

**Elisa Batisti**

**Santa Maria – RS**

**Novembro de 2017**

**O CONTATO E O TEATRO COMO ACONTECIMENTO DE  
CONVÍVIO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO  
DA ATRIZ**

**Elisa Batisti**

**Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso Bacharelado em Artes Cênicas –  
Habitação em Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria, como  
requisito para avaliação na disciplina de Laboratório de Orientação IV.**

---

Prof. Dr. Daniel Reis Plá – Orientador (UFSM)

---

Prof. Dra. Mariane Magno (UFSM)

---

Prof. Dr. Flávio Campos (UFSM)

**Santa Maria – RS**

**Novembro de 2017**

## RESUMO

Trabalho de Conclusão de Curso  
Curso Bacharelado em Artes Cênicas  
Habilitação em Interpretação Teatral  
Universidade Federal de Santa Maria

### **O CONTATO E O TEATRO COMO ACONTECIMENTO DE CONVÍVIO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ**

Autora: Elisa Batisti  
Orientador: Daniel Reis Plá

Este texto é resultado de um processo de pesquisa teórica e prática desenvolvida no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria como requisito para a graduação em Interpretação Teatral. A pesquisa foi desenvolvida entre março e novembro de 2017, vinculada ao processo de criação do espetáculo teatral *IROKO*. O recorte teórico é dado pela noção de contato abordada por Jerzy Grotowski e pela noção de teatro como acontecimento convivial, elucidada por Jorge Dubatti, além dos apontamentos de Peter Brook acerca da interpretação teatral. A presente pesquisa partiu do interesse de investigar, em meu trabalho de atriz, quais são os procedimentos que instrumentalizam meu corpo para disponibilizá-lo ao contato, visando a instauração do acontecimento teatral, relacionado a noção de convívio. Esta investigação incluiu procedimentos de leitura, criação de material prático, ensaios e registros descritivos e audiovisuais do processo de montagem. A partir de tais procedimentos foi elaborado o relatório reflexivo e crítico do meu processo de atriz dentro do espetáculo, e este relatório foi dividido em cinco capítulos. Cada capítulo, respectivamente, tratando: da explanação dos conceitos; da preparação do corpo para o trabalho de atriz; do processo criativo; do convívio com a plateia; das minhas considerações finais.

Palavras-chave: Contato. Acontecimento Convivial. Atriz.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>05</b>
<b>1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>1.1 Contato.....</b>	<b>07</b>
<b>1.2 Acontecimento Convivial.....</b>	<b>09</b>
<b>2. PREPARAÇÃO DO CORPO.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Despertar: respiração e movimento.....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 A corrida meditativa.....</b>	<b>14</b>
<b>2.3 A caminhada meditativa.....</b>	<b>16</b>
<b>3. PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>17</b>
<b>3.1 Corpo no espaço.....</b>	<b>18</b>
<b>3.1.1 Personagem <i>Iroko</i>.....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Trabalho com o texto.....</b>	<b>24</b>
<b>4. CONVÍVIO COM A PLATEIA.....</b>	<b>27</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>30</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>34</b>
<b>ANEXO A – Textos da personagem <i>Iroko</i>.....</b>	<b>35</b>
<b>ANEXO B – Textos da personagem <i>mulher do bico</i>.....</b>	<b>37</b>
<b>ANEXO C – Fotografias de ensaio e apresentação.....</b>	<b>38</b>

## INTRODUÇÃO

O curso bacharelado em Artes Cênicas - habilitação em Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria, é composto por oito semestres, sendo que nos dois últimos é necessário desenvolver um espetáculo de contracenação e a partir deste, o relatório reflexivo como trabalhos de conclusão de curso.

Este texto se elabora a partir da pesquisa realizada por mim entre março e novembro de 2017 durante a montagem do espetáculo *IROKO*. Trata-se de uma investigação teórico-prática que incluiu procedimentos de leitura, ensaio, registro e relatório do meu processo de criação no espetáculo. Para efetivar a pesquisa o processo criativo foi registrado no diário de atriz e em gravações audiovisuais, os quais serviram de base para esta reflexão.

O objetivo deste texto é relatar meu processo criativo dentro do espetáculo teatral *IROKO* sob a perspectiva de contato e acontecimento convivial, dialogando com os demais cruzamentos práticos e teóricos ocorridos durante o processo. Ressalto que os conceitos chave abordados nesta pesquisa, contato e convívio, foram se delimitando a partir do primeiro recorte teórico como conceitos analíticos para leitura da minha prática, em março deste ano. Durante o decorrer do processo criativo, especialmente no final deste, os conceitos se tornam por vezes operativos, orientando o trabalho prático.

A noção de contato abordada por Jerzy Grotowski (1976) compreende que no teatro as ações são respostas a estímulos. O contato é a relação com aquilo que está fora da atriz\*, ou seja, existe um estímulo exterior que gera impulsos e a partir desses impulsos há reações que, por sua vez, constroem as ações da atriz.

Relaciono o trabalho de criação perspectivado pela noção de contato com o que relata Peter Brook (2002) sobre a dificuldade existente para a atriz, de estabelecer conexões que coexistam coerentemente: seus vínculos com sua vida interior, com as outras pessoas em cena, e com o público. Dessa forma, me aproximo da definição que Jorge Dubatti (2012) confere ao teatro de acontecimento convivial, afirmando que o teatro é uma região de experiência do momento presente, estabelecido no convívio entre artistas/equipe técnica e espectadores.

\* As bibliografias geralmente trazem o termo ator ao se referirem tanto ao ator quanto a atriz. Entretanto, problematizo aqui a visibilidade e representatividade feminina na História – na escrita – e, exceto em citações diretas opto por utilizar o termo feminino, atriz.

Esta pesquisa partiu do interesse de investigar, em meu trabalho de atriz, quais são os procedimentos que instrumentalizam meu corpo para disponibilizá-lo ao contato, visando a instauração do acontecimento teatral, relacionado a noção de convívio.

No primeiro capítulo farei a contextualização do recorte teórico e, no capítulo dois relatarei meu processo de preparação do corpo e voz e os procedimentos utilizados para tanto. No terceiro capítulo abordarei mais especificamente o processo criativo, bem como explanarei como se deu o trabalho com os textos da dramaturgia e, posteriormente, no quarto capítulo tratarei da relação com o público em convívio. Reunindo os apontamentos dos autores citados e da reflexão sobre o processo de montagem do espetáculo teatral *IROKO*, relatarei no capítulo cinco minhas considerações finais acerca do contato e do teatro como acontecimento convivial.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO

O que é o teatro? O que faz ele existir? O que cabe a mim, enquanto atriz, realizar para fazer teatro? Provocada por estes questionamentos iniciei o trabalho de pesquisa para minha conclusão de graduação em Artes Cênicas, encontrando algumas possibilidades de reflexão e trabalho ao aproximar-me dos escritos dos diretores de teatro Jerzy Grotowski (Polônia, 1933-1999) e Peter Brook (Reino Unido, 1925), além do crítico e historiador teatral Jorge Dubatti (Argentina, 1963).

Neste trabalho relaciono o pensamento dos três autores para analisar criticamente meu trabalho de atriz, de maneira a investigar como meu corpo se instrumentaliza no processo de fazer que o acontecimento teatral se concretize.

### 1.1 Contato

Inicio este trabalho falando sobre a busca do silêncio. O de dentro e o de fora. Buscar o silêncio como caminho de conhecer-me e conhecer o que se apresenta, a cada momento diferente, vivo, único. Grotowski (1976) me fala sobre a necessidade de construir o silêncio no espaço de trabalho, ultrapassando a recorrente agitação interna de pensamentos, sensações, bloqueios, para chegar a um vazio que relaciono ao que Peter Brook (2002) caracteriza como o vazio livre de pânico. Este, é gerado pela eliminação de tensões corporais desnecessárias, pela percepção e desapego de hábitos automatizados. Entendo esse espaço silencioso, vazio, como algo necessário de concretizar no corpo em trabalho e no espaço onde esse corpo atua.

O silêncio externo trabalha como estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda a sua natureza em direção às suas fontes. (GROTOWSKI, 1976, p. 194).

Acredito que para algo existir, ser criado, é preciso de espaço interior e exterior, e para isso é preciso estabelecer o silêncio e o vazio que permitirão o acontecimento vivo. Dessa forma é possível exercitar a escuta para responder as diferentes circunstâncias de trabalho e agir a partir de uma reação ao que acontece, mais do que a partir de um planejamento prévio.

Grotowski (1976) explica que não há impulsos ou reações sem contato, e que cada ação é originada por um determinado impulso. Ainda de acordo com o autor, permanecer em contato

não é olhar fixamente, antes, trata-se de ver. Ver o que está fora de si, as pessoas, objetos ou a sala de trabalho, que influenciam a ação da atriz de forma única a cada momento. Este contato pode acontecer com outra pessoa em cena, mesmo que seja imaginária, desde que sua localização no espaço exterior à atriz seja concreta e precisa. O contato se estabelece também através de associações específicas, que para o diretor polonês não são pensamentos que possam ser calculados, mas recordações físicas que emergem de todo o corpo. São os olhos que não esquecem, é a pele que se recorda de uma determinada experiência que é usada como estímulo para ações específicas. Neste sentido, Grotowski (1976, p. 172) cita o exemplo de realizar a ação de acariciar um gato: não se trata de um movimento de acariciar em geral um gato abstrato, mas acariciar aquele gato específico de que se tem recordação, um gato que se viu e com quem se convive, com um nome determinado e características em particular.

No treinamento prático da atriz o contato também é necessário. Entendo que é preciso buscar um diálogo autêntico entre o corpo e o chão, o corpo e os objetos, a própria mão e a própria perna. E estar presente, para reagir a este diálogo que tem uma linguagem própria, a qual não é planejada e afeta as ações no momento em que o corpo reage ao contato.

Esta atenção ao momento presente nas explorações espontâneas em processo criativo, precisa se manter também depois de fixadas as movimentações e estruturada a cena. Existem as partituras e movimentos trabalhados em ensaio, mas a cada retomada, o contato necessita ser único e sensível às suas circunstâncias. Grotowski (1976, p.174) fala que “deve-se manter a partitura e renovar o contato cada dia”. Os impulsos e reações existem a partir de um determinado contato que a atriz estabeleça, seja com associações, com pessoas ou com o espaço.

No acontecimento teatral este processo de estabelecer contato acontece através e pela existência do humano. Ou poderia dizer do Corpo humano em relação. Entendo a palavra humano a partir de duas perspectivas: aquela em que Grotowski (1976; 2007) coloca a atriz como o único elemento fundamental para o acontecimento teatral, podendo dispensar recursos como cenário, iluminação, figurino, desde que mantendo o indispensável: o corpo; e aquela, apontada por Peter Brook (2002, p. 12) ao afirmar que “para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano”. Acrescento ainda a perspectivado de elemento humano em relação com outro humano, reconhecendo-se naquilo que ecoa interiormente e não se repete, mas existe de forma singular em cada pessoa a cada vez que o contato se estabelece. Brook (2002) explana que precisamos saber exatamente quais são os elementos que criam este misterioso movimento de vida no teatro – e quais os que impedem sua aparição, pontuando que



o elemento fundamental é o corpo, que é o mesmo no mundo inteiro, variando apenas os estilos e as influências culturais.

A partir da noção de acontecimento teatral que surge da relação entre os corpos, me aproximo da relação dialógica estabelecida entre uma pessoa que é observada – a atriz, e uma pessoa que observa – o público.

## 1.2 Acontecimento convivial

Teatro significa, etimologicamente, “lugar para ver”, ou segundo Dubatti, “observatório”, e não inclui apenas o olhar ou a visão (sensorial e metaforicamente), mas todos os sentidos e capacidades humanas. O teatro como observatório é citado por Jorge Dubatti (2012) ao explicar que o acontecimento teatral é um lugar para viver, estar em convívio com outras pessoas em um mesmo tempo e espaço, o que o caracteriza como acontecimento convivial, como encontro de pessoas entre si, em escala humana, afirmando que o teatro é o corpo de uma atriz que produz acontecimento e estabelece uma ética dialógica com o espectador.

A base do inevitável do acontecimento teatral está no termo “convívio”. O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. [...] O teatro é uma reunião de corpos. O convívio reenvia a uma escala ancestral do homem, pois o convívio nasceu na primeira vez que dois homens se encontraram. Vamos até as origens míticas da humanidade: Adão e Eva, ou o bando de animais ou o bebê no ventre materno. Sem convívio, não existe teatro. (DUBATTI in CARREIRA et al., 2012, p. 22).

Para o crítico e historiador argentino o que não pode faltar no acontecimento teatral é a reunião dos corpos viventes produzindo *poíesis* em convívio. Por *poíesis* entende-se produção: a ação de criar – a fabricação; e o objeto criado – o fabricado, na esfera da arte. Produção é o fazer e o feito. Dubatti (2012, p. 24) explica que “A *poíesis* teatral se caracteriza por sua natureza temporal efêmera, mas, devido a sua duração fugaz, não possui menos entidade ontológica.” A função primária da *poíesis* não é a comunicação, mas a instauração ontológica: fazer com que um acontecimento e um objeto existam no mundo.

No acontecimento convivial, a partir de uma divisão do trabalho são produzidos os outros dois subacontecimentos de forma correspondente: através das ações cênicas (incluídas as interações com iluminação, sonoplastia, figurino, etc.) se produz o primeiro

subacontecimento, a *poíesis*, que será contemplada no segundo, a expectativa. Trata-se, então, do acontecimento poiético e do acontecimento de contemplação.

A contemplação não se limita a contemplação da *poíesis*, mas também a multiplica e contribui para sua construção: existe uma *poíesis* produtiva (gerada pelo trabalho dos artistas) e outra receptiva, que se estimulam e fundem no convívio, e dão como resultado uma *poíesis* convivial. (DUBATTI in CARREIRA et al., 2012, p. 27).

Esse processo implica na consciência das pessoas envolvidas. Artistas, técnicos e espectadores devem estar conscientes da especificidade do acontecimento teatral, da sua distância ontológica em relação a vida cotidiana.

Convívio, *poíesis*, expectativa. De acordo com a definição de Dubatti (2012) o que constitui o teatro é uma região de experiência resultante da estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e contemplativas em companhia. Um espaço de subjetividade e experiência imprevisível, efêmera, que surge do acontecimento convivial-poético-contemplativo e existe unicamente no momento em que acontece, entre e com as pessoas que constroem e vivem esse momento. Não se pode repetir e nem apreender.

No teatro, o ator e o público se reúnem convivialmente no cruzamento territorial temporal do presente, por meio da presença de seus corpos. [...] O corpo do ator e o corpo do espectador participam de uma mesma região de experiência. Com seus risos, com seu silêncio ou com seu choro, ou com seus protestos, o espectador influencia o trabalho do ator. [...] O teatro é o espaço e o tempo compartilhados em uma mesma região de afetação, região única que se cria uma única vez e de forma diferente em cada apresentação. (DUBATTI in CARREIRA et al., 2012, p. 22).

O teatro é um lugar para viver, é espaço de experiência no mundo, construído por corpos humanos em relação no momento presente. Peter Brook (1994) fala que uma apresentação deve se transformar em um encontro, um relacionamento dinâmico entre o grupo que foi preparado para este momento (artistas, técnicos) e o grupo de espectadores que não recebeu um treinamento especial para viver este momento de partilha. Quando a atriz entra em cena, seu corpo está entrando no território variável de manifestação e existência que é partilhado com o público. De acordo com Brook (1994, p. 312) “O teatro existe exclusivamente no instante exato em que esses dois mundos – o dos atores e o do público – se encontram.”

Relaciono as perspectivas abordadas pelos autores citados de maneira a fundamentar as reflexões, entendimentos e questionamentos que estabelecerei a seguir. Nesse momento passo a descrição e análise dos meus processos de preparação, criação e apresentação do espetáculo

*IROKO*, explorando as relações entre teoria e prática no que se refere a investigar a construção de um corpo disponível ao contato e a instauração do acontecimento teatral.

## **2. PREPARAÇÃO DO CORPO**

### **2.1 Despertar: respiração e movimento**

Considero importante que no início de cada trabalho, aula, ensaio, o corpo seja despertado, conscientizando o máximo de regiões possível até sentir que se está habitando-o desde dentro. Atualmente busco construir um caminho no aquecimento e alongamento que em certa medida é a síntese das diferentes experiências que tive ao longo desse trajeto de oito semestres no curso de bacharelado em artes cênicas, o que inclui o processo de construção do monólogo, participação em projetos extracurriculares de pesquisa e montagens teatrais com diferentes abordagens do processo criativo.

Relaciono esse primeiro processo de despertar o corpo ao movimento da respiração: inalar e exalar como forma de abrir espaços internos e permitir ao corpo ceder, relaxar, soltar as tensões desnecessárias. Essa conexão entre o respirar e a abertura dos espaços internos do corpo acontece em meu trabalho a partir do espreguiçar e do alongar. Ao fazer isso, não bloqueio a saída de som pela boca. Não se trata, porém, de uma ação de projetar a voz, antes, é a liberação de um som gutural emitido em função do movimento corporal, como consequência da passagem de ar pela garganta.

Entretanto, a ação do ar não se dá somente na emissão da voz, mas a respiração permite que espaços sejam desbloqueados em diferentes partes do corpo. Explico: sentada com as pernas alongadas no chão, flexiono todo tronco à frente do corpo e sinto que a cada inalação e exalação profundas, a coluna cede um pouco mais, solta mais tensões acumuladas e aproxima-se mais das pernas.

Em meu processo de preparação ou aquecimento, começo o movimento pela coluna, especialmente a região lombar. Com toda a coluna no chão e os joelhos flexionados em frente ao tronco, exercito uma pulsação a partir do diafragma, um movimento interno que de forma sutil é exteriorizado horizontalmente e facilita a abertura de espaço na região lombar e a partir dela em toda extensão da coluna, até a nuca. Passo por flexões e o movimento de enrolar-desenrolar. Em seguida trabalho a lateralidade do corpo, faço torsões para os dois lados e busco compensar os movimentos que assim o exigem, por exemplo relaxar a lombar após tê-la flexionado, como em algumas posturas do yoga que eu utilizo no trabalho.

Praticar yoga é conhecer o corpo, descobrir sua estrutura, seus automatismos, bloqueios e possibilidades. A minha construção de consciência corporal está diretamente relacionada à prática das posturas da yoga, os asanas.

Em 2015 tive minha primeira experiência com os asanas, dentro do projeto de pesquisa intitulado “Corpo presente, instante poético, tempo sagrado; Uma investigação somática e criativa a partir de laboratórios com asanas, mantras e mudrás” sob coordenação da professora Mariane Magno, desenvolvido através do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Fui participante deste projeto entre setembro de 2015 e julho de 2017 e, desde então, busco manter a prática e as percepções dela adquiridas em meu trabalho de atriz. Descobri que o corpo humano tem encaixes e alinhamentos naturais que precisam ser resgatados e revisitados constantemente para otimizar o uso do corpo. Existe um balanceamento a ser buscado entre a tensão e o relaxamento, termos que na yoga são traduzidos das palavras em sânscrito Sthira (“firme”, “rígido”, “resistente”) e Sukha (“fácil”, “agradável”, “brando”). Segundo KAMINOFF & MATTHEWS (2013), o corpo é dotado do que se chama equilíbrio intrínseco, que se refere a mecanismos que se combinam para transformar o tronco humano em uma estrutura de autossustentação, com uma tendência natural de buscar o movimento ascendente através dos encaixes da estrutura óssea e muscular, desde que esteja desbloqueada.

Através das posturas da yoga compreendi que meu corpo é construído de hábitos e registros que podem ser transformados e reformulados. Percebo tensões automáticas do corpo em processos de ensaio e apresentação, e trabalho continuamente para liberar-me delas - o que será desenvolvido e explanado nos capítulos seguintes, referentes ao meu processo criativo e às apresentações. Na prática dos asanas descubro, através da conscientização do corpo e seus encaixes, possibilidades corporais naturais e utilizo na minha preparação algumas posturas para resgatar alinhamentos mais eficazes e distribuição de peso e energia de forma otimizada, para um melhor desempenho corporal. A possibilidade de reeducar o corpo, buscando equilíbrio entre tensão e relaxamento, abre um leque de movimentos desconhecidos e potências a serem descobertas e exploradas, principalmente em relação a espaços para liberdade de movimento e fluxo de energia.

Depois da coluna e região lombar, concentro o foco, então, nas principais articulações fazendo rotações nos tornozelos, joelhos, quadril, ombros, cotovelos, pulsos, pescoço, a fim de desbloquear essas regiões para permitir o movimento e a passagem da voz.

A partir desse primeiro despertar deixo que, livremente, o corpo realize a movimentação que se mostra necessária para acordar cada parte até que possa conscientizá-lo como uma unidade. Esse fluxo permite que os impulsos se manifestem no corpo e percorram seu trajeto até o final de determinado movimento. Tratarei nos capítulos adiante da relação dos impulsos provocados pelo contato, que geram movimento e ação em meu processo de criação e apresentação.

Faço uso desses procedimentos que são ao meu ver a base para a chegada no corpo e visam também a concentração nas sensações do momento, sejam elas quais forem, construindo por meio da atenção concentrada um panorama interno do corpo de cada dia. Perceber as sensações possibilita elaborar um entendimento de quais as necessidades específicas de cada momento, identificando que regiões do corpo precisam maior atenção para serem despertadas, habitadas conscientemente.

Depois do primeiro espreguiçar liberando os sons guturais, para desbloquear a voz foco no movimento do diafragma e deixo o ar sair emitindo o som de consoantes, em geral M ou R, buscando conscientizar o caminho que o ar percorre desde o centro do corpo até a boca, para depois projetar o som até um determinado ponto no espaço. Esse processo está vinculado à imaginação dos espaços internos do corpo. É o fato de imaginar, para além de perceber corporalmente o ar, a dilatação e a energia em movimento durante o trabalho, que proporciona a percepção interna do corpo durante o trabalho vocal. Também é junto da imaginação que o som é projetado e direcionado a algum ponto específico do espaço externo. Por exemplo, quando estou em um canto da sala, imagino que a voz precisa tocar o lado oposto, como se fosse um cano ou um feixe de luz que nasce do diafragma, percorre o caminho até a boca e depois é direcionado no ponto exterior escolhido.

## **2.2 A corrida meditativa**

Um procedimento desconhecido por mim, até este ano, foi a corrida meditativa. Este exercício foi sugerido pelo professor orientador e é parte do sistema de treinamento desenvolvido por Nicolas Nuñez, artista mexicano, proponente de uma metodologia de treinamento para atores e atrizes com base nas danças monásticas tibetanas e nas tradições espetaculares pré-colombianas. Esse procedimento mostrou-se eficaz como estratégia para concentrar-me no corpo e no espaço, percebendo as sensações que deles surgem. Trata-se de

formar um círculo com a turma e aos poucos iniciar um deslocamento para a esquerda, em sentido anti-horário, e seguir correndo nesse círculo sem parar durante o tempo determinado, que no processo de *IROKO* variou de dez a quinze minutos. O objetivo da corrida é soltar tensões, perceber e desbloquear os impulsos que o corpo produz pelo exercício a cada dia ao ser afetado pelo ritmo, respiração e sons do grupo que corre. Esse momento é também uma preparação para o trabalho, devido a atenção focada no corpo e no espaço, gerando energia e concentração para ensaio e apresentação.

No início do processo eu percebia que soltava sons pela boca depois de um certo tempo de corrida e, depois, não senti mais necessidade de emitir som para além da respiração. Atenta ao apoio dos pés no chão e aos encaixes do quadril durante o movimento, me vi correndo silenciosamente. O impulso que saía como voz passou a se projetar para outras partes do corpo, e senti muitas vezes que precisava mexer os braços, mãos, pescoço, flexionar a coluna durante a corrida para acordar melhor o corpo, chegar a um estado de inteireza e disponibilidade.

A corrida me corre. Em alguns momentos deixo que o movimento aconteça por si, quando o corpo entra num fluxo e eu apenas permito que ele aconteça, influenciada pelo restante do grupo, que também segue correndo e me motiva a continuar. Algumas vezes percebi a corrida como um círculo imaginário de energia, o qual era preciso manter em movimento. Isso fez com que em determinados ensaios eu me desapegasse da noção de um corpo que corre e percebesse um círculo que corre, como um todo.

Durante a corrida há variações de velocidade, ditadas pelos impulsos, necessidades e desejos que o corpo sente a cada momento, nas quais busco manter a tranquilidade da respiração inalando profundamente e exalando conscientemente, percebendo como a entrada e saída de ar auxiliam o processo de correr, relaxando e aliviando dores ou cansaço. A respiração consciente ajuda a conduzir a energia gerada sem desperdiçá-la, reduzindo a dificuldade de permanecer correndo.

Depois de algumas semanas praticando percebi diminuir a dificuldade do corpo em permanecer correndo, sentindo menos cansaço e mais disposição ao final do exercício. Com maior resistência pude aproveitar a corrida como um momento de preparação, despertando o corpo e gerando energia para o trabalho. Um dos procedimentos indicados pela direção foi o de realizar a corrida e em seguida deixar o corpo no chão por alguns minutos para sentir os efeitos do movimento produzido e, a partir desse momento de esvaziar, conscientizar os impulsos que

surgiam daí. Esse procedimento me auxiliou, mais tarde, a descobrir e desenvolver ações depois de permanecer um tempo em silêncio e suspendendo os movimentos, o que será melhor detalhado adiante no capítulo sobre o processo criativo.

### **2.3 A caminhada meditativa**

Para começar a caminhada meditativa mantenho-me em pé buscando o máximo de verticalidade sem esforço excedente, com o quadril encaixado atento para que os ombros, ísquios e tornozelos mantenham-se no alinhamento vertical. As mãos estão unidas abaixo do osso esterno, abrindo o peito e relaxando os ombros. Inalo o ar enquanto desloco a perna direita para frente, exalo enquanto repouso o pé direito no chão, percebendo o apoio desde o calcanhar até o metatarso e a ponta dos dedos. Inalo novamente e então a perna esquerda dá o passo, na exalação carimbo o chão com o pé esquerdo.

É nessa sincronia entre movimento e respiração que consigo conscientizar e exercitar o diafragma para mantê-lo disponível para projeção da voz independentemente da movimentação ou ritmo do corpo. Também é nessa sincronia que consigo focar minha atenção no corpo e buscar manter essa concentração junto com os foco do olhar, os deslocamentos e outras interferências de cada momento.

O procedimento da caminhada meditativa é como um fechamento da preparação do corpo para o trabalho, no qual observo-me refazendo o panorama interno do corpo após o aquecimento e desbloqueio inicial e, a partir daí, posso focar no que está fora de mim: espaço, colegas, objetos.

O meu processo de despertar o corpo no início do trabalho tem o objetivo de disponibilizá-lo para o processo criativo e para cena. Para disponibilizar passo pela identificação das obstruções de movimento e energia e, pela respiração, rotação, flexão, asanas, corrida e caminhada. Busco desbloquear o corpo, abrindo espaços e habitando-o para sentir-me apta a realizar os movimentos, ações e projeções vocais que forem necessários. É a partir dessa prontidão corporal que posso perceber minhas próprias sensações e minha relação com as pessoas em volta e com o espaço.



### 3. O PROCESSO CRIATIVO

No início do processo de montagem do espetáculo *IROKO*, a entrada no fluxo criativo se dava a partir do que as sensações do momento me provocavam. Estas percepções e fluxo eram facilitados pela caminhada meditativa, pelo sincronizar inalação e exalação com os movimentos das pernas, criando um fluxo contínuo e consciente entre respiração e deslocamento. Em um dos ensaios, quando trabalhava a percepção destas sensações, minha boca começou a abrir um sorriso que me lembrou um deboche. Nesse momento descobri a dimensão da sátira no trabalho que vinha fazendo com as diferentes corporeidades que surgiam da exploração das sensações. A partir daquele momento, ao estabelecer contato com os colegas e com o público imaginário na sala de ensaio, meus olhos carregavam uma cortina de sarcasmo ao observá-los. Aos poucos, o sorriso convertido em deboche pela imaginação, se transformou em desespero. Com o semblante oscilando entre gargalhada e pavor, o peito se abria levando as mãos a tocarem uma a outra atrás da lombar, que estava curvada. Esta corporeidade era a primeira personagem que criei, chamada de *mulher do bico*. Escolhi este nome pois é como se chamava uma determinada pessoa que conheci na minha infância e me remete a uma realidade próxima da que estava sendo criada nos ensaios, inclusive no que se refere ao tônus corporal e às expressões do rosto.

Através da experimentação deste corpo que surgiu no jogo com o espaço, percebi que a *mulher do bico* tinha impulsos de atacar e provocar as pessoas ao seu redor, se aproximando delas para incomodar e na intenção de mostrar-lhes algo sobre sua própria conduta que não estavam enxergando. Ela se movia pelo espaço à espreita, buscando direcionar o corpo e a ação para alguém que em seguida se tornava seu alvo de deboche e sarcasmo. Porém, ao intensificar o deboche, este se mostrava como sofrimento, tanto através da expressão facial quanto do corpo que se arqueava para dentro, fechando o peito. Observando agora, compreendo que se tratava de um espelho: ao apontar o dedo e debochar de outra pessoa, a *mulher do bico* percebia que sua gargalhada era sua própria desgraça e o dedo apontado para fora era a causa de sua dor.

Desta forma cheguei a ideia de uma personagem que, para mim, personificava a hipocrisia da sociedade, alguém que se inseria na circunstância de observadora da sua volta, que comentava a realidade que não quer ser vista, e por isso incomodava. Não a vejo apenas

como indivíduo, mas como a representante de uma realidade social, composta por diversos sujeitos.

A criação da *mulher do bico* me instiga no sentido de trazer à tona diferentes elementos que constituíram o processo de criação do espetáculo *IROKO* e das personagens que representei nele. Passarei então a discutir alguns desses princípios e procedimentos de maneira a explorar de que forma a noção de contato pode me ajudar a pensar o processo de criação das ações.

### **3.1 Corpo no espaço**

Iniciarei esta parte com relatos de alguns ensaios. Opto nessa escrita, por utilizar os tempos verbais no presente para me referir a determinados momentos do processo criativo, pois dessa forma consigo aproximar melhor a linguagem escrita da minha prática. Farei este movimento entre os tempos verbais no presente e no passado para distinguir a descrição do processo criativo e, depois, a reflexão crítica do processo.

Na sala de ensaio, começo a explorar diferentes formas de deslocamento e chego a base baixa, movimentando-me agachada e às vezes utilizando o apoio das mãos no chão, que nesse momento é meu parceiro. Buscando trabalhar o contato com o chão enquanto procedimento, realizo movimentações em um pequeno espaço a minha volta incluindo algumas mudanças de direção a partir do impulso que o apoio no chão me provoca. Durante muitos ensaios permaneço nesse mesmo registro corporal, sem conseguir desenvolver o texto nem a movimentação, sigo insistindo e buscando encontrar algo que ainda não sei o que é, cavando no corpo e na imaginação o movimento que poderia desenvolver a personagem *mulher do bico*. Esse momento é de muita dificuldade pra mim porque não sei o que fazer ou por onde começar alguma coisa. Tenho a sensação de que o processo não avança e que não conseguirei construir qualquer cena. Sinto um grande desconforto e angústia em não ver a cena se elaborar. Resolvo apenas não parar de insistir. Resolvo continuar tentando, até que algo aconteça nesse processo criativo.

Recebo a indicação do diretor para sair do chão, não permanecer apenas na base baixa. Percebo que estava cristalizando formas únicas de me mover ao repetir sempre as mesmas movimentações, níveis e direções no espaço, sem conseguir desenvolver a cena a partir delas. Como se eu buscasse apenas o que fosse seguro ou certo do meu ponto de vista para o

processo criativo. Por ver que não conseguia encontrar nada além disso começo a me desprender das lógicas que estavam sendo cristalizadas. Deixo fluir movimentos, ações e pensamentos, que antes eu estava impedindo que surgissem por não explorar diferentes possibilidades e querer prever a improvisação, buscando seguranças e certezas para a exploração da *mulher do bico*. Posteriormente, isso me remeteu à fala de Peter Brook:

No teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos. Quais são os elementos que perturbam o espaço interior? Um deles é a racionalização excessiva. Então porque insistimos em preparar tudo de antemão? Em geral, é para combater o medo de sermos apanhados desprevenidos. (BROOK, 2002, p. 19).

Deito-me no chão e silêncio, querendo apenas parar e perceber o vazio. O vazio e a sensação de estar perdida, aflita. É como se eu precisasse esgotar todas as sensações e pensamentos que me atravessavam naquele momento, até poder estar apenas ali, com o corpo e o pensamento aquietados. Permaneço parada com as pernas e braços alongados no chão, focando minha concentração no movimento da respiração e no estado do corpo naquele momento. Depois de algum tempo começo a sentir surgirem impulsos no corpo e a necessidade de extravasá-los em movimento. Levanto-me com uma energia explosiva que me faz jogar no espaço esses impulsos e expandir meus movimentos desde o centro do corpo até as extremidades e em todas direções da sala. Revendo a gravação<sup>1</sup> deste ensaio relaciono o ocorrido com o que Grotowski (1976) fala sobre o silêncio externo e o silêncio de pensamentos e que, se por alguns momentos a atriz não faz nada, o silêncio interno começa e se volta em direção às suas fontes. Entendi que precisava permitir-me fazer algo que eu não sabia e nem deveria prever o que era, e precisava para isso me desapegar de qualquer predeterminação e bloqueio do corpo e do pensamento.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2002, p. 4).

Algo novo acontece. Uma circunstância dada pelo movimento e pela imaginação: estar em um ringue, como um galo que ataca uma plateia imaginária que o cerca enquanto também se defende. Este processo me permite trabalhar os focos de direcionamento do corpo numa

---

<sup>1</sup> O processo de montagem do espetáculo *IROKO* foi registrado pela turma por gravações de vídeo e áudio.

perspectiva de 360 graus, pois no ringue é preciso agir para toda plateia ao meu redor. Retomo Grotowski (1976) explicando que o companheiro imaginário deve ser fixado no espaço real da sala, já que se não estiver num lugar exato, as reações permanecerão dentro da atriz. Assim, percebia a ação sendo direcionada para meu exterior quando imaginava as pessoas em torno de mim e agia em contato com elas.

Incluo nesta movimentação algumas falas que criei a partir da minha reflexão sobre a *mulher do bico* e o que ela diria. Revisito estas falas e a movimentação a cada improvisação<sup>2</sup> mas me sinto presa por ainda a personagem não estar definida para mim, dessa forma eu não sentia segurança para improvisar a cena com a turma. Levo algumas semanas trabalhando com a *mulher do bico*, com bastante dificuldade em manter o discurso coerente dentro das improvisações em cada momento da cena. Enquanto experimentava a cena nos ensaios e definia a turma como plateia, precisei parar para lembrar das falas, o que me impedia de permanecer no fluxo de ação e pensamento da personagem. O fato de precisar parar para pensar sobre o que fazer e ainda não compreender as circunstâncias, motivações<sup>3</sup> e função<sup>4</sup> da *mulher do bico* dentro do espetáculo, dificultou que houvesse uma relação de escuta atenta e de resposta no momento presente às pessoas e ao espaço a minha volta.

Durante esta exploração, surge do processo criativo a ideia das tranças que a personagem teria. Tranças feitas de tecido que são utilizadas como se fossem seu próprio cabelo e nesse momento do processo são motivo de exibição da *mulher do bico*. Aos poucos começo a levar retalhos de tecido para montar e experimentar as tranças no ensaio e, elas permanecem na concepção do espetáculo também para a personagem *Iroko* (que será explicada no próximo subcapítulo).

Neste mesmo momento o diretor me entrega uma saia marrom e uma garrafa de vidro vazia revestida de palha. Visto a saia cobrindo a região entre umbigo e canela. Carregando a garrafa vazia e mostrando que não há o que beber procuro tratar da falta de recursos básicos de sobrevivência. Começo a trabalhar também com um chocalho feito de latinhas.

---

<sup>2</sup> De acordo com a definição de Patrice Pavis (1999, p. 205), “improvisação é a técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação.”

<sup>3</sup> Motivação: “Exposição ou sugestão das razões (psicológicas, intelectuais, metafísicas etc.) que levam a personagem a adotar uma certa conduta.” (PAVIS, 1999, p. 250).

<sup>4</sup> Função: “A função dramática (de uma personagem) é o conjunto de ações desta personagem considerado do ponto de vista do seu papel no desenvolvimento da intriga.” (PAVIS, 1999, p. 179).

Os objetos servem nesse momento como estímulo para a criação do texto. Passo a descrevê-los a partir do fluxo de pensamento e ação da *mulher do bico* e aos poucos deixo que se externalize essa voz e ritmo. Posteriormente, eu e a direção optamos por retirar os objetos explorados, mantendo apenas as tranças de tecido e a saia.

Depois de definir e memorizar uma primeira sequência de ações e texto, aos poucos consegui improvisar, respondendo às afetações do que acontecia em cada momento ao executar o roteiro da cena. Percebi a necessidade de estabelecer contato com os espaços e os espectadores em todos os ensaios, o que me permitiu desenvolver e elaborar a cena. Utilizei as reações da turma, diferentes a cada dia de trabalho, como estímulos, introduzindo os assuntos e provocações que surgiam a partir daí. Nesse processo percebi que isso, a apresentação dos temas e formato do texto, sempre ocorria de forma diferente, devido às minhas ações serem resposta ao estímulo de cada contato, que é único.

Explorando corporalmente a personagem, entendi que suas reações são rápidas e às vezes imprevisíveis, o que exige um tônus corporal de firmeza, sustentado e disponível para agir, com quebras bruscas de foco e ritmo para surpreender quem as vê.

Quando me deslocava pelo espaço na ação de atacar, o impulso do movimento ainda era bloqueado e gerava tensão excessiva nas mãos e na mandíbula. Percebendo isso, considerei necessário experimentar, durante a preparação do corpo e na exploração dos movimentos da *mulher do bico*, qualidades de tônus corporal e movimentações firmes, bruscas, diretas e sustentadas, até conseguir deixar esta movimentação explosiva fluir e não ser bloqueada em nenhuma região do corpo.

### 3.1.1 Personagem *Iroko*

Diferente da *mulher do bico*, o processo para construção da personagem *Iroko* aconteceu nas últimas semanas antes da estreia do espetáculo. A partir das cenas que estavam construídas até o momento, a direção e a turma entenderam que era necessário definir uma figura cuja função seria costurar a dramaturgia do espetáculo. Optou-se pela figura do Orixá *Iroko* – O Tempo<sup>5</sup> – como referência principal para construção desta personagem, definindo-se também que ela seria interpretada por mim.

Investigando o papel de *Iroko* na montagem, foquei o trabalho a partir do contraste em relação a *mulher do bico*. São duas realidades diversas, mas vejo como opostos complementares, pensando em dramaturgia e composição das personagens: cronológica e mitológica, humana e divina, firmeza e leveza, exaltação e serenidade. *Iroko* tem uma presença tranquila, é leve, possui fluidez sem quebras bruscas nem explosões de movimento corporal.

Para sua construção, retomei alguns materiais construídos no início da montagem da peça, como por exemplo a *observadora*, uma imagem criada com a postura em pé, em uma qualidade corporal de tranquilidade, com lentos deslocamentos pelo espaço na ação de observar as pessoas e lugares ao seu redor de forma distanciada. Este material estava registrado no diário de atriz e não havia sido utilizado diretamente na *mulher do bico* e, agora, respondeu às necessidades da personagem *Iroko*, suas ações e fluxo. É interessante perceber que a *observadora* foi criada nos primeiros ensaios do ano e utilizada no espetáculo praticamente tal qual como quando foi criada. A *observadora* se apresentava numa circunstância de alguém que está vendo o mundo de fora, observando as pessoas e a sala como se não fizesse parte daquilo tudo e fosse alguém externo, que apenas testemunha a realidade em volta enquanto acontece. Na montagem final da dramaturgia, a principal ação da personagem mitológica *Iroko* é justamente observar esse todo externo a ela e presenciar todos acontecimentos a sua volta.

---

<sup>5</sup> Iroko é um dos Orixás mais antigos, representa o tempo e rege a ancestralidade. De acordo com a mitologia iorubá (grupo étnico-linguístico da África Ocidental) os orixás eram ancestrais africanos que foram divinizados e o Orixá Iroko foi a primeira árvore plantada na terra, por onde desceram todos os Orixás, por este motivo ele é o líder de todos os espíritos das árvores sagradas. Durante as reuniões dos Orixás, onde avaliam a humanidade e o desenvolver da Terra, Iroko está sempre presente, mas apenas observa e anota o que é concluído por eles, pois quem regerá o tempo de todos os acontecimentos será ele. (Consultado em: <https://www.iqilibrio.com/blog/espiritualidade/umbanda-candomble/tudo-sobre-iroko/>)

Além da ação de observar, a personagem em questão tem a ação de girar o bastão do tempo, que é uma taquara de bambu, objeto que entrou para a montagem do espetáculo após a criação da cena do *relógio*. Nesta cena, todo elenco forma um círculo que tem como eixo central a taquara de bambu que gira em sentido horário na altura de seus tornozelos. Enquanto a personagem *Iroko* faz o bambu girar numa velocidade que acelera gradativamente, o elenco precisa pular para não ser derrubado pelo bastão enquanto realiza alguma determinada tarefa repetitiva (escovar os dentes, arrumar o cabelo, trocar de roupa, etc.).

O mesmo bastão é utilizado na peça como cajado da personagem *Iroko*, e fica durante todo o tempo em sua posse. Sobre a utilização deste objeto em cena, relaciono a importância de praticar os asanas e buscar a eliminação de tensões desnecessárias na preparação do corpo, no processo criativo e depois nas apresentações. Diversas vezes percebi que eu exercia uma força excessiva para segurar o bastão, o que gerava uma tensão exagerada nas mãos, ombros e na coluna cervical. Para corrigir esta situação, que não condizia com a qualidade corporal da personagem *Iroko*, precisei me vigiar por muito tempo lembrando de soltar a tensão e equilibrá-la com o relaxamento, para não desperdiçar energia. Agora percebo que nas últimas apresentações do espetáculo, o corpo já conseguia encontrar mais facilmente este equilíbrio e aos poucos começava a dosar melhor a tensão utilizada para segurar o bastão.

A personagem *Iroko* foi explorada nas últimas semanas antes da apresentação e teve um outro direcionamento de energia, fluxo e movimento, diferente do corpo que eu estive construindo até então. Foquei neste contraste para investigação prática e, para buscar um estado de serenidade que em minha concepção era a principal característica dela, trabalhei principalmente com o desbloqueio do corpo a partir dos aquecimentos e asanas, junto da respiração atenta e profunda, que me permitiam habitar o corpo conscientemente e deixar fluir a leveza necessária, no movimento e na voz.

### 3.2 Trabalho com o texto

Após a definição dos textos para as personagens que interpreto no espetáculo, a *mulher do bico* e *Iroko*, compreendi que havia a necessidade de domínio sobre as falas e sobre a lógica de pensamento e ação de cada uma delas.

Para tanto, no diário de atriz registrei os textos à mão. Escrevo-os mais de uma vez. Repeti o processo de escrever por quatro ou cinco vezes e, só nas últimas, consegui memorizá-los totalmente e não precisar mais tornar a lê-los para repetir a escrita. Em cada uma das palavras eu destacava a sílaba tônica, para acentuá-las corretamente com a voz. Para cada trecho era anotada alguma imagem, verbo ou indicação que auxiliava a construir a fala, de acordo com as intenções e a entonação de cada parte do texto. Circulava as palavras que precisavam maior atenção em cada frase para comunicar sua intenção. Marcava nas frases os momentos de pausas para respirar ou para evidenciar alguma palavra específica. Flechas para cima me lembravam de terminar as palavras sem diminuir volume e projeção de voz. Riscos contínuos ou segmentados me indicavam o ritmo da fala, suas quebras ou continuidades. Diferenciava os parágrafos de acordo com a intenção ou assunto de cada um deles dentro da cena, escolhendo palavras-chave como *descrição*, *roubo*, *direitos*, *contar*, *debochar*.

Ao passar para a repetição do texto nos ensaios busquei estabelecer as imagens de cada palavra e descobrir as intenções da personagem para apropriar-me da fala, enquanto também explorava as possibilidades de articulação, pelo movimento da musculatura da mandíbula e boca, além das formas possíveis de destacar diferentes intenções das palavras e da projeção do texto no espaço. Experimentei diferentes formas de dizer as palavras, variava ritmos e ordem das frases, até conseguir fixá-los numa sequência em que a linha do discurso da cena fosse coerente com a função da personagem no espetáculo. Segundo Peter Brook (1970) cada tom de fala e cada forma rítmica é um fragmento de linguagem e corresponde a uma experiência diferente, os ritmos de cada personagem são tão distintos quanto impressões digitais.

Uma palavra não começa sendo uma palavra – é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. [...] a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante de invisível. (BROOK, 1970, p. 5).

Quanto maior a compreensão do texto e da motivação da personagem, mais podia utilizar as falas a partir de um roteiro permeado pelas improvisações que cada momento



provocava, permanecendo na circunstância da personagem enquanto me afetava pelo contato com o que ocorria em cada momento e reagia a ele.

Depois da memorização, era necessário dar corpo ao texto. Colocar o texto no corpo. Articulava cada palavra de modo exagerado, abrindo a boca, movimentando língua e mandíbula como se sentisse o gosto de cada letra que precisava ser abarcada e projetada a partir do diafragma. Através da imaginação contornava cada letra com a voz, desenhando o som a ser projetado. Repetia a palavra em diferentes ritmos, às vezes sem focar na semântica mas apenas na sonoridade, acelerando ao máximo ou reduzindo muito o ritmo da fala, alternando os momentos de pausa e respiração. O objetivo era fazer com que a musculatura criasse um domínio do texto, memorizando a movimentação da boca para facilitar o fluxo da fala. Quando a memória esquece, a boca lembra e segue.

Trabalhando o texto da personagem *Iroko*, compreendi que quando estabeleço contato e olho diretamente para as pessoas da plateia de cada ensaio para falar, consigo encontrar melhores formas de verbalizar minhas intenções através da entonação do texto. Quando não há essa relação, parece que o texto torna-se distante de mim e não consigo dizê-lo de modo que as intenções fiquem explícitas. Percebi isso nos últimos ensaios antes da apresentação, ao falar o texto para as pessoas presentes, olhando em seus olhos, na intenção de fazê-las compreenderem o que eu realmente queria dizer com aquelas palavras, já que as palavras são pretextos, veículos para comunicar algo através delas. Grotowski fala a respeito disso, que

Quase sempre o significado mais profundo da nossa reação está escondido. Deve-se saber que a reação autêntica transmitida pelas palavras existe realmente, e não apenas ilustra as palavras. [...] As palavras são sempre um pretexto. As palavras nunca devem ser ilustradas. (GROTOWSKI, 1976, p. 179).

Relembrando o ensaio que me remeteu à uma briga de galo, exploro o texto projetando-o no espaço em todas as direções como se eu buscasse tocar os quatro lados da sala com a voz. Imagino que estou atacando as pessoas em volta com a voz, como uma extensão do meu corpo. Apoiar a produção vocal no diafragma é indispensável nesse processo, pois é o que me permite projeção e direcionamento da voz, sem machucar a garganta, visto que o fluxo da cena é intenso e exige sustentação do registro grave e forte. Para exemplificar, relembro um ensaio próximo da estreia em que eu ainda estava no processo de fixar o roteiro de falas, ensaiei individualmente a cena com o diretor. Naquele dia eu apenas aqueci brevemente a coluna, mas não preparei o

corpo e as cordas vocais com tempo e atenção. No ensaio, o texto estava distante de mim e saía como um grito, diferente de um volume alto com projeção, eu estava machucando a garganta por não conscientizar o apoio do diafragma na produção de voz.

Existe um trabalho com os textos fora da sala de ensaio. Nos momentos em que estou caminhando na rua ou desenvolvendo alguma tarefa cotidiana, retomo os textos em voz baixa, procurando formas ainda desconhecidas de falar, respirar ou entonar as palavras. Percebo que a gama de possibilidades para interpretar um texto é muito vasta, e quanto mais repito as palavras, novas formas são descobertas. Anoto novamente no diário as formas que mais se aproximam da concepção da cena. Esta forma nunca está pronta e fechada, é sempre viva.

#### 4. CONVÍVIO COM O PÚBLICO

O teatro só se efetiva no momento presente do convívio e de acordo com Dubatti (2012, p. 21) “na companhia, existe mais experiência que linguagem.” A partir desta colocação, busco trazer para reflexão, a experiência do contato com o público ao apresentar *IROKO*.

O espetáculo foi apresentado nos dias 14, 15 e 16 de outubro e depois em 09 e 10 de novembro de 2017, no Teatro Caixa Preta – Espaço Rosane Cardoso, anexo ao Centro de Artes e Letras da UFSM. Minha perspectiva sobre as personagens aqui tratadas mudou depois da estreia. Estabelecer contato com o público me fez perceber principalmente a relação do texto de cada cena com a motivação das minhas personagens. Outro ponto importante foi a segurança que alcancei para interpretar as personagens depois das primeiras apresentações, pois foi isso que reforçou para mim, além do senso de responsabilidade para com o trabalho, a relevância das cenas, devido a sua temática e função dentro da montagem. Tudo isso me trouxe certa tranquilidade para lidar com cada momento do espetáculo na hora da apresentação.

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um ímã diante do qual não é possível proceder “de qualquer jeito”. Em teatro, “de qualquer jeito” é o maior e mais sutil inimigo. (BROOK, 2002, p. 14).

Com a *mulher do bico* descobri depois das duas primeiras sessões do espetáculo que eu estava impondo uma forma de relação com o público, que era muito agressiva e poderia assustar as pessoas. Percebi que havia certa resistência e intimidação por parte do público (ouvindo o retorno de alguns colegas do elenco e refletindo após as apresentações), o que do meu ponto de vista dificultaria que o discurso da personagem (sobre sua circunstância frente à desigualdade social) e o objetivo da cena chegassem até ele.

A partir dessa noção procurei uma forma de comunicar a cena sem intimidar as pessoas. O texto continuou o mesmo e entendi que precisava me apropriar ainda mais daquelas palavras e encontrar a melhor intenção e entonação para expressá-las, para fazer com que as pessoas refletissem e questionassem a si mesmas a respeito das problemáticas que a *mulher do bico* aborda. Na terceira apresentação consegui estabelecer uma relação menos agressiva ao dizer o texto, buscando através das mesmas palavras, espaços de aproximação com as pessoas,

alterando a entonação e focando no que eu desejava comunicar e provocar através do texto. O fluxo acelerado e a dinâmica de movimentação da personagem permaneceram também. A estrutura, enfim, não mudou, mas sim o modo como a apresentei ao público.

Percebi que nesta terceira noite consegui trazer o público para mais perto do que eu estava buscando com a cena. Vi que havia algo como uma escuta e um interesse maior por parte do público em ouvir a próxima palavra ou ver o próximo movimento das personagens e, ao mesmo tempo, seu retorno foi diferente das outras apresentações e me alimentou ainda mais para seguir nessa dinâmica. Consegui improvisar com as situações e reações que surgiram, sem me perder no fluxo da cena.

O que constitui o teatro é uma região de experiência da cultura vivente, [...] é a região de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas (corporais: físicas e físico-verbais) e contemplativas em relação de companhia. Em suma, o teatro como espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento de multiplicação convivial-poética-contemplativa. (DUBATTI *in* CARREIRA et al., 2012, p. 27)

Esta percepção do retorno do público só foi possível porque na terceira apresentação eu havia conquistado um domínio e uma confiança maior na estrutura do texto, alcançando uma disponibilidade, uma prontidão para a cena e para o momento presente, e foi esta fixação que me permitiu espaços de improviso e jogo com a plateia sem perder o foco da cena.

Quanto à figura mitológica *Iroko*, também descobri espaços de aproximação possíveis com o público, a partir da mudança de intenção das mesmas palavras. A cena estava se construindo em um tom muito formal, pelo ritmo do texto e entonação das palavras, o que também poderia, do meu ponto de vista, não chegar até as pessoas e não funcionar dentro da concepção de *IROKO*, pois estaria muito distante da fala cotidiana. A personagem no início do espetáculo está contando uma história e quer ser compreendida. O fato de eu estabelecer contato com cada pessoa para quem eu direcionava o olhar e a fala, me afetou a ponto de evidenciar para mim o objetivo das falas, fazendo com que este objetivo transbordasse através das palavras do texto.

Para elucidar a questão que trago sobre a forma de falar o texto em cada momento, cito um exemplo de Grotowski ao tratar do contato e da afetação provocada por este, durante um discurso em um seminário:

Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri.

Tudo isto modifica minhas ações; trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. O padrão está sempre fixo. Neste caso, por exemplo, vou dar meu conselho final. Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende do contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrando, falo mais alto e articuladamente, e isto inconscientemente, por causa do contato. (GROTOWSKI, 1976, p.173).

## 5 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passado o processo criativo e as apresentações do espetáculo *IROKO*, com as leituras e relações estabelecidas entre prática e teoria teatral, posso estabelecer, a seguir, alguns entendimentos e novos questionamentos construídos ao longo deste ano.

A busca nesse trabalho foi disponibilizar meu corpo para construir um momento vivo de acontecimento teatral, guiada pela noção de contato e, para isso, encontrei alguns caminhos. Um deles se refere ao momento de preparação no aquecimento, quando foco minha atenção na respiração e nas sensações do corpo, percebendo o que é preciso fazer em cada momento para desbloquear e sentir o corpo como uma unidade preparada para o trabalho. Desse modo, pratico alguns asanas buscando conscientizar os alinhamentos e encaixes naturais do corpo e, depois, exploro movimentações pelo espaço sem um planejamento prévio de direção ou fluxo, até sentir que habitei o corpo desde dentro. Considero fundamental este momento como primeiro passo para instrumentalizar o corpo para o acontecimento teatral, e penso que é a partir desse trabalho que é possível preparar-me para entrar em processo criativo e em cena com um corpo disponível às possibilidades que cada momento provoca, em convívio com o público.

É preciso conhecer o corpo percebendo suas dificuldades e bloqueios a cada dia, para então, trabalhar no sentido de superá-los, até descobrir e concretizar as potencialidades corporais. Concordo com Peter Brook, ao afirmar que

Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio. (BROOK, 2002, p. 18).

Tive dificuldade quanto a criação de um espaço vazio e silencioso no ambiente de trabalho, o que conseqüentemente implicou numa dificuldade de estabelecer este espaço em mim.

Sem um silêncio exterior, vocês não podem atingir aquele silêncio interior, o silêncio da mente. Quando se deseja revelar seu tesouro, suas fontes, deve-se trabalhar em silêncio. (GROTOWSKI, 1976, p. 183).

Com o grupo de trabalho diversas vezes não foi possível um ambiente de ensaio que estivesse preenchido apenas pelas conversas, barulhos e movimentos referentes à montagem de *IROKO*. Quando não havia silêncio e concentração da turma, o esforço para manter-me concentrada no corpo em trabalho era muito maior. A dificuldade de concentrar-me ao buscar

um espaço silencioso e vazio me levou a observar que as condições no espaço de ensaio podem muitas vezes não ser favoráveis ao meu processo de atriz, e que essa concentração não pode estar impedida pelas interferências do espaço e das pessoas ao redor. Portanto, preciso direcionar ainda mais a atenção no meu corpo e suas sensações para criar em mim esse estado de disponibilidade que poderá revelar possibilidades e potências criativas.

Outro caminho descoberto ao longo do processo deste ano foi quanto a relação entre estrutura e espontaneidade. Quanto mais fixada estiver a estruturada cena e o roteiro do texto, maior a liberdade de ultrapassar essa marca ao afetar-me no contato com o público a cada momento. Com o domínio do corpo em cena, das suas dinâmicas, ritmos e circunstâncias em cada personagem é possível construir espaços de liberdade na estrutura para lidar com o momento presente e com as influências e afetações que o contato com o público, colegas e espaço provoca. Encontro em Grotowski uma indicação sobre isso:

Quero adverti-los a nunca procurarem, numa representação, a espontaneidade, sem uma partitura. Nos exercícios, a mecânica é diferente. Durante uma montagem, nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem uma partitura. Seria apenas uma imitação de espontaneidade, desde que se destruiu a própria espontaneidade pelo caos. Durante os exercícios, a partitura consiste de detalhes fixados, e eu aconselharia (exceto nas improvisações específicas propostas pelo diretor ou professor) a improvisação apenas dentro desse esquema de detalhes. Isto quer dizer que se deve conhecer os detalhes de um exercício. Hoje, eu quero todos os detalhes. Criarei estes detalhes e vocês tentarão encontrar suas diferentes variantes e justificações. Isto lhes dará uma improvisação autêntica – em vez de ficarem construindo sem fundamentos. (GROTOWSKI, 1976, p. 178).

Sobre essa colocação, percebi a diferença de improvisar sem nenhum ponto de partida ou estrutura e depois, com uma estrutura fixada. Na criação da cena da *mulher do bico*, por muito tempo eu tive bastante dificuldade ao estar com o público (que era a turma de montagem) quando precisava improvisar e interagir com as pessoas e situações, porque eu não tinha exatamente de onde sair e para onde voltar na cena. Havia apenas frases soltas, ideias de discurso e ações e eu estava ainda buscando qual seria essa estrutura. A partir do momento em que foi definido e fixado o roteiro do texto e das motivações cênicas, consegui entrar em cena nos ensaios e reagir muito mais com as situações e pessoas de cada momento, porque eu sabia para onde direcionar a improvisação e continuar com o foco da cena e do discurso. E esse momento era sempre novo e único.

A cada ensaio e apresentação o convívio é diferente, o retorno do público é diferente, minhas reações ao contato também mudam e nesse momento, quanto maior domínio e fixação

eu tiver, mais conseguirei estar presente, fazendo com que a *poíesis* e a expectativa existam e se construam reciprocamente em convívio.

Estabelecer contato no improviso sem estrutura é, para mim, adentrar em um caos que pode não chegar a lugar algum e fazer a cena não funcionar. É jogar com o momento, sem roteiros de texto ou ação predeterminado. Já o contato estabelecido na estrutura se refere a ter domínio sobre um roteiro fixado e a partir dele, improvisar com o momento presente, no momento presente de cada vez que a cena ocorrer, e isso faz com que o momento nunca se repita. O espaço pode ser o mesmo, as pessoas inclusive podem ser as mesmas, mas não vejo possibilidade de repetir o teatro, porque o convívio e a experiência sempre são únicos, construídos e vividos a cada vez pelas pessoas presentes.

Verifiquei com as apresentações de *IROKO* que a experiência do acontecimento teatral é sempre única. A *poíesis* convivial gerada pela construção e contemplação da *poíesis* no convívio entre mim, o elenco, equipe técnica e o público nunca se repete igualmente, porque se trata de uma região de experiência construída no momento presente. Esse momento de convívio gera uma região de subjetividade, onde não há relação de domínio entre a *poíesis* produtiva (gerada por artistas/técnicos) e a receptiva (gerada pela plateia), mas há uma colaboração mútua para a instauração do acontecimento teatral.

Para tanto, insisto na necessidade de domínio do corpo, voz e dinâmicas de movimento, relacionando a fala de Peter Brook sobre o trabalho de um determinado ator, ao dizer que (1970, p. 68) “Seu corpo tem de obedecer aos seus desejos; ele tem de ser senhor de seu próprio tempo e não escravo de ritmos ocasionais.” Penso que quanto maior for a conscientização do corpo e das suas possibilidades e dificuldades, maior a chance de conduzir e controlar os movimentos, a voz, os ritmos necessários para cada interpretação.

Encontrei possíveis caminhos para disponibilizar o corpo ao acontecimento teatral, mas o trabalho nunca está pronto e precisa recomeçar todos os dias, como se o corpo sempre fosse outro, estrangeiro de mim que precisa ser reconhecido, despertado, preparado novamente. Concordo com Peter Brook (1970, p. 15) ao afirmar que “A arte de representar é num certo sentido a mais exigente de todas, e sem aprendizagem constante o ator para na metade do caminho.”

O ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a plateia. É fácil perguntar: “Como?” Não existe uma receita pronta. O tríplice equilíbrio é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina



para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame. (BROOK, 2002, p. 28).

Meu trabalho de atriz se refere a estar continuamente em processo de investigação, descobertas e novas perguntas. A cada novo entendimento, novas questões se elaboram e me impulsionam a seguir buscando para compreender como construir um corpo disponível para o acontecimento teatral. Considero finalmente, que os caminhos possíveis que encontrei nesta pesquisa são potenciais para meu trabalho teatral e, entretanto, não são a garantia de um corpo disponível e da instauração do acontecimento teatral. Ou seja, para criar a disponibilidade do corpo ao contato e, depois, ao convívio, estes caminhos devem ser buscados sempre, é necessário recomeçar a cada vez investigando o corpo e o momento presente.

## 6. BIBLIOGRAFIA

BROOK, Peter. **A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 3ª edição.

\_\_\_\_\_. **O ponto de mudança. Quarenta anos de experiências teatrais 1946- 1987.** Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu espaço.** Tradução: Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis – RJ: Editora Vozes Limitada, 1970.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio *in* **Da cena contemporânea.** Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 12-35, 2012.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969.** Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro - RJ: Civilização Brasileira, 1976. 2ª edição.

KAMINOFF, Leslie; MATTHEWS, Amy. **Anatomia da yoga.** Tradução: Patricia Pereira e Luis Dolhnikoff. Barueri – SP: Manole, 2013. 2ª edição

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo – SP: Perspectiva, 1999.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti, *in* **Revista Urdimento**, UDESC, Florianópolis – SC, v.2, n. 23, p. 251-261, 2014.

## ANEXO A – Textos da personagem *Iroko*

Os textos a seguir são, em parte, de minha autoria e foram construídos também a partir da livre adaptação, junto com a direção, dos textos “Ode ao salto” de Máira Ferreira e “Reflexão nº 1” de Murilo Mendes, disponíveis respectivamente nos endereços eletrônicos : [http://www.germinaliteratura.com.br/2016/maira\\_ferreira.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/2016/maira_ferreira.htm) e <http://www.vidaempoesia.com.br/murilomendes.htm>.

Cena inicial:

*- Quando os cavalos mergulhadores são obrigados a mergulhar, eu li que para que eles não fujam e não desistam na hora h, o chão lá de cima se abre sozinho, de forma que não há outra saída a não ser descer e entrar de cabeça na água lá embaixo. E é só assim que os cavalos mergulhadores não desistem, nem recuam, nem mudam de ideia. Porque, na verdade eles não sabem que estão prestes a cair, eles não sabem que serão jogados de tão alto, encurralados em uma situação onde não existe retorno, não existe plano b, exceto abraçar a queda agora que ela está aqui e exige ser experimentada. E eu pensei que se eu fosse um cavalo e fizessem isso comigo, da próxima vez eu é que não subiria as escadas, eu é que não pisaria lá em cima de novo, sabendo que mais uma vez o chão poderia se abrir e eu mais uma vez seria obrigada a saltar. Talvez os cavalos sejam inocentes e não pensem que se um homem fez uma coisa uma vez, ele vai fazer outras vezes também. Talvez os cavalos seja benevolentes e queiram das novas chances aos homens, ainda que eles não mereçam e continuem jogando os pobres cavalos lá de cima para boca do mar. Na verdade, pensando bem, eu também não sei se eu li isso ou se eu imaginei quando vi a fotografia de um cavalo saltando e concluí que não haveria motivo para um cavalo saltar de bom grado espontaneamente. Os cavalos não são suicidas como as pessoas são, os cavalos tem algo incrível chamado instinto de preservação, então a não ser que fossem obrigados, não saltariam. Os cavalos mergulhadores querem ser só cavalos, foi o que eu pensei, eles querem ser só cavalos, no chão, onde podem segurar a vida com seus cascos potentes e exercer suas habilidades de galopar em alta velocidade. Mas talvez eu é que não entenda nada de cavalos e de saltos, e talvez haja saltos que não são suicidas. Talvez os cavalos entendam alguma coisa lá em cima e saltem mesmo porque querem, porque o chão não é o bastante para os seus cascos potentes e suas habilidades de galopar em alta velocidade. Talvez fosse preciso ser mais como os cavalos mergulhadores e se lançar de alturas inconciliáveis*

*para tentar entender alguma coisa que o chão não permite que a gente entenda. (Adaptado do original de Maíra Ferreira de acordo com a concepção da direção e a função da personagem Iroko no espetáculo)*

*- Nascer é muito comprido. (Incluído ao texto por mim, do original de Murilo Mendes)*

Cena final:

*- Eu vejo as pessoas nascerem, acompanho seus dias. Suas primeiras palavras, primeiros passos e os últimos também. Vejo suas descobertas e decepções, os momentos que passam voando e os que se arrastam. Eu as vejo envelhecer. Guardo seus “pra sempre” e seus “nunca mais”. Deixo que façam suas escolhas sem interferir em seus caminhos. Enquanto passam por mim, não enxergam a mudança. Eu só observo. E vejo. Como um mosaico formado por muitas pequenas cores, que se repetem em diversos padrões. E daqui eu vejo flores, campos, guerra, morte e vida. (Autoria minha em conjunto com a direção)*

*- É a circulação e o movimento infinito. Ainda não estamos habituadas com o mundo. Nascer é muito comprido. (Adaptado por mim, do texto original de Murilo Mendes)*

## **ANEXO B – Texto da personagem *mulher do bico***

Textos de autoria própria.

- *Faróis, lâmpadas, fios, tomada, refletores, cortina, janelinhas pretas, ar condicionado, extintores, madeira, cadeira, pessoa, pessoa, pessoa, pessoa, pessoa... O que que é isso? Que que seria? UAU! Artísticos! Espectadores, bacharels! Que coteporanos!*

- *Colicença, já estou, já estava aqui e agora quero saber de vocês, quem aqui sabe onde está o meu pão? Deveras fato é que fui roubada! Fui furtada, usurpada, explorada! Quem aqui sabe, ouviu dizer, conhece, testemunhou ou tem parte nisso? A esperteza do avesso. Mira miojos! jogaro água gelada na minha bundinha, levaro meu colchão e meu pãozinho. Não me desdobre!*

- *Ô, seromano! Os seres omanos... racionais, intelectuais, alfabetizados, educou os sentidos, conhecem o belo, articulam pensamentos, seres pensantes, cultos, conhecedor do mundo, cadê o meu pão? Conhecem países, capitais, rios e afluentes, faz turismos, escreve, digita, TCC's, teses, dissertações, artigos científicos, nas normas da ABNT, tamanho 12, espaçamento um e meio, notas em tamanho 10, tradução em vários idiomas... tá fazendo o que? Os civis, ilustríssimos, excelentíssimos, magníficos, eles se reúnem em saletinhas bem climatizadas para discutir o futuro da humanidade, para debater os rumos do progresso! Ideias inovadoras, tecnologias revolucionárias e eu quero sabe da minha merenda!*

- *Porque todos os direitos, eu possuo: direito de nascer, direito a alimentação, a moradia, a educação, saúde, esporte, transporte. Direito a arte, cultura, lazer, entretenimentos. Direito de ter direitos. Direito de ser uma pessoa... esta fábula eu li num livrinho verde e amarelo, histórias fictícias nacionais! mentira, nada mais que a mentira. Constificação! Não me desdobre.*

- *A ISPERTEZA DO CARALO... eu quero sabe do seromano que me robô. Jogaro água gelada na minha bundinha, levaro meu colchão e meu pãozinho. Mas... o que que essa loca tá falando?*

- *Me conhece? Me conhece? Eu vou me apresentar.*

ANEXO C – Fotografias



Personagem *mulher do bico*, ensaio 13/09/17. Fotografia: Fernanda Abegg.



Personagem *mulher do bico*, apresentação 15/10/17. Fotografia: Fernanda Abegg.



Personagem *mulher do bico*, apresentação 16/10/17. Fotografia: Dartanhan Figueiredo.



Personagem *Iroko*, ensaio geral 14/10/17. Fotografia: Fernanda Abegg.