

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

**AS QUALIDADES DO MOVIMENTO NA CRIAÇÃO DE UMA PERSONAGEM
CÔMICO-GROTESCA.**

RELATÓRIO FINAL

RENATA CORRÊA

**Santa Maria, RS
2019**

**AS QUALIDADES DO MOVIMENTO NA CRIAÇÃO DE UMA PERSONAGEM
CÔMICO-GROTESCA.**

RENATA CORRÊA

Relatório apresentado ao Curso de Artes Cênicas -
Bacharelado, do Centro de Artes e Letras da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção de grau de
Bacharel em **Artes Cênicas- Habilitação em
Interpretação Teatral.**

Orientador: Profº Dr. Pablo Canalles

**Santa Maria,
2019**

RESUMO

AS QUALIDADES DO MOVIMENTO NA CRIAÇÃO DE UMA PERSONAGEM CÔMICO-GROTESCA.

AUTORA: Renata Corrêa
ORIENTADOR: Profº Dr. Pablo Canalles

Este relatório reflexivo traz os apontamentos da minha trajetória e entendimentos da pesquisa teórica e prática na criação da personagem Úrsula. O processo criativo se desenvolveu durante o primeiro e segundo semestres do presente ano, resultando no espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, apresentado nos dias 30 de novembro, 1 e 2 de dezembro no Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria. O tema escolhido para a pesquisa foram as Qualidades do Movimento segundo Laban e a Comicidade, que suscitaram a elaboração de procedimentos para estimular o processo de criação das ações de minha personagem.

Palavras-chave: Processo de Criação, Qualidades do Movimento, Comicidade.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	5
2.	A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO	7
3.	OS BESOUROS QUE CAEM DE COSTAS... ..	14
3.1	DELÍRIO E LUCIDEZ: ANÁLISE DA CENA SEIS	24
4.	ONDE EU CRESCO COMO ATRIZ?	29
5.	FONTES CONSULTADAS	31

1. INTRODUÇÃO

Este relatório de conclusão de curso é referente à pesquisa teórico-prática desenvolvida nas disciplinas de Técnicas de Representação VII - VIII e Laboratório de Orientação III - IV, presentes no currículo do Curso de Artes Cênicas - Bacharelado, habilitação em Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria. É vinculado também ao projeto de pesquisa intitulado: *A criação de uma personagem cômica através das qualidades do movimento*.

A escrita deste relatório é fundamental para a reflexão de uma pesquisa no campo da atuação, que ocorreu paralela ao desenvolvimento de um espetáculo de contracenação: *A Maldição do Vale Negro*, do qual participo. Nas páginas que ordenam esse texto procuro traduzir em capítulos, fotografias, questionamentos, reflexões e críticas as fases do processo criativo e dos estudos teóricos, que levou à criação de um espetáculo de contracenação e seu compartilhamento com o público, nos dias 30 de novembro, 1 e 2 de dezembro do ano de 2019.

O objetivo principal que guiou essa pesquisa foi a investigação de possibilidades para potencializar a comicidade na minha prática de atriz, a partir das qualidades do movimento fundamentadas por Rudolf Laban. A criação da personagem Úrsula focou em abordar essas qualidades do movimento, visando a uma apropriação corporal da técnica labaniana, a fim de experimentar e potencializar a comicidade na prática da atuação. Já os elementos da comicidade, apesar de serem apontados, refletidos e experimentados por mim, não foram escolhidos como eixo dessa criação e, por isso, irão compor a conclusão deste relatório para me ajudar a responder: *onde cresço como atriz?*

A escolha por pesquisar uma técnica corporal é o elo de ligação da forma como quero comunicar e também o meu porquê em fazer teatro. A análise do movimento em Laban abre espaço para uma pesquisa técnica e também sensível, possibilitando uma desconstrução de movimentos mecânicos, confortáveis e cotidianos, para promover uma nova atitude e presença corporal a cada vez que estou em cena. As qualidades do movimento suscitam dinâmicas espaciais e temporais que, de maneira sutil, transformam o tempo-ritmo já estabelecido na cena, e podem evidenciar o que há de cômico no jogo da atriz.

Na sociedade atual, resistir fazendo arte é sempre um esforço e aprendizado gigantesco. A oportunidade de apresentar uma obra artística, que argumente e reflita criativamente, além de ter sido objetivo para esta pesquisa é também como vejo o meu ofício

de atriz. Resistir com a prática teatral, dentro da academia, reafirma e confirma que há pesquisa no que tange ao teatro, e que essa pesquisa pode se estender para além dos muros da universidade.

Utilizo como referência principal do projeto e desse relatório do processo o livro de Laban *Domínio do Movimento* (1978) e o texto *A Maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando de Abreu e Luiz Arthur Nunes (1988). Outras referências, como Jacques Copeau, Vladimir Propp, Dario Fo e Ciane Fernandes, são citadas para fundamentar minhas reflexões e também conduzir o trabalho criativo corporal.

2. A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO

Posso dizer que começamos o processo nos dedicando ao trabalho de criação de partituras e movimentações. Eu estava, também, criando proximidade com o grupo e percebendo as diferenças de sair de um processo sem diretor, como ocorrera em meu espetáculo-solo¹, para um processo com um encenador/orientador propondo metodologias de criação em todas as aulas.

Logo nos primeiros dias de março de 2019, após alguns encontros para direcionamento e orientação de um recorte teórico a ser pesquisado, começamos também os ensaios práticos. Comecei o processo com alguns anseios teóricos que me moviam a pesquisá-los, e também artísticos, que queria experimentar corporalmente. Me interessava buscar por uma pesquisa com fatores técnicos que poderiam conduzir a prática, e também construir um pensamento reflexivo que contemplasse toda essa experimentação. Escolhi dedicar meu recorte teórico ao estudo das Qualidades do Movimento segundo Rudolf Laban (aqui vou-me referir com a abreviação Q.M.), querendo entender mais detalhadamente os fatores do movimento que são apontados por ele, de onde parte o esforço para realizar as ações, criar nuances de qualidades corporais na minha atuação vocal e corporal, e buscar uma comicidade para a personagem que estava criando.

As Q.M. fazem parte de uma minuciosa análise de Laban, que com o entendimento dos três fatores: o tempo (para realização do movimento), o peso (como esforço empregado no movimento) e o espaço (como foco de atenção e intenção corporal) possibilita à atriz/ator realizar ações corporais diversas: referenciais, complexas e cotidianas.

O processo criativo com o grupo começou natural e sempre sincero, pois percebi desde o início uma cumplicidade com os compartilhamentos em aula. Fui aos poucos identificando as escolhas e abordagens feitas por cada um e também aos poucos conseguindo perceber como influenciavam ou não na minha prática.

Já havia criado proximidade com os colegas Bárbara Cembranel e Yuri Feltrin por termos sido colegas nas disciplinas referentes ao monólogo², no ano de 2018, uma proximidade na comunicação, na prática e no entendimento reflexivo. Com a colega Vanessa Bressan também já havia trabalhado em espetáculos fora do curso. O grande mistério estava em criar uma relação íntima de trabalho com quem eu ainda não havia tido contato, os

¹ Espetáculo-solo *A História da Tigresa*, criado no ano de 2018 sob orientação da Prof. Dra. Mariane Magno Ribas.

² Técnicas de Representação V e VI e Laboratório de Orientação I e II, conforme currículo do Curso de Artes Cênicas - Bacharelado da UFSM.

colegas Guilherme Mello e Arthur Mastroiano, o diretor Pablo Canalles, e o grupo como um todo.

As aulas no primeiro semestre dedicavam um tempo para o aquecimento corporal individual, e para a concentração da atenção, esta que acontecia em grupo através de jogos de cartas ou tabuleiro trazidos pelo diretor. Havia, também, um espaço na aula para a criação de material corporal, em que o diretor propunha diversas abordagens de criação: vou destacar algumas que me recordo a partir de anotações feitas no meu diário de atriz, e que se mostraram potentes, movimentando-me criativamente.

Durante algumas aulas o diretor propôs jogos também como temática para a criação. Destaco aqui o jogo *We Will Rock You*, este que possibilitou espaço para recodificar movimentos e também um universo criativo que me conduziu na investigação de ações para o espetáculo. Para elucidar a mecânica do jogo, trago a descrição de meu orientador Pablo Canalles, no capítulo *A Ilha do Tesouro* de sua tese de doutorado, *Diários de Um Homem Atlântico: a criação de dramaturgia-em-cena e a tese como experiência artística/estética/lúdica*. Ele escreve:

We Will Rock You (2008) é um *card game*, também lançado em território nacional pela Galápagos Jogos. Consiste em cartas que mostram diferentes figuras que o jogador deve fazer com as mãos. Tomando como base o ritmo da música *We Will Rock You*, da banda britânica *Queen* – com duas batidas sucessivas nas coxas e uma batida de palmas – uma cadência é estabelecida e, posteriormente, o primeiro jogador deve substituir as palmas pela figura de mãos desenhada na sua carta. E no lugar da palma seguinte, deve “chamar” um outro jogador, fazendo o símbolo correspondente à carta dele. A partida desenvolve-se sempre desse modo, até que um dos participantes erre, recebendo uma punição e uma nova carta de figura, que será repassada a outro jogador, aumentando gradativamente a dificuldade nas rodadas seguintes (CANALLES, 2019. p. 14).

Com base nessa prática, partindo dos símbolos criados com as mãos e das figuras das cartas, eu as desenvolvi corporalmente, criando tanto imagens estáticas quanto movimentos. Percebi que essa era uma das metodologias de criação que funcionava muito ativamente comigo, podendo desenvolver o desenho de movimentos e deslocamentos no espaço a partir delas e também experimentar a metodologia que propus no projeto desta pesquisa.

Ao investigar corporalmente uma figura, o desenho que estava em uma carta ou um dos símbolos criados, experimentei o método de recodificação na prática. Com a ideia de partir de um material que já existe, nesse caso as cartas e os símbolos, experimentando qualidades de tempo, peso e espaço, foi possível criar e entender um novo conteúdo. Trago a definição da metodologia que experimentei, sugerida pela autora Mônica Tavares, no capítulo

Os Métodos Heurísticos da Criação da dissertação de mestrado *Os processos criativos com os meios eletrônicos*, em que ela explica o Método da Recodificação:

[...] o Método da Recodificação envolve a criação de uma situação nova, correspondente a uma outra formulação: reestruturada segundo outros símbolos, integrados em uma distinta ordem, evidenciando outras conexões (TAVARES, 1995 p.62).

Assim, percebo que consigo relacionar a metodologia de criação proposta pelo diretor com a minha pesquisa, e que essa prática também move meu interesse como atriz: ao transmutar as formas fixas e criar novas conexões, me aproximo da efemeridade do teatro e sigo no trabalho sempre mutável do fazer teatral.

Para explicar a criação a partir do jogo, utilizo como exemplo a partitura que chamei de *Reconhecer*, posso descrevê-la assim: o polegar e o dedo mínimo de uma das mãos levantados, enquanto abaixo os outros três dedos, levando o polegar até o nariz. A partir dessa forma de movimento criei uma partitura e depois, quando a experimentei no jogo com os colegas, a relacionei com as partituras propostas pelo Guilherme Mello (que aqui vou chamá-lo como cotidianamente, por Melo). Mais tarde, durante a construção das cenas, exploramos essa partitura que se fixou no nosso repertório corporal e compõe os signos da relação entre o Vassili, personagem de Melo, e a Úrsula. Abaixo, deixo a exemplo uma foto da carta do jogo, a qual me conduziu para a criação, e uma foto da partitura recodificada por mim em jogo com o Melo.



(Arquivo pessoal).



Créditos: Henri Oyama (30/11/2019).

A partir dessa reflexão, consigo entender os caminhos que trilhei na criação dessa partitura, desde a metodologia que experimentamos para criar o movimento, de onde parte o esforço para realizá-lo, até o momento em que estou em cena e investigo esse repertório corporal para jogar.

Para falar da relação com o grupo, vou evidenciar o *jogo* como elemento fundamental ao longo dessa criação. Além de se tornar temática para a encenação, é também como posso caracterizar tudo o que aconteceu durante o processo. Nossos encontros foram sintonizando nossos anseios e desejos, e em muitos momentos senti que estávamos caminhando juntos. Os medos que surgiam ao longo dessa trajetória eram discutidos e resolvidos por nós, às vezes eram de concordância entre os sete, e às vezes eram os causadores das desarmonias de opinião. Posso dizer que foi a partir de um anseio em comum, levantado por alguns de nós e apoiado pelo grupo, que o Prof. Dr. Lisandro Bellotto entrou no processo.

A Disciplina Complementar de Graduação (DCG) *Montagem de Espetáculo IV* foi ministrada pelo professor Lisandro no segundo semestre, caracterizando-se sempre como um “bote salva-vidas”. Um barco resistente que nos salvaria em caso de naufrágio. Mesmo

querendo escrever sem o tom pessimista, percebia que entramos o segundo semestre em estado de emergência.

Esse estado de emergência caracterizava-se, também, nas relações entre nós atrizes e atores do espetáculo. Mesmo com a convivência de um semestre de trabalho, nossas relações de contato corporal, diálogo, jogo e ideias não se afinavam. E seguir na criação do espetáculo sem a proximidade do coletivo distanciava cada um de nós do que poderia ser um processo ainda mais vivo. Esse bote vinha com a intenção de nos conduzir à terra firme, onde poderíamos cravar os dois pés no chão e finalmente iríamos viver livres. A única sinalização aparente era também uma dificuldade, ganharíamos a condução, mas não poderíamos morrer na viagem.

Quando as aulas começaram, fomos apresentados a uma nova dinâmica de contato, os exercícios propostos nos conduziam à proximidade coletiva tão almejada, nos tirando do conforto de estarmos sozinhos nos relacionando com o espaço, e então a única segurança era jogar e confiar no colega.

Alguns exercícios propostos pelo Lisandro nos desequilibravam para depois equilibrar. A exemplo, trago o exercício do *Etnógrafo / espécie: Explorador / explorado*:

A espécie fecha seus olhos durante o exercício. Os etnógrafos começam a explorar suas espécies em estágios, adicionado sentido por sentido, conduzindo cada sentido em direção ao seguinte até todos os sentidos estarem engajado simultaneamente na exploração. Olhar – o etnógrafo deve examinar a espécie de diferentes perspectivas, ângulos, distâncias, usando apenas o olhar. Olfato: depois de 5 minutos, pode-se incluir o olfato. O etnógrafo deve (respeitosamente) cheirar os cabelos, rosto, mãos, perfume, roupas, etc. Audição: o etnógrafo pode agora adicionar um terceiro sentido e começar a “escutar o corpo do parceiro” tentar ouvir as batidas do coração, a respiração, digestão e outros sons que emanam do corpo da espécie. Tato – alguns minutos depois, pode-se incluir o toque. Tente experimentar a textura da roupa, pele, músculos, estrutura óssea e cabelo. Sinta a temperatura em diferentes zonas do corpo. Engaje o sentido do toque sem abandonar os outros [...]. Após incorporar todos sentidos descritos, inicia-se o processo de movimentar e deslocar a espécie pelo espaço, criando imagens em diferentes posições e níveis com os corpos” (GÓMEZ-PEÑA, SIFUENTES, 2011, p. 63-65, trad. Lisandro Bellotto).

Percebi que criava dificuldades desde a primeira indicação: “Caminhando pelo espaço, encontrar o olhar de alguém para caminhar juntos”. Nesse dia de experimento estava com dificuldade para olhar no olho do Melo, meu *partner* em quase todas as cenas.

Mas o jogo seguiu: parar frente a frente e permanecer olhando fixamente um para o outro. A sensação de olhar e ser olhada fixamente é muito desconfortável, sentia como se o Melo fosse furar meus olhos com os olhos dele, e a cada olhada ele desse um *zoom* no que eu

sou, no que sou abaixo das camadas que deixo que os outros vejam. O próximo passo era ficar imóvel e com os olhos fechados; foi muito desafiador, me concentrei nas ondas de ar da respiração para controlar a ansiedade de abrir os olhos.

Comecei o exercício observando o Melo bem de perto, cada detalhe: olhar, cheirar, ouvir, tocar, tirar fotos. comparar-se... E quando chegou a minha vez de ser a espécie observada e ele começou a tocar-me para acionar as articulações e movimentar-me, montar poses individuais e em grupo, tive confiança absoluta de disponibilizar-me, de olhos fechados, e entregar meu corpo cheio de sensações para o jogo com os colegas, sendo conduzida e manipulada pelo Melo.

Para elucidar o que é a etnografia nesse contexto, trago Gómez-Peña:

Nós desenvolvemos a etnografia poética como treinamento para o performer em meados da década de 90 e o aperfeiçoamos desde então. É possivelmente o mais arriscado e famoso dos exercícios da Pocha Nostra. O exercício nos ajuda a negociar as delicadas fronteiras entre risco e consentimento, cautela e aventura, eu e o outro, artista e membro do público. [...] O exercício é também extremamente útil no processo de desenvolver a paixão pelos outros, reconectar-se ao nosso próprio corpo e tornar-se hiper-consciente da totalidade de nosso corpo como local de performance [...] repensar o corpo humano como território, mapa biográfico, artefato cultural e estético (GÓMEZ-PEÑA, SIFUENTES, 2011, p.62, trad. Lisandro Bellotto).

Esse jogo é um exemplo de tantos outros propostos na disciplina que nos aproximou como grupo. Ainda aproveitando a metáfora do barco, foi ele quem nos deixou em terra firme mas também disse que poderíamos ser um animal aquático ou aéreo. Assim, começamos a investigar qualidades corporais animais, desde jogos de bufão, até a criação de um corpo de felino, que transitava entre o gatinho de apartamento ao leão feroz que está em combate na selva.

No processo de criação da personagem Úrsula, a DCG de *Montagem de Espetáculo IV* foi suporte técnico corporal e espaço de laboratório de experimentação. Existiu criação, investigação, tentativas, erros e risadas. Um espaço de muito trabalho físico e de entendimento do corpo no espaço, e do meu corpo sempre em relação com o corpo dos outros.

Investiguei a criação de uma corporeidade de urso, uma exploração que vejo sempre em processo, e mesmo com muitas dúvidas, principalmente na pesquisa por ações vocais, procurei por deslocamentos, respiração, movimentos corporais e posturas que estão como repertório corporal nas cenas do espetáculo. Esse repertório, que ao longo do processo se modificou, adaptou-se a mim e eu a ele, e percebi que houve uma humanização dessas

características do bicho para a figura da Úrsula. Escolhi o urso por ser um animal que vive em uma caverna, um animal que se aproxima das corporeidades que me conduziam na criação. O urso que está na caverna protegendo-se e que ao mesmo tempo está pronto para atacar.

Percebi que os encontros nessa disciplina necessitaram disponibilidade e entrega, por esse motivo que escolhi a metáfora do barco, pois tivemos a condução para viajar, mas não cair em alto mar era responsabilidade nossa. Vejo que em alguns momentos boicotei meu trabalho e interrompi experimentações que estavam me conduzindo na criação de imagens. Apesar disso, simultaneamente, pude visualizar quando o jogo entre o grupo acontecia, e assim criei imagens corporais que auxiliaram na transformação do meu trabalho de atuação.

Um trabalho em que me entreguei às relações, onde existiu doação por inteiro à cena. Entendo essa doação a partir do corpo com todas as suas feições, palavras, movimentos, sensações, os órgãos³, os líquidos corporais⁴, a respiração, o deslocamento, o pensamento como entidade, tudo se movendo conjuntamente sem divisão, apenas entrega. Busco no autor Jacques Copeau fundamentação para refletir sobre essa entrega de nós, atrizes e atores, que eu tento descrever:

Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas, aquele que mais sacrifica da sua pessoa para o ministério que exerce. Ele não pode doar nada se não se doar a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Ao mesmo tempo sujeito e objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo (COPEAU, 2013, p. 162).

Entendo como o disponibilizar a si mesmo para o que se está vivendo. Ao mesmo tempo que faço sou a arte que crio, sou a forma e também o conteúdo, sujeito para a criação, meus próprios desafios e facilidades. Disponível, confiada ao momento, oferecendo-me à transformação de mim.

³Órgãos - estômago, intestino, fígado, pulmões, coração, etc. (FERNANDES, 2002, p. 106).

⁴Líquidos corporais - sangue, linfa, líquido cognitivo, líquido sinovial, líquido cefalorraquidiano, etc. (FERNANDES, 2002, p. 106).

3. OS BESOUROS QUE CAEM DE COSTAS...

“[...] não se levantam nunca mais. Nunca, nunca mais!” (ABREU e NUNES, 1988, p. 156).

Neste capítulo quero trazer momentos do processo de criação da personagem Úrsula, a louca que transita no texto, que é conflito e que com suas várias quebras de expectativa transforma o andamento da história.

Os besouros que caem de costas são um delírio presente em muitos textos da Úrsula. Essa metáfora, que carrega um tom de loucura, ampliou meu pensamento e comecei refletir que os besouros podem se apresentar como as minorias que são defendidas por ela. Caem de costas, pois assim como no contexto atual, fora da peça, no texto temos as atitudes machistas das personagens Maurício, Vassili e Rafael. Personagens que mesmo em 1988, quando escritos por Abreu e Nunes, já caracterizavam a sociedade preconceituosa, racista e elitista em que nos encontramos.

Escrevo que às vezes os besouros se levantam, pois é assim que vejo a Úrsula. Apesar dos tormentos provocados por Maurício há uma ascensão da personagem, ela que é militante por causas sociais enfrenta a figura masculina e autoritária do seu irmão, vence-o e nunca desiste do seu ideal. Aliás, o ideal defendido por ela é também motivo de ser considerada louca.

Úrsula foi jogada em uma gruta para viver com os animais. Trancada por dezenove anos, traz em suas características e ações o grotesco como imagem. Eu, a atriz responsável pela composição dessa personagem no processo de montagem do espetáculo, consigo encontrar espaço para dialogar com seu delírio e sua situação extrema através do grotesco, em minha criação corporal e em minha pesquisa, alinhada com a dramaturgia de Abreu e Nunes. Para especificar ainda mais a relação do termo grotesco com a personagem, e colocar o leitor junto com Úrsula na gruta, trago uma citação de *O grotesco* (2003) do autor Wolfgang Kayser para a conversa:

[...] o termo grotesco surgiu em meados do século XV, como designação de um tipo particular de ornamentação encontrada em escavações arqueológicas realizadas nos arredores de Roma. *La grottesca*, termo advindo de “gruta”, era a expressão que qualificava “estranhas” imagens (KAYSER apud MANDELL, 2009, p.19).

Essas estranhas imagens, por se tratarem do exagero das formas e de desproporções, propõem criaturas de outro mundo, uma anulação da ordem da natureza que, segundo Kayser: “criavam verdadeiros 'monstros nas paredes'[...]” (*apud* MANDELL, 2009, p.19). Essas criaturas eram formadas por partes humanas, de animais e vegetais ao mesmo tempo. Desse modo, o grotesco que é definido por Kayser é o mesmo que encontro habitando a caverna monstruosa de Úrsula. Aliás, o grotesco de que ele fala é, ao meu ver, a figura da própria personagem. Os animais que habitam esse lugar habitam também suas características: a sinuosidade de uma cobra para conseguir deslizar por entre os dedos de Maurício; os deslocamentos súbitos como os de um rato; os aspectos asquerosos da aparência de lagartos e animais rastejantes, além das atitudes dissimuladas como a fuga de aranhas ou o constante delírio com os besouros.

Percebi, durante o processo, que o meu entendimento sobre a cena seis ainda era um estudo primário. A cena que chamei de *A chegada da Úrsula*, fazia-me sentir insegura com o texto falado e com o texto que estava propondo a partir das movimentações corporais. Ainda experimentava com receio minhas partituras de ações e, mesmo acontecendo interação direta com a personagem Maurício, percebi que a relação entre nós dois era difícil de se afinar. Entendo o trabalho com o teatro como a escalada em uma montanha, que aos poucos vamos subindo e enfrentando a resistência de ficar parado, em uma situação aparentemente mais confortável.

Falando separadamente da chegada da Úrsula, vejo que consegui intencionar na cena a minha proposta de pesquisa, o estudo consciente das qualidades do movimento, o estudo do tempo-peso-espaco e fluência. E experimentei especificamente nessa cena a metodologia de recodificação: variações de níveis, velocidades e peso querendo explorar uma nova qualidade corporal de movimento, recodificando e adaptando os movimentos e ações em cada experimentação.

Como não participava das cinco primeiras cenas do espetáculo, tinha a oportunidade de assistir aos meus colegas. Neste lugar de espectadora via o esforço de cada um dos atores e atrizes para estabelecer um jogo quando estavam experimentando. Perceber que os outros cinco estavam trabalhando arduamente me motivava bastante a entrar na sexta cena do espetáculo, numa ânsia de potencializar o que estava sendo feito e também de interagir com eles. Percebo, também, que em algumas cenas nos arrastamos na velocidade e no jogo que não se estabelecia, mas que em outras, como as cenas 14 e 15, em que estamos todos jogando e todos os seis em cena, o contato se fez mais presente e a fluência dos movimentos de cada um comunicava-se com o conjunto geral.

O fator fluência procuro entender a partir da autora Ciane Fernandes, no livro *O corpo em movimento*, ela escreve:

Este fator refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado). Não se trata simplesmente de estar relaxado ou tenso, associando “livre” a uma qualidade boa e “controlado” a uma qualidade ruim”. [...] Tanto o fluxo livre quanto o controlado pedem uma tensão muscular, mas “é a relação entre estes músculos tensos, ao invés da presença de tensão no corpo, que determina a qualidade do fluxo (FERNANDES, 2002, p. 105).

Já participei do processo de criação de vários espetáculos em grupo, mas nunca antes tinha me detido em observar e refletir sobre um processo com essas características. A experiência de construir um pensamento reflexivo sobre esse processo tem sido muito importante para a minha experiência como atriz.

Em outro ensaio explorei mais detalhadamente a cena doze. Para contextualizar, essa é a cena em que a minha personagem é encontrada presa na gruta, ainda em constante delírio com alguns lampejos de lucidez. Nesse dia, metade de outubro, o ensaio aconteceu no Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria, o local escolhido por nós para as apresentações, visto que nos encontramos com o Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso interditado.

Nos deslocávamos até o jardim todos os dias em que o clima colaborou, durante os últimos meses do processo, querendo explorar o espaço das estufas e os viveiros. O diretor propôs um local para experimentarmos essa cena – tive a impressão de que antes era uma estufa e que agora ela havia desmoronado. Trabalhei debaixo de um sombrite que estava pendurado por uma ponta enquanto a outra estava no chão; havia um ar de cachoeira ou montanha, e eu estava ali embaixo.

Tive a sensação de não saber o que fazer muitas vezes, e percebi que precisava recodificar minhas ações. Ao me encontrar em um novo espaço de atuação, nunca antes experimentado, explorei com muito cuidado e delicadeza as mesmas partituras que antes facilmente eu experimentava na sala de ensaio. Tentei recriar uma nova lógica nas ações que eu já tinha, e também precisei improvisar muito. Com isso me senti livre. Percebi que estava livre para improvisar, pois mesmo sem saber detalhadamente como seria a cena naquele lugar, eu sabia o que queria e devia falar e fazer. Vejo que esse entendimento deu-se muito pelo estudo dos movimentos e ações, mas também aconteceu apoiado na Análise Ativa⁵ que

⁵ “A análise ativa consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se complementa e concretiza, na

fizemos do texto, pois ela me ofereceu esse entendimento subtextual da cena. Úrsula sempre foi um mistério, sempre deixou-me em um desconforto criativo. Eu a entendo como uma personagem complexa pelos seus picos de lucidez e delírio, e sempre busquei explorar corporalmente qualidades diferentes para esses dois momentos. A experimentação era constante e a dúvida também, algumas questões me incomodavam como pesquisadora e ainda mais como atriz. Por exemplo, a potencialização da comicidade, que pretendia trazer para essa personagem, foi conflito na minha pesquisa e também objetivo que movimentou grande parte da procura por essa personagem.

Não vejo a minha atuação como Úrsula por um viés cômico, embora haja variações e quebras de expectativa. Percebo que essa personagem carrega um discurso político e uma posição social em que é preciso desconstruir todos os ideais que existem ali. O machismo que se faz presente com a figura da personagem Maurício, o contexto social e econômico que são apresentados e desconstruídos por Úrsula, me faz entender que pesquisar o gênero feminino, e então potencializar as nuances da minha personagem, se faz mais presente e urgente nesse momento da minha caminhada como artista, muito mais que uma pesquisa voltada para a comicidade. Essa desconstrução é trazida também no texto *A Maldição do Vale Negro*, na fala da personagem: “Sim, uma aristocrata, uma condessa de Belmont. Mas, antes de tudo, uma mulher. E uma mulher com coração!” (ABREU e NUNES, 1988, p. 172).

Percebo que, ao explorar e pesquisar o grotesco nas Q.M. segundo Rudolf Laban, a suavidade para cantar, as nuances entre delírio e lucidez, a segurança nos discursos de militância, eu contemplo a minha pesquisa corporal/técnica, os estudos reflexivos sobre o movimento e, também, encontro um novo lugar de estudo para compor o processo de criação da 'louca' Úrsula.

Em outros ensaios, ainda em outubro, em que me detive na experimentação da cena 12, também nas estufas do Jardim Botânico, experimentei mais detalhadamente as movimentações e deslocamentos. A experimentação estava na curiosidade de desvendar o espaço e, com isso, a dificuldade em me locomover embaixo de um sombrite, com alguns cabos de aço e buracos no chão.

Percebi que buscava entender de onde partia o esforço para realizar a ação. Não posso dizer que já antes ela não estava estabelecida, a lógica da situação e do acontecimento já

prática, através do processo de criação do ator, por meio do método das ações física, envolvendo todo o seu aparato psicofísico. Esse método de investigação da obra pela ação psicofísica do ator e sua estruturação pelo diretor, experimentado e desenvolvido pelo próprio Stanislávski em seus últimos anos de existência, continua a ser utilizado e em processo de desenvolvimento por seus discípulos diretos e indiretos, como também adotado por artistas de todo o mundo que dele obtiveram conhecimento.” (D’AGOSTINI, 2018, p. 20).

havíamos descoberto na sala de ensaio, mas agora tudo se transformara. As partituras, antes muito bem codificadas, foram substituídas pelo incômodo com mosquitos e as reais dificuldades com as irregularidades do chão.

Apesar dos aparentes conflitos, não nos deixamos abalar, seguimos firmes na procura, e em vez de demolir com nosso espaço criativo por causa das dificuldades, vencemos as intempéries e fomos felizes nas experimentações. Essa felicidade, para mim, está na construção do espaço de jogo e de conversa. A interação com o Melo, meu adorador Vassili, a cada dia se afinava mais. Construímos cumplicidade para dialogar em cena e também na escuta: apesar de sua personagem ser *cega*, percebo que ele me vê, a cegueira é metafórica, mas a escuta é verdadeira.

Para falar sobre essa procura em encontrar de novo um outro sentido para o que estamos fazendo, agora em um espaço diferente de atuação, percebo necessário estudar os fatores do movimento. Para entender a expressão externa é preciso entender a interna, pois o esforço interno já está acontecendo antes dos movimentos visíveis do corpo. Laban não fala de esforço como fazer força física, ou seja, toda a parte dos impulsos e intenções já são movimento e estão acontecendo dentro do corpo antes mesmo de se materializar externamente.

O que eu entendo por qualidades do movimento (peso, tempo, espaço) e fluência são os elementos que fazem parte do esforço, segundo Laban os “fatores do movimento”. Esses elementos fazem parte do movimento, e são características naturais pois:

Todos os seres humanos têm uma forma de lidar com o “espaço”, um ritmo ao falar ou se mexer (“tempo”), uma intensidade na movimentação ou ao tocar em coisas ou nas pessoas (“peso”) e um modo de controlar ou deixar seguir o movimento, que é o fator “fluência” (MOMMENSOHN e PETRELLA, 2006, p. 123).

No entanto, quando fala-se de esforço, não se trata da ação mecânica ou a força apenas física, pois a ação mecânica ocorre junto de um esforço interno que se compõe de emoções, sensações, pensamentos e direções. E é por isso que a cada experimentação a ação se efetua de uma maneira nova, pois quem a desempenha é tão vivo quanto o próprio movimento que pratica.

E essa vida também se dá nas relações. Que a convivência em grupo é difícil todos sabemos, mas como encontrar espaços em meio a essas dificuldades para criar? Como, apesar dos conflitos internos e interpessoais, conseguimos nos mover criativamente e buscar por um estado de atenção que nos deixe alerta para estar em cena?

Essas e outras perguntas me questionei durante e após vários ensaios. Embora percebesse o grupo quase esgotado pelo cansaço com a prática, e também pelas muitas horas de convivência, após longas conversas de acordos, reclamações e angústias, íamos finalmente para a prática. Nesse ponto que quero refletir, sempre me surpreendo quando, após alguns conflitos de relações, a interação prática acontece.

E quando a parte prática começava já não havia mais embates entre o grupo, e estávamos prontos para a doação ao outro e à cena. Para mim isso não faz de nós atrizes e atores falsos ou máquinas, e sim me faz compreender que estar no espaço de atuação sempre é mais importante e me move sensivelmente mais que algumas pequenas desarmonias de opinião.

Fim de outubro, percebi que o jogo entre as personagens estava mais íntimo e decidido. Percebi que nós seis estávamos querendo muito estar ali, naqueles poucos ensaios que ainda tínhamos, e estávamos experimentando com muita vontade. Acho fundamental que após discussões e confrontos a prática não se dissolva e que tenhamos a oportunidade de trabalhar o espetáculo, a fim de entender que a cena é um espaço de trabalho e não um reflexo das questões particulares e pessoais de cada um.

Apesar de não estar falando detalhadamente sobre as impressões práticas da cena e das sensações de estar nela, acho importante nesse momento: espetáculo de contracenação, criar espaços de discussão sobre essa contracenação que também se dá nos espaços fora da sala de ensaio.

Alguns ensaios eram conduzidos pelo professor Lisandro, este que estava ocupando o lugar de preparador corporal e também apoiador do espetáculo. Às vezes via que o Lisandro, mesmo estando no processo, com o detalhe de não estar desde o início, conseguia visualizar mais especificamente algumas questões que nós, muito imersos nesse processo criativo, deixávamos passar.

Tínhamos combinado que iríamos ensaiar com o Lisandro, em um determinado encontro no mês de novembro, as cenas 13, 14 e 15. Após a sequência de aquecimento conduzida pelo professor, que diariamente realizávamos, começamos a exploração das cenas. Exploração porque foi com essa intenção que fui trabalhá-las, nessa fase havia de minha parte um certo constrangimento para realizar as ações. Não como se tivesse vergonha do meu material criativo ou dos meus colegas, mas de certa forma ele estava ocupando, naquele momento, o lugar de primeiro espectador de 'fora' do processo.

Engoli os julgamentos e a auto sabotagem e me preparei, com o coração aberto, para experimentar a cena em que Úrsula é desafiada e desafia o conde Maurício de Belmont. As

sequências de textos e das partituras já bem memorizadas facilitaram o ensaio de detalhes. Yuri e eu, que estamos nessa cena, nos preocupamos em descobrir de onde partia o impulso para realizar algumas ações pontuais, como saltar em cima da mesa, e qual era a melhor posição para dar um tapa na minha mão. Estar com a presença do Lisandro nesse momento foi bem importante e decisivo para o andamento do trabalho, ele conduziu técnicas para essas ações e também nos dirigiu na limpeza de alguns movimentos.

Após ensaiar os detalhes das três cenas propostas, uma focando no trabalho de atuação do Yuri e meu, e as outras duas no trabalho de contracenação entre nós seis, repetimos, repetimos inúmeras vezes, cada vez ao seu modo. E repetir estava sendo uma experiência muito agradável, em que experimentei buscar novas características para a minha personagem, evidenciando nuances entre a loucura e a lucidez, e assim potencializando, mesmo sem a pretensão, a comicidade que há nessa 'louca' Úrsula.

Os últimos momentos dessa aula foram dedicados a um laboratório de personagem, assim nomeado pelo Lisandro. Após liberar a turma, na sala ficamos a boneca, ele e eu. Não sei exatamente como descreveria a experiência, mesmo lembrando com nitidez o que fizemos. Nesse laboratório me senti inteiramente em jogo com as situações que ele propunha e com as que eu criava em relação à boneca. Investiguei, imersa em sons que me lembravam bebês chorando e conversas de criança, ações como ninar a boneca, escondê-la, amamentar, fugir, me esconder e protegê-la.

Criei situações de completo delírio, onde jogava com a boneca e experimentava cenários cotidianos como levá-la para a escola e dar comidinha. No entanto, o contexto de imersão nessa outra lógica fez das ações cotidianas a pura loucura. Em contraste com isso, estava buscando e codificando movimentos de carregar a boneca e de deslocamento com e sem ela.

Esse é um ponto sobre o qual quero refletir: no momento em que estava em jogo, com completa atenção, uma nova lógica se estabeleceu e, ao mesmo tempo, eu estava consciente do meu corpo no espaço e das movimentações que estava realizando. Dessa forma, conseguia vivenciar as relações criadas e também memorizá-las, mas não como se tudo fosse racional, ficando apenas na dimensão do pensamento. Essa memorização acontecia também pelas sensações, pela codificação espacial, pelo entendimento de onde partia o esforço, pela percepção do tempo nas movimentações e no jogo.

Com essa compreensão corporal, consegui recriar as imagens e sensações, mesmo que cada vez a seu modo, sempre de forma sincera. Ocupava novamente o imaginário, em que

antes já havia conseguido ficar imersa, e estabelecia uma nova lógica de jogo para criar. Trago Jacques Copeau para fundamentar essa reflexão e dar asas ao pensamento:

O que é horrível, no ator, não é uma mentira, porque ele não mente. Não é um engodo, porque ele não engana. Não é uma hipocrisia, porque ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser o que não é, e não em expressar o que não sente, mas em sentir o imaginário (COPEAU, 2013, p. 161).

É esse imaginário a que me refiro, o que existe para nós atrizes e atores e que nos conduz nessa verdade que estamos sempre procurando. As imagens que como uma ilusão visual criam-se também corporalmente e são imagens físicas. No estudo em Laban entende-se que além de dominar os padrões do movimento deve-se igualmente dominar os significados das ações corporais. Assim, “[...] enriquece-se a imaginação e aprimora-se a expressão”. (LABAN, 1978. p. 112). Não basta somente entender a forma do movimento, os padrões de partituras e ações. É necessário, também, dominar o entendimento dos sentidos que criamos para as situações, o sentido no espaço, o sentido que damos em velocidade, a lógica para falar o texto, o *recheio* para a forma, o conteúdo que ela carrega.

Finalizamos essa aula conversando um pouco sobre os picos de energia e lucidez que poderia experimentar na personagem Úrsula. Também finalizei a prática um pouco surpresa com as possibilidades que ainda não tinha experimentado e das quais não tinha perspectiva. Me libertei de alguns medos de cair no clichê da louca, e também experimentei ações que antes já realizava, criando novos sentidos. Achei importante para o meu processo esse tempo de trabalhar individualmente cada personagem e nos dar tempo para experimentações fora das situações do texto.

Às vezes fazer teatro está também no lugar de trabalhar na dificuldade, em alguns momentos apresentaram-se dificuldades físicas e materiais como os buracos no chão e a presença dos mosquitos, mas nesse trecho me refiro às características pessoais que cada dia nos faz estar de um modo. Em um dos últimos ensaios, não estava acreditando no que fazia e falava, já com o texto memorizado me deu um *branco* quando ensaiamos a cena em que participava. Resisti, segui no ensaio assistindo aos meus colegas e me esforçando para entrar no jogo que estavam propondo na cena.

O ensaio estava, nesse dia, diferente do último, e isso sempre me anima, estávamos trabalhando com a novidade da mesa nova, feita especialmente para o espetáculo, e com a experimentação dos sons que iriam compor a trilha sonora do espetáculo. Não era rotineiro, despertava a minha curiosidade e no entanto, eu só queria assistir aos meus colegas.

Já em outros momentos da minha prática como atriz encontrei-me nessa situação, antes muitas vezes desistindo da prática e transbordando de autocrítica. Agora, seguindo com o ensaio e apesar de toda a dispersão e um certo desconforto em estar ali, pude descobrir algumas coisas.

Por exemplo, em algumas ações da personagem Úrsula, busco experimentar qualidades corporais que extrapolam o "extracotidiano" da louca, e os momentos grotescos como a insistência em repetir que os besouros caem de costas. Essa procura objetivava encontrar a comicidade da personagem e, para isso, fundamento essa percepção no autor Vladimir Propp.

O estudioso comenta que o ridículo deve relacionar-se com o exagero, ou uma particularidade qualquer de uma pessoa que é exagerada e representada como única, e complementa que só essa definição não é suficiente:

O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco (PROPP, 1992, p.88).

Percebo que algumas variações que experimentei, a fim de criar nuances para minha personagem, funcionavam comicamente para meus colegas e diretor; em outras, ainda era preciso trabalhar ritmo, texto, pausas e quebras na expectativa do público. Eu percebia que estávamos, nós todos do espetáculo, nos aproximando cada vez mais da necessidade de compartilhar o trabalho. Ao compartilharmos, possivelmente teríamos a resposta de muitas perguntas que, naquele momento do processo, nos afligiam e incomodavam.

A pesquisa em encontrar um corpo grotesco para a Úrsula também foi experimentada em cada *passadão*⁶ que fizemos. Acredito que essa corporeidade estará sempre em construção, pois em todas as investigações eu tinha uma outra compreensão do que estava fazendo e do sentido trazido pelas minhas ações, assim como as dos colegas de cena. E quando compreendo corporalmente a cena, compreendo também o jogo de intenções com os colegas; consigo responder conduzida pelo meu jogo do grotesco e descobrir esse espaço criativo em que o teatro acontece.

O estudo das cenas 14 e 15 foi detalhado nos últimos ensaios antes da apresentação. Após o aquecimento que já acontecia no Jardim Botânico, avaliamos a situação em que estávamos: tanto o clima extremamente quente e inapropriado para ensaiar na estufa

⁶Ensaios cuja estrutura completa do espetáculo é trabalhada, na ordem das cenas, tal qual seria uma apresentação ao público.

principal, quanto a necessidade de afinar as últimas cenas do espetáculo. Mudamos a metodologia do *passadão* e começamos o trabalho de afinação nos detalhes: mão para cá, perna para lá, expressão facial exagerada, texto para a frente, deslocamento no primeiro plano da cena, no segundo e no terceiro.

Percebi que tínhamos facilidade em dispersar, mesmo nesse momento final do processo, mas do mesmo modo que dispersávamos, também conseguíamos momentos brilhantes de concentração e jogo. Esses momentos *brilhantes* de que falo, não me refiro ao espetacular e virtuoso, falo do jogo. A doação que está nos olhos dos colegas, as pequenas indicações que damos um ao outro, acho que encontramos a cumplicidade de estar em grupo.

Ainda havia muito trabalho para ser feito, figurinos e caracterização a serem construídos, iluminação a ser experimentada, cenas para afinar, memorização de alguns textos que insistiam em desaparecer durante os ensaios. Apesar de todo o trabalho, que sempre iríamos encontrar, vejo que estávamos dominando a história que seria contada, essa história que é texto, movimento e principalmente jogo.

Sempre me questionei quando o orientador/diretor nos indicava focar no jogo das relações, não sei se compreendia na prática o que ele estava falando, às vezes acabava ficando um pouco distante dessa indicação. No entanto, com cada experiência de *passadão* e trabalho individual das cenas, me relacionava mais com os meus colegas e vejo que nossos desejos se cruzavam.

Pode ser que esteja romantizando um pouco o fazer teatral, mas ao estar com os colegas nessa fase difícil de finalizar ciclos, tanto com a universidade quanto com o espetáculo, sentia um apoio na vida e também na cena. O fim desse processo se aproximando e com ele as responsabilidades que encaro fundamentais cumprir, responsabilidades com o espetáculo e também com o relatório, e estar com o grupo aliviava a pressão que colocamos em nós mesmos.

3.1 DELÍRIO E LUCIDEZ: ANÁLISE DA CENA SEIS

Neste subcapítulo quero dedicar a atenção à análise de uma cena específica do espetáculo. A cena seis ou o solilóquio de apresentação do mundo à filhinha e a militância. O delírio e a lucidez foram dois extremos que explorei durante o processo de criação da Úrsula: o delírio que estava presente nos textos, nos movimentos, deslocamentos, relação com os personagens e a filhinha, e também na caracterização, enquanto que a lucidez apresentava-se nos discursos de militância, de desconstrução do machismo, também nas ações e na relação com a filhinha que se transforma em boneco quando há picos de lucidez.

A cena seis do espetáculo é inicialmente a apresentação do mundo para a filhinha, a descrição do mundo que é visto fora da gruta que as duas habitam, a realidade que está presente no castelo, desde o arrebol até o conde Maurício repousando sobre seu berço de ouro.

Procurei explorar nessa chegada da Úrsula, um aspecto sombrio que se construiu a partir da criação corporal. Após explorar alguns deslocamentos e formas de carregar a boneca, escolhi o pescoço para carregá-la até o castelo. A imagem que criei era que meu corpo oferecia os membros para o deslocamento e apresentação do castelo, enquanto que quem via toda a descrição era a “filhinha”. Abaixo coloco imagens que mostram o processo dessa aparição, desde a sala de ensaio até o dia da estreia.



(Créditos: Guilherme Mello, Setembro 2019). (Créditos: Arthur Mastroiano, Novembro 2019).

Essa partitura começa a partir da forma com as mãos, mãos que chamei durante o processo de *mãos de árvore*. Dela, eu me deslocava pelo espaço, começando a descrever como costuma ser verde o céu.



(Créditos: Fernanda Bona, dezembro de 2019)



(Créditos: Fernanda Bona, dezembro de 2019)

Estudei neste deslocamento de chegada, nas extremidades superiores do corpo, movimentos de esvaziar, de recolher e espalhar. Percebia existir uma fluência que partia do tronco, era da coluna que partia o movimento e, ao mesmo tempo que me direcionava, também me deixava livre dentro dessa forma. Em Laban encontrei uma citação que pode explicar o que estou falando, no livro *Domínio do Movimento*. Ele escreve:

Os movimentos que se originam do tronco, do centro do corpo, e depois fluem geralmente em direção das extremidades dos braços e pernas são em

geral mais livremente fluentes do que aqueles nos quais o centro do corpo permanece imóvel quando os membros começam a se movimentar (LABAN, 1978, p.47).

Experimentei em todas as vezes que estive em cena, desde os ensaios e também nos compartilhamentos com o público, uma atenção que me tirasse da forma do que eu fazia. Me preocupava mais em construir um *recheio* para a partitura do que executá-la na total precisão de uma sequência. Havia uma curiosidade em não compartilhar uma habilidade com perfeição, e sim construir um caminho de movimentos em que existisse uma participação interna para realizá-los. Trago novamente Laban para elucidar o que estou discutindo:

O ator que tenta fazer mais do que representar a vida, de modo habilidoso, usa os movimentos de seu corpo e das cordas vocais com o interesse centrado naquele ponto que deseja transmitir para sua plateia e menos nas formas e ritmos externos de suas ações. Este tipo de artista concentra-se na atuação dos impulsos internos da conduta, que precedem aos seus movimentos, [...]Resulta, deste modo, uma qualidade diferente de contato com o público, quando é enfatizada a participação interna ao invés da habilidade (LABAN, 1978, p. 27).

Percebo que essa participação dos fatores internos do movimento, o impulso para realizar a ação, estava presente e também construiu imagens na minha atuação. A sequência da cena seis, que aqui se caracteriza como o delírio de Úrsula, me causou várias dúvidas ao longo do processo. Houve um momento que acreditava não ter ações para realizar, e depois que comecei procurar entender os micro impulsos para as ações que eu já realizava, pude perceber que existia sim uma lógica, que era ilógica para a cena e para as ações da Úrsula. Durante esse processo de entendimento, recodifiquei inúmeras vezes toda a estrutura, recodifiquei a relação com o Maurício e com a boneca, e consegui criar nuances nas movimentações.

As quebras do delírio dos gritos com o Maurício para o ninar silencioso da filhinha foram variações estudadas e experimentadas em todo o processo. Percebi que essa pequena nuance foi responsável por quebrar o ritmo da atuação que não se separa: corpovoz-formaconteúdo, e também na quebra da expectativa do público. Com isso, eu que passei longos momentos do processo não acreditando no potencial cômico da personagem, pude notar variações e contrastes que funcionaram comicamente durante os compartilhamentos.

A partir dos estudos em Propp compreendi que a base do cômico pode estar em uma ação absurda. Como os objetos, as coisas, a arquitetura e as fantasias não podem ser absurdas sozinhas, elas precisam das reações humanas para serem vivas, dado que a comicidade é sempre ligada a alguma manifestação humana. Dessa forma, encontrei o jogo cômico com a

boneca, a filhinha que me acompanhou nas cenas de delírio em todo o espetáculo. Criei uma dinâmica na relação com o objeto que transpassava o delírio de cuidá-la como um bebê, à consciência de manipular um boneco brincando com ele, jogando para todos os lados. Abaixo trago fotos desses dois momentos da Úrsula, momentos que percebo nuance na qualidade dos movimentos e também a comicidade sendo potencializada a partir dessas nuances.



(Créditos: Fernanda Bona, dezembro de 2019)



(Créditos: Fernanda Bona, dezembro de 2019)

Para Propp, cômicos são os nossos defeitos, mas somente os aspectos que não nos ofenda e nem nos revolte, que não desperte piedade nem compaixão. Não basta causar comicidade apenas com as características físicas do corpo, é preciso perceber, através do

físico, os defeitos de aspecto espiritual. É na relação desses dois aspectos que a natureza física exporia os defeitos da natureza espiritual.

Identifico nas minhas ações como Úrsula elementos para uma atuação cômica. Ao pensar que a comicidade está na representação de si mesmo, percebo elementos como o tempo-ritmo de uma situação, as nuances da ação vocal na projeção de um texto, o exagero de uma ação, a repetição de movimentos e a triangulação do foco com o público, como aspectos físicos presentes nas minhas ações e que são potencializados através das qualidades do movimento.

4. ONDE EU CRESCÇO COMO ATRIZ?

Deixai toda esperança, ó vós, que entraís (2015-2016), *Cabaré Valentin* (2015), *Cabaré Café* (2016), *Nascituro* (2016), *No país das Maravilhas* (2015-2016-2017), *Piquenique no Front* (2016-2017), *Circo Bambo* (2017), *O Rinoceronte* (2017), *Varieté* (2017-2018), *Atenção para a Chamada* (2017-2018), *Furacão Mahagonny* (2018-2019), *Há perigo, Maria* (2018-2019), *A História da Tigresa* (2018-2019), *A Maldição do Vale Negro* (2019). E antes desses, tantos outros...

O meu processo artístico na UFSM começou em 2015 quando ingressei no curso de Licenciatura em Teatro. Logo nos primeiros semestres, percebi que os meus desejos se aproximavam mais do curso de Artes Cênicas - Bacharelado, e depois do reingresso sempre tive a intenção de cursar Interpretação Teatral.

Logo quando cheguei no CAL – Centro de Artes e Letras, recebi convites para participar das encenações de amigos e colegas; no primeiro semestre fiz nove encenações, sendo que cinco delas eram *A conversa no chafariz*, esquetes que compunham o *Cabaré Valentin*. Também no primeiro ano me arrisquei em processos mais complexos e longos, *Deixai toda esperança, ó vós, que entraís*, e *No país das Maravilhas*.

Ao longo dos cinco anos no curso, estive presente nesses processos que trago acima, e também em alguns que não tive a oportunidade de concluir. Percebo que todos eles me deram oportunidade de crescer no entendimento técnico, teórico e prático do fazer teatral. Juntamente com as disciplinas que cursei, esses processos artísticos foram responsáveis por me lapidar e disponibilizar um novo entendimento do eu artista.

Esses processos são agora citados pois acredito serem parte de toda a minha formação como atriz, esta que estou refletindo neste relatório. Sei que o foco principal está no processo deste ano, *A Maldição do Vale Negro*, mas preciso compor essa conclusão trazendo também esses processos grandiosos, mesmo que às vezes de quatro meses e uma apresentação, para finalizar esse relatório.

Trago a pergunta que o meu orientador nos fez na metade do processo, para refletir agora que estou em um outro contexto. Na época eu estava um tanto perdida na pesquisa e no espetáculo, questionando-me como poderia experimentar o que estava propondo e como caberia em um espetáculo com mais seis pessoas.

Onde eu cresço como atriz? Foi o que ele nos perguntou.

Naquele momento isso me atravessou de diferentes maneiras, questionei-me o que eu havia amadurecido ao longo dos anos no curso, depois do monólogo, e nos meses que estava no processo da *Maldição*. Questionei-me sobre a atuação, sobre as relações com os colegas de cena e o diretor, sobre as qualidades de movimento que eu já conhecia, sobre o que eu não conhecia, sobre o teatro que queria fazer, sobre o texto que iríamos montar, sobre todos eles e eu, em quase todos os dias da semana, exatamente na mesma sala.

Por um tempo costumava chamar os ensaios por a *Maldição da 1321*, a sala do CAL em que aconteceram muito mais que a maioria dos ensaios. Eram tantas horas dedicadas àquele espaço, àquelas pessoas, àquele texto, àquela criação que realmente parecia uma maldição sobre todos nós. Hoje não encaro o processo assim, hoje após viver todo esse longo percurso, e ter passado por várias “pedreiras”, vejo como um memorável processo.

Neste ano criei vínculos de amizade e de trabalho que nunca antes havia tido oportunidade, apontei e fui apontada, dei apoio e recebi, fiz cadeirinha e também me sentei, guiei um cego e fui guiada com os olhos fechados, dividi comida, roupas, desodorante, repelente, angústias, fotos, textos, resumos, sensações, risadas, choros, machucaduras, atenção e, principalmente, o tempo.

Durante esse processo cresci como atriz, pois aprendi com aprender com o outro. Cresci pois me percebi muitas vezes desarmada dos meus registros para criar a partir dos registros dos outros. Não me senti sozinha, mesmo quando não estava com todos. Fui atravessada pelas qualidades de cada um deles e me recodifiquei, criando nuances no que eu sou hoje. E apesar de todos os conflitos e maldições que existiram durante esse processo, hoje encontro em mim a *firmeza* de uma governanta, a *suavidade* da borboleta, o *sustentado* no tempo do velho e do contador de histórias, a *rapidez* daquele que transita entre dois personagens, e a *flexibilidade* para compreender e mover todas as peças que só um bom jogador tem.

Finalizo esse relatório com muitas lembranças vindo à tona, momentos de criação e reflexão de tudo o que vivi e das muitas fases que passamos. Finalizo na sensação de que fizemos um bom trabalho, e que mesmo tendo consciência que estou sempre me construindo, ao encerrar essa etapa, acredito que aprendi muito durante esse processo. Os besouros vão continuar caindo, mas agora me sinto mais forte e preparada para ajudar levantá-los.

5. FONTES CONSULTADAS

ABREU, Caio Fernando de; NUNES, Luiz Arthur. **A Maldição do Vale Negro**. Porto Alegre: IGEL/IEL, 1988.

CANALLES, Pablo. **Diários de Um Homem Atlântico: a criação de dramaturgia-em-cena e a tese como experiência artística/estética/lúdica**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)- UNIRIO. Rio de Janeiro, p.14. 2019.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o Método de Análise Ativa**, 2018.

ECOUTIN, G. **We Will Rock You**. Ilustração: Olivier Fagnère. França: Asmodee Games, 2008. 1 jogo (4 cartas de regra, 40 cartas de sinal, 10 cartas de bola): cor.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. 4ª Edição. São Paulo: Editora Senac, 2004.

GÓMEZ-PEÑA, Guilherme, SIFUENTES, Roberto. **Exercices for rebel artists: radical performancy pedagogy**. Routledge, Londres/Nova York, 2011.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.

MANDELL, H. Carolina. **O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam**. 2009. 70 p. Dissertação (Mestrado)- Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2009.

MOMMENSOHN, M. e PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006 (P. 121 – 130).

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo. Editora Ática S.A., 1992.

TAVARES, Mônica. **Os Processos Criativos em Meios Eletrônicos**. 1995. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1995.