

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Luiza Ismael da Costa

**MOVIMENTO AUTORAL E SEUS DESDOBRAMENTOS:  
ATUAÇÃO E DRAMATURGIAS**

Santa Maria, RS  
2023

Luiza Ismael da Costa

**MOVIMENTO AUTORAL E SEUS DESDOBRAMENTOS:  
ATUAÇÃO E DRAMATURGIAS**

Relatório de Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Graduação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Dal Forno.  
Co-orientador: Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

Santa Maria, RS  
2023

Aos estudantes que perseguem um sonho, dedico este trabalho e desejo a todos oportunidade de concluírem seus estudos e irem muito além.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Universidade Federal de Santa Maria pela oportunidade de cursar Artes Cênicas, a formação que sempre desejei alcançar.

A professora Adriana Dal Forno, por me guiar no descobrimento de minha paixão em estudar o movimento e pela orientação acadêmica; e ao professor Elcio Rossini por me instigar enquanto artista da cena.

Agradeço a minha mãe e ao meu pai pela sua presença, apoio e confiança para com meu futuro; e a toda minha família pelo incentivo.

As minhas amigas e amigos artistas, que dividiram comigo momentos desta formação e que me apoiaram durante esta jornada.

Por fim, agradeço a Deus, que se mostrou presente em todos os mencionados.

Não sei bem o quê, nem sei o que vocês veem, mas, de repente, assim.  
Gostaria de continuar apresentando uma dança assim, para sempre.  
(OHNO, 2016, p. 76).

## RESUMO

### MOVIMENTO AUTORAL E SEUS DESDOBRAMENTOS: ATUAÇÃO E DRAMATURGIAS

AUTORA: Luiza Ismael da Costa

ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Dal Forno.

CO-ORIENTADOR: Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

O projeto de trabalho de conclusão de curso intitulado “Movimento autoral e seus desdobramentos: atuação e dramaturgias” tem como seu objetivo explorar o movimento autoral para a concepção de atuação e composição de dramaturgias da cena. A presente pesquisa teve início no mês março de 2023 e se encerrará no mês de dezembro de 2023 com a elaboração do relatório reflexivo do processo de pesquisa e a apresentação do espetáculo contracenado de TCC. O estudo desenvolve-se utilizando o Butoh como referência de corpo aberto, uma forma de experimentação que busca a construção de corporeidades singulares e permite que o corpo da artista se transforme em um receptáculo de formas, poesias e sentimentos advindos da sua própria subjetividade, fazendo assim a conexão entre a parte visível e a parte invisível da criação da artista. A Dança-teatro vem a incorporar neste estudo o modo de conceber a cena e a atuação que parte do movimento, priorizando a motivação da artista e não o movimento puramente estético, valorizando a potência do movimento autoral, que é fundamental para a composição da dramaturgia da cena. Para a composição de dramaturgia, consideramos para esta pesquisa, que ela surge a partir do movimento autoral, que organizado em partituras passa a ganhar novos sentidos - o subtexto-, e funcionando como um guia para a atriz e a cena, conferindo unidade e intenções de ação.

**Palavras-chave:** Movimento autoral. Butoh. Dança Teatro. Atuação. Dramaturgia.

## **ABSTRACT**

### **AUTHORIAL MOVEMENT AND ITS REPERCUSSIONS: ACTING AND DRAMATURGIES**

**AUTHOR:** Luiza Ismael da Costa  
**ADVISOR:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Dal Forno.  
**CO-ADVISOR:** Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

The present final paper entitled “Authorial movement and its repercussions: acting and dramaturgies” aims to explore the authorial movement for the conception of acting and composition of scene dramaturgies. This research began in March 2023 and will end in December 2023 with the preparation of the reflective report on the research process and the presentation of the theater performance. The study is developed using Butoh as a reference for an open body, a form of experimentation that seeks to create singular corporeities and allows the artist's body to become a receptacle of forms, poems and feelings arising from their own subjectivity, thus making the connection between the visible and the invisible part of the artist's creation. Tanztheater incorporates in this study as one way of conceiving the scene and the performance that starts from the movement, prioritizing the artist's motivation and not the purely aesthetic movement, valuing the power of the authorial movement, which is fundamental to the composition of the dramaturgy of the scene. For the composition of dramaturgy, we consider for this research that it arises from the authorial movement, which organized in scores begins to gain new meanings - the subtext -, and functions as a guide for the actress and the scene, providing unity and intentions of action.

**Keywords:** Authorial Movement. Butoh. Tanztheater. Acting. Dramaturgies.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
1.1	PROBLEMA .....	11
1.2	OBJETIVOS .....	11
1.2.1	<b>Objetivo geral</b> .....	11
1.2.2	<b>Objetivos específicos</b> .....	11
1.3	JUSTIFICATIVA .....	12
2	<b>PENSAMENTO E SUAS REPERCUSSÕES NA PRÁTICA</b> .....	14
2.1	O MOVIMENTO AUTORAL.....	14
2.1.1	<b>O Butoh, a busca pelo movimento autoral e a Louca</b> .....	15
2.1.2	<b>A Dança-teatro, a aplicação da subjetividade na atuação e o Banco confissão</b> ..	23
2.2	DRAMATURGIA .....	29
3	<b>MATERIAIS E MÉTODOS</b> .....	33
4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	34
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	36
	APÊNDICE A – RESUMO DA JAI .....	37
	ANEXO A – LISTA DE FIGURAS .....	38
	ANEXO B – CARTAZ-PROGRAMA .....	39
	ANEXO C – DIVULGAÇÃO NA MÍDIA .....	43
	ANEXO D – FOTOS DO ESPETÁCULO .....	39

## 1 INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso intenciona discorrer sobre a exploração do movimento autoral para a concepção de atuação e composição de dramaturgias da cena. Para tanto utiliza-se do Butoh e da Dança-teatro como referência teórica e abordagem de criação de movimentos e de exploração do imaginário para que, a partir disso, se desenvolva a atuação e a composição de dramaturgias.

Este trabalho é desenvolvido em dois subtítulos, o primeiro discorre sobre o movimento autoral, referenciado pelo Butoh, trabalho desenvolvido e experienciado por Kazuo Ohno, e também pela Dança-teatro de Pina Bausch; enquanto o segundo capítulo discorre sobre o processo de composição de dramaturgias advindas do movimento autoral e do subtexto.

Partindo do subjetivo da artista, o Butoh entra como referência de corpo aberto buscando na imagem poética e na imagem mental a conexão entre visível e invisível por meio da criação de um movimento autoral. Quanto a Dança-teatro de Pina Bausch, reporta-se ao modo de conceber o movimento, priorizando as motivações da artista e não o movimento puramente estético e também a liberdade de criação e na utilização de elementos cênicos.

Esta pesquisa encontra pertinência no anseio de explorar o imaginário e desenvolver um processo criativo aliado ao trabalho com o corpo, que são contempladas por uma forma de atuação que parte do movimento e impulsiona narrativas que compõem a dramaturgia da cena.

Este Trabalho de Conclusão de Curso realizou-se em conjunto com uma montagem de espetáculo comum e contracenado com as colegas de graduação Luana Oliveira de Lima e Rafaella Menezes Ferrão, que também desenvolveram suas pesquisas individuais neste mesmo período, onde cada uma de nós ofereceu uma perspectiva do desenvolvimento de pesquisa.

Como ponto de convergência no trabalho salientamos nosso interesse pelo estudo do movimento na criação cênica. Além disso, construímos uma relação de afeto que se iniciou dentro do curso de Artes Cênicas no período pós isolamento devido à pandemia COVID-19, esta convivência intensificou o compartilhamento das experiências do universo feminino. No espetáculo em questão, esse foi o modo de singularizar a abordagem do tema.

Para isto, esta pesquisa operou pela composição de partituras corporais autorais e composição de dramaturgias da cena, que contribuiu para o espetáculo contracenado de TCC, bem como para a realização de reflexão da criação a partir de Diários de Campo, onde foram relatados os passos deste processo criativo, a poética e as partituras.

Para este TCC optei por dar ênfase à reflexão das noções que me acompanham desde o primeiro semestre de 2022. Desse modo, trouxe da prática e dos Diários de Campo algumas experiências que mostram o quanto aqui não há separação entre teoria e prática, mas noções que busquei dar corpo, literalmente. Assim são estes conceitos que protagonizam minha escrita.

Assim, compõe-se o movimento autoral e suas implicações na atuação e na dramaturgia da cena, o objeto principal de estudo nesta pesquisa.

## 1.1 PROBLEMA

O objeto de estudo desta pesquisa direciona-se a desenvolver a noção de movimento autoral no contexto da criação da cena, tendo como referência o pensamento do Butoh, da Dança-teatro e da dramaturgia da atriz.

## 1.2 OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo Geral

Explorar o movimento autoral para a concepção de atuação e composição de dramaturgias da cena.

### 1.2.2 Objetivos específicos.

1. Estudar o movimento autoral como possibilidade de construção da atuação e da cena;
2. Investigar a relação do movimento autoral com a elaboração da dramaturgia da atuação e da cena utilizando-se da composição de narrativas (subtexto) advindas do movimento;
3. Compor narrativas a partir da produção de movimento autoral contribuindo para a elaboração da dramaturgia da atuação individual e da cena contracenada;
4. Elaborar e defender a reflexão sobre as práticas empreendidas;
5. Compartilhar a pesquisa em evento acadêmico;
6. Apresentar publicamente o resultado artístico.

### 1.3 JUSTIFICATIVA

Meu interesse por tudo que envolve atuação, corpo e dramaturgia surgiu na infância, nas brincadeiras de criança, que quando estava acompanhada das primas e das amiguinhas, se mostrava na forma da escrita de um texto fantástico e na diversão de montar um espetáculo teatral, com ensaios, figurinos e apresentação para os familiares. Já nos dias de solidão, esse interesse se mostrava na montagem de um “teatrinho”, como costumava chamar, com todas as bonecas e bichos de pelúcia preferidos.

A dança e o canto também vinham fácil nessa fase da vida, e não passaram despercebidos pelas professoras, que incentivaram que eu fizesse aulas de dança, o que infelizmente não foi possível. Com isso, minha primeira experiência com teatro realmente foi na escola, por volta dos dez anos de idade fiz o papel da formiga, na encenação do conto “A formiguinha e a neve” dos Irmãos Grimm, que foi apresentado para toda a comunidade escolar no ginásio da Cohab Tancredo Neves. Lembro-me também que por conta deste ocorrido surgiram as minhas primeiras preocupações enquanto atriz, como “será que vou conseguir lembrar de todas as falas?” e “o que as pessoas vão achar da minha atuação?”, preocupações estas que até hoje por vezes me rodeiam.

Pouco tempo depois, consegui, mesmo que brevemente, fazer aulas de dança, do ritmo jazz contemporâneo, e novamente tive a chance de me apresentar para a comunidade juntamente com o grupo de meninas da minha faixa etária. Desta experiência levo memórias de ter me divertido muito durante as aulas, de ter me preocupado no dia da apresentação e da frustração por ter errado um passo de dança.

A partir daí, sinto que me afastei fisicamente das artes mas nunca afastei as artes do coração e do pensamento. De gostar de ouvir música e entender seu significado sem nunca cantá-la, assistir vídeos de dança e admirá-los sem nunca experimentá-los no corpo, admirar a atuação de atrizes famosas sem nunca praticar a atuação, meu único refúgio para expressar minha criatividade foram as letras, em forma de escrita de contos e poesias.

Mesmo que meu corpo e minha mente buscassem por mais, ansiassem por mais, continuei assim, pois a vida me levou para outros lados. Quando entendi que meu caminho não podia se distanciar da arte, ainda tive que lutar com o meio para fazer minha vontade valer, mas consegui me reunir novamente com meu primeiríssimo desejo em 2019, ao iniciar o curso de Artes Cênicas na UFSM. Desde então minhas experiências corporais e artísticas se resumem a experiência acadêmica, a um breve curso de canto e a minha escrita de ficção.

Dessas experiências acadêmicas, destaco meu primeiro contato com o Butoh, que ocorreu no período de isolamento decorrente da pandemia de Covid-19, enquanto cursava a cadeira de Técnicas de Representação III no modo online, onde pude experimentar exercícios originados de metodologias desta dança, momento em que comecei a entender o processo criativo em torno da exploração do corpo partindo de imagens. A partir daí assisti muitos vídeos e iniciei leituras, que me aproximaram mais e mais deste universo criado por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Destaco também que no ano de 2022, ao cursar o quinto e sexto semestre de Artes Cênicas, pude desenvolver a pesquisa intitulada O MOVIMENTO AUTORAL PELO CORPO-IMAGEM: COMPOSIÇÃO DA CENA SOLO, que foi orientada pela professora Adriana Dal Forno para as disciplinas de Laboratório de Orientação I e II e Técnicas de Representação V e VI, onde pude pela primeira vez estudar a dança Butoh como referência na criação de movimentos autorais advindos da conexão entre imagens poéticas e imagens mentais. Como parte desta pesquisa também foi desenvolvido um espetáculo solo denominado CINCO GESTOS DE AMOR, que foi apresentado em forma de espetáculo de monólogo para a comunidade acadêmica e externa ainda no mês de julho de 2023.

Voltando ao ano de 2022, ao me aprofundar nos estudos e cursar a disciplina de Processos Criativos em Dança I, do currículo do curso de Dança da UFSM, tive mais contato com a modalidade artística Dança-teatro, conheci novas referências e revisei outras que haviam passado muito brevemente pelo meu conhecimento, e assim cheguei a conclusão de que além do Butoh, haviam outros guias e mestres para o meu estudo sobre movimento autoral, atuação e dramaturgias.

Assim nasceu a vontade de aprofundar meu estudo sobre a exploração de um movimento próprio, sobre a concepção de atuação e composição de dramaturgias da cena, que alimenta a mente enquanto criação poética e acadêmica e, alimenta o corpo enquanto movimento artístico, e desta vontade, inicia-se a presente pesquisa a ser apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso para a minha formação em Artes Cênicas.

## 2 PENSAMENTO E SUAS REPERCUSSÕES NA PRÁTICA

### 2.1 O MOVIMENTO AUTORAL

Primeiramente busquei compreender o artista como um sujeito singular que está inserido em um espaço físico, tempo histórico, cultura e subculturas que influenciam em suas vivências e percepções, portanto, exercem influência também em seu fazer artístico. Não se pode separar o sujeito do seu meio, e o artista, como um projetor de sua própria arte, irá projetá-la, usando seus diversos filtros sobrepostos - as múltiplas camadas de suas vivências, que irão constituir seu processo artístico.

Para Colapietro (*apud* Salles, 2017) o sujeito é “como uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e conduta”, assim o indivíduo pensa, age, e portanto, cria, sob a influência de seu tempo-espaço, mas ao mesmo tempo que não se limita apenas a ele.

Mesmo que o artista busque por um processo mais livre de criação, procurando desvencilhar-se de técnicas ou procedimentos artísticos de seu conhecimento, ele traz em si características que o ligam ao meio que está inserido, tanto para conformar-se com o meio, quanto buscando subverter os valores do meio. Partindo deste entendimento, o artista está em relação ao contexto em que se insere, pois, até mesmo para criar um contraponto, precisa-se levar em consideração o ponto de partida - o meio.

Considero também que mesmo que dois ou mais artistas sejam provenientes de um mesmo tempo-espaço e que esta seja uma referência em comum entre eles, existirão vivências singulares com poder de transformar a sua arte em uma criação artística, e que mesmo que executem uma mesma obra, ainda haverão subjetividades - sutilezas - que trazem traços únicos e que enriquecem a sua própria arte com sua existência pessoal. Nas palavras de Michel Henry (2012, p.34) para Kandinsky a “subjetividade não é algo abstrato, no sentido que faltaria realidade - não conseguindo encontrá-la exceto pela adição de elemento exterior, da exterioridade do mundo. Ela define essa realidade, ao contrário, essa plenitude do ser, fora a qual nada existe”.

Com esta reflexão acerca do sujeito e o que constitui a singularidade artística, e pensando nas múltiplas camadas de suas vivências, limitantes ou não, principalmente enquanto artista-criadora, busco nesta pesquisa por estudar o Butoh e a Dança Teatro como

recursos que permitam a artista expressar a sua arte do movimento - o **movimento autoral** - como possibilidade de construção da atuação e dramaturgias para a cena.

#### 4.1.1 O Butoh, a busca pelo movimento autoral e a Louca.

O sujeito, artista-criador, carrega consigo uma bagagem cultural, e nesta hora o Butoh se apresenta como uma abordagem de criação e, ao mesmo tempo, como um desafio, para que o artista possa ressignificar, ou diluir as influências do meio em que está inserido e deixar seu corpo mais aberto, receptivo para novas experimentações e possibilidade criativas.

Considerado como subversivo em sua época, por ser um procedimento artístico muito diferente das formas de teatro e dança comumente utilizadas no Japão, pois mesclava elementos da arte tradicional com influências de teatro e dança ocidentais, foi então, no período pós-guerra da década de 1960, que o Butoh, criado por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, surgiu como uma forma de arte que fugia dos padrões culturais numa sociedade onde o tradicional é muito cultuado.

Para este estudo entendemos o Butoh como uma referência de criação a partir do corpo, pois ele é um meio pelo qual o artista insere, através de seus recursos de movimento, ou o não uso deles, a sua subjetividade (espaço, tempo, cultura, vivências) em um processo artístico; percebemos o Butoh também como uma filosofia do movimento, pois utilizando de conceitos do Butoh a artista reflete sobre o movimento autoral.

Para Kazuo Ohno (2016, p.72) o "Butoh é um cadáver que se coloca em pé arriscando a própria vida", e também em suas palavras "é um mundo para além da técnica". Por ser "arriscado" ou, em outras palavras, subversivo, e também por se colocar a exceção da técnica, compreendemos o Butoh como uma arte que possibilita a quebra de padrões estéticos e gestuais estabelecidos pelas técnicas de dança e teatro, um lugar onde se busca a construção de corporeidades singulares.

Para mim enquanto artista e pesquisadora, e em minha pesquisa e leitura pessoal do Butoh, coloco esta busca em um lugar de utopia - o Butoh enquanto uma filosofia do movimento, que idealiza um corpo livre para reinventar-se a cada movimento, imagem, sentimento - ou seja, uma **busca** que tem **na busca em si**, o caminho e também a sua finalidade.

E digo que a busca é como um caminho pois ela não está em um procedimento técnico per se, mas está permeada durante todo o fazer. Do início ao fim do processo criativo ela encontra-se presente pois a artista cria e observa a si mesma, percebe nos próprios

movimentos onde está a sua gesticulação mimética - única de cada pessoa e ao mesmo tempo permeada de todas as influências tempo-espaciais - e percebe também onde estão seus conhecimentos técnicos, características que tornam esse indivíduo singular - e **busca** sua ressignificação e subsequente transformação, transitando entre estas instâncias, tanto quanto em possibilidades não previstas.

Neste processo criativo a **busca** também compreende uma finalidade, pois durante toda a pesquisa, (pesquisa individual visando o movimento autoral e a pesquisa coletiva visando a concepção de um espetáculo de formatura) mesmo que o objetivo final seja a criação de cenas para ser compartilhada em forma de espetáculo teatral, para esta pesquisa em específico, processo criativo quanto ao trabalho corporal também se mostra muito potente, ou seja, a **busca** pela construção de corporeidades singulares enquanto uma ideia ou utopia, movimenta o processo criativo fazendo com que ele aconteça, e que esta busca seja em si um propósito.

Éden Peretta (2015, p.129) esclarece que o Butoh não se caracteriza como uma técnica de Dança Teatro pois

A dança do *nikutai*<sup>1</sup> não admitia assim a existência de uma gestualidade codificada nem de um universo técnico pré-existent, pois, na crueza de sua anarquia, via celebrada a efemeridade de suas estruturas ao sujeitar-se a decomposição e as metamorfoses da matéria, que impossibilitam de ser fixada em categorias ou formas definitivas.

Sendo assim, sem a existência de uma técnica pré definida, a filosofia do Butoh vem a buscar uma nova forma de experimentação, que permite que o corpo do artista se transforme em um receptáculo de formas, poesias e sentimentos advindos da sua própria subjetividade.

O movimento do Butoh foge a mimese, foge a técnicas pré estabelecidas e nem mesmo busca uma função estética, sendo assim ele abre uma grande possibilidade de interpretações, que serão definidas pelo subjetivo de cada um. Segundo Kazuo Ohno (2016, p.48) “o movimento assim, quase um disparate, totalmente distante do movimento cotidiano, talvez, esteja mais próximo da verdade.”

Assim, quando proposto um sentimento ou forma, o corpo do artista irá valer-se de sua subjetividade para interpretá-lo, porém, sem cair em pantomimas ou formas já estabelecidas pelo seu corpo cultural (enquanto clichê, hábito passivo). O que Kazuo Ohno (2016, p.24) propõe é uma transmutação do corpo, por isso propõe o “corpo aberto”. Em um

---

<sup>1</sup> "O *nikutai*, ou a investigação do corpo de carne, que sustenta o corpo colocado em cena pela dança Buto [...]" (PERETTA, 2015, p.155)

dos seus exercícios, o mestre aconselha quanto ao rompimento do com movimentos miméticos e clichês, incentivando a movimentação através de imagens e corpos não humanos

Cai uma chuva fria. Evocar a imagem da chuva que cai. Uma chuva forte, uma chuva fina. Na hora do treino, é bom observar o movimento dos insetos - E treinar usando esses movimentos. Poucas pessoas pensam assim. Talvez todos achem óbvio demais. Começou a chover, começou a ventar; são fenômenos da natureza; de nada adianta as pantomimas perfeitas, de nada adianta pensar.

Este corpo artístico aberto, nas palavras de Peretta (2015, p. 97) age como um *karada* (pacote vazio) ou seja “não deve anular-se, mas sim reconstruir-se, dilatando seus intervalos de silêncio, e transformando a si mesmo no próprio “*ma*”: um vazio cheio de possibilidades.”

Mas o *ma* não deve ser entendido apenas como um vazio que deve ser preenchido, o *ma* pode ser o vazio em si, “o espaço ou tempo entre o movimento e outro” nas palavras de Masakatsu Gunji (apud Greiner, 1988, p. 40), o que podemos ler como um sentimento, uma atmosfera, ou até mesmo, como a presença do artista no executar de sua arte.

Segundo Christine Greiner (1998, p.44-45) o “*ma*” não é o tempo linear, do relógio contando, nem o tempo cênico que faz parte de um universo próprio. Seria um tipo de interrupção, um tempo-espaço de descontinuidade.” E esse tempo-espaço, criado pelo artista na execução de seu movimento, que daria a “vida”, ou a “alma”, como chamava Kazuo Ohno, à imagem que guia o movimento autoral.

Dentro deste contexto, o trabalho do artista sobre o seu corpo artístico aberto, parte então de uma imagem. Hijikata e Ohno, em suas práticas, trabalhavam com imagens poéticas, ou seja, palavras que impulsionavam a sua criação, e proporcionavam que o artista, por si só, criasse imagens mentais, fruto da sua subjetividade, imaginação e sentimentos, ou seja, abrindo o corpo para outras possibilidades.

Como imagens poéticas entendemos uma gama de motivações técnicas e imagéticas, que podem ser em forma de músicas, pinturas, enunciados de exercícios para improvisação, fotografias, objetos, poemas, ideias abstratas e até mesmo o contato com a natureza, entre outras proposições. Essas imagens poéticas, quando propostas a artista, servem como um estímulo ao seu subjetivo, sendo transformadas pelas muitas camadas de suas vivências, emoções e percepções, no que chamamos de imagens mentais, que de fato colocam o corpo em movência, assim compor movimentos autorais.

As ideias que a imagem poética produz, tem muito mais poder do que o conceito pode tentar limitar, sendo assim, a palavra é usada como estímulo para incitar o subjetivo do

artista, que usa dos processos sugeridos por estas imagens para constituir movimentos autorais em poéticas singulares. De acordo com Peretta (2016, p.241), para Kazuo Ohno “as palavras sempre se ofereceram antes como um trampolim do que como uma prisão, isto é, mas como algo que impulsiona o voo livre do que algo que possibilita limitar a experiência subjetiva.”

Faço agora uma volta no tempo, ao dia 04 de abril de 2023, dia em que iniciamos o primeiro semestre letivo do ano na Universidade Federal de Santa Maria, que também viria a ser o nosso primeiro dia de aula enquanto alunas formandas para mim e minhas colegas e companheiras de cena Luana Lima e Rafaella Ferrão. Neste dia, iniciamos os trabalhos que se seguiram durante um ano todo e veio culminar em um espetáculo teatral de formatura denominado HUMANACARNE. Nesta data, a professora Adriana Dal Forno, nossa orientadora de pesquisa, sugestionou um exercício inspirado da mestra de Butoh Yumiko Yoshioka, com intuito de despertar o corpo das atrizes para o trabalho após um longo período de férias e consequente pausa nas atividades corporais e criativas.

O exercício em questão consistia em propostos elementos (água, ar, fogo e terra), qualidades (gelado, frio, morno, quente e queimando), matérias (papel, óleo, ferro, gelo derretendo, papel manteiga e elástico) e ações (andar, empurrar, puxar, rolar, carregar, levantar, entre outras) e destas temáticas arriscar-se em experimentações corporais solo, explorando amplitudes de movimentos distintas e a sua espacialização em sala de aula prática, um espaço amplo e não mobiliado, com bastante iluminação natural e equipado com piso de linóleo, próprio para experimentações e ensaios.

Estas palavras propostas no enunciado do exercício são entendidas na linguagem desta pesquisa como imagens poéticas, ou seja, atuaram nesta prática como impulsos para que o subjetivo das artistas agisse como um transformador, de palavras soltas à imagens mentais e consequente movimento.

Neste processo, quando afetada por uma imagem poética, em minha subjetividade, esta irá repercutir de maneira pessoal, munindo meu imaginário de diversas outras imagens, sensações, sentimentos e infinitas relações que podem surgir de um único impulso. Ao me concentrar e me pôr presente para o trabalho, permitindo que as imagens mentais fluam para o corpo, faço uma busca consciente, identificando em mim mesma, quais movimentações sem presença do que me foi proposto e quais movimentações se dilatam, criam uma atmosfera própria, me fazem sentir a presença do impulso mais do que representá-lo, e neste sentir me coloco em estado de “*ma*”.

Tenho também a consciência de que o meu corpo não se abre totalmente, mas a

busca pelo *butotai* - o corpo proposto pelo Butoh em sua constante crise e transformação (PERETTA, 2015, p.155) - tem o poder de ampliar minhas percepções sobre meu próprio corpo físico e suas limitações, permitindo assim a aproximação de uma movimentação própria, ou movimento autoral.

Nas palavras de Peretta (2015, p. 145) o corpo *butotai* “pode servir como instância referencial de resistência aos mecanismos de opressão cultural colocados em ação pelos paradigmas ocidentais modernos, assumidos e vividos cotidianamente pelos sujeitos”, ou seja, a filosofia do Butoh, na busca por ressignificar influências na construção de corporeidades, e assim potencializa a criação de uma movimentação autoral independentemente para além das opressões tempo-espaciais em que o artista se insere e que moldam seu corpo cultural.

Permeando todo o processo criativo até a formação do movimento autoral, ocorre a conexão entre o visível e o invisível. Na prática desta pesquisa, deixo que a imagem mental preencha meu corpo, e extravase suas ressonâncias subjetivas em movimentos, sensações e impulsos que muitas vezes são percebidos com outros significados pelo espectador, que recebe apenas a parte visível do trabalho.

Michel Henry (2012, p.14), em sua obra sobre Kandinsky, faz uma relação entre o corpo físico e a subjetividade do indivíduo, pois segundo ele o corpo se oferece de duas maneiras, a interior e a exterior, e desta maneira podemos perceber a relação entre visível e invisível do trabalho da artista. Em suas palavras

O Exterior não designa imediatamente algo exterior, mas a maneira pelo qual algo se manifesta em nós. Esta maneira consiste justamente em estar fora, olhando - de tal modo que o simples fato de estar adiante, fora, leva a exterioridade como tal a constituir a manifestação, a visibilidade.

Quanto a esta passagem, resgato que do mesmo exercício proposto em sala de aula no dia 04 de abril de 2023 e das movimentações que dele surgiram, nos encontros dos dias 06, 11 e 13 de abril de 2023, as imagens poéticas propostas e transformadas em imagens mentais passaram a ser compartilhadas entre as três colegas de cena e professora orientadora em conversas informais, trocando experiências e percepções sobre próprios movimentos e sobre o que foi visualizado dos movimentos das colegas. Dessa forma o imaginário das artistas passou a se entrelaçar gerando novas conexões e imagens, a ponto de algumas delas começarem a ganhar novos sentidos, conseqüentemente modificando também a parte visível do trabalho, a movimentação.

De meus Diários de Campo, registros escritos sobre as práticas e processo

criativo, retiro que, da imagem poética “papel manteiga”, sugerida no primeiro dia de aula, o impulso foi externalizado pelo meu corpo como “ombros caídos, cabeça jogada para trás, passos pesados e arrastados com breves momentos de ascensão do corpo em ritmo mais acelerado”. Desta corporeidade, a imagem mental produzida durante o fazer foi “sentimento de derrota”, o que percebi estar atrelado ao meu corpo cultural, a uma linguagem mimética que pôde ser facilmente lida desta maneira pelo meu eu subjetivo pois ela se relaciona com padrões culturais corporais.

Nas já citadas conversas informais em sala de aula entre as participantes, percebemos a partir da observação que as movimentações criadas pelas três artistas baseadas no “papel manteiga” em muito se pareciam, principalmente na manifestação da visibilidade dos movimentos autorais, ou seja, como as imagens se externalizavam. Destas trocas, confidenciamos que, durante a execução dos movimentos, parecíamos “como loucas” e a imagem mental da loucura, passou a permear os nossos imaginários, conferindo ainda mais potência e disparate na maneira de externalizar o corpo invisível, e contribuindo para a criação da cena denominada “Louca”.

Nesta cena unimos os movimentos criados anteriormente com a imagem da loucura e deixamos que eles fossem modificados por esta nova imagem e conseqüentemente externalizados com maior amplitude. A repetição da palavra “Louca” e de questionamentos como “Me chamou de louca?” e “Eu? Louca, eu?” foram sugeridas pela orientadora como forma de trazer ainda mais absurdez ao movimento, e acabaram sendo incorporadas à cena.

Figura 1: Cena “Louca”



Fonte: Carol Cabral Fotografia, 2023.

Em anotações para o Quadro de Cenas e Partituras, um documento organizado pela professora orientadora para servir como guia de cenas para o trabalho de criação de espetáculo, ela descreve o que observa na transformação do movimento autoral das atrizes quando é levado ao disparate, e as imagens mentais de “bichos” surgem transmutando o corpo aberto das atrizes em novas possibilidades de corporeidades.

A louca, distribuindo-se perdida pelo espaço inicia uma transformação pelos *mudrás* (movimentos das mãos que transformam lentamente os corpos - gesto de mão em corpos-bicho). Aos poucos começam a emitir sons animais transitando em bloco pelo espaço. Se afastam em corpos, mas juntas em olhar, emitindo sons de vozes, mãos, corpo e chão, até verticalizarem e internalizarem seu bicho e distribuir-se pelo espaço. (Dal Forno, 2023)

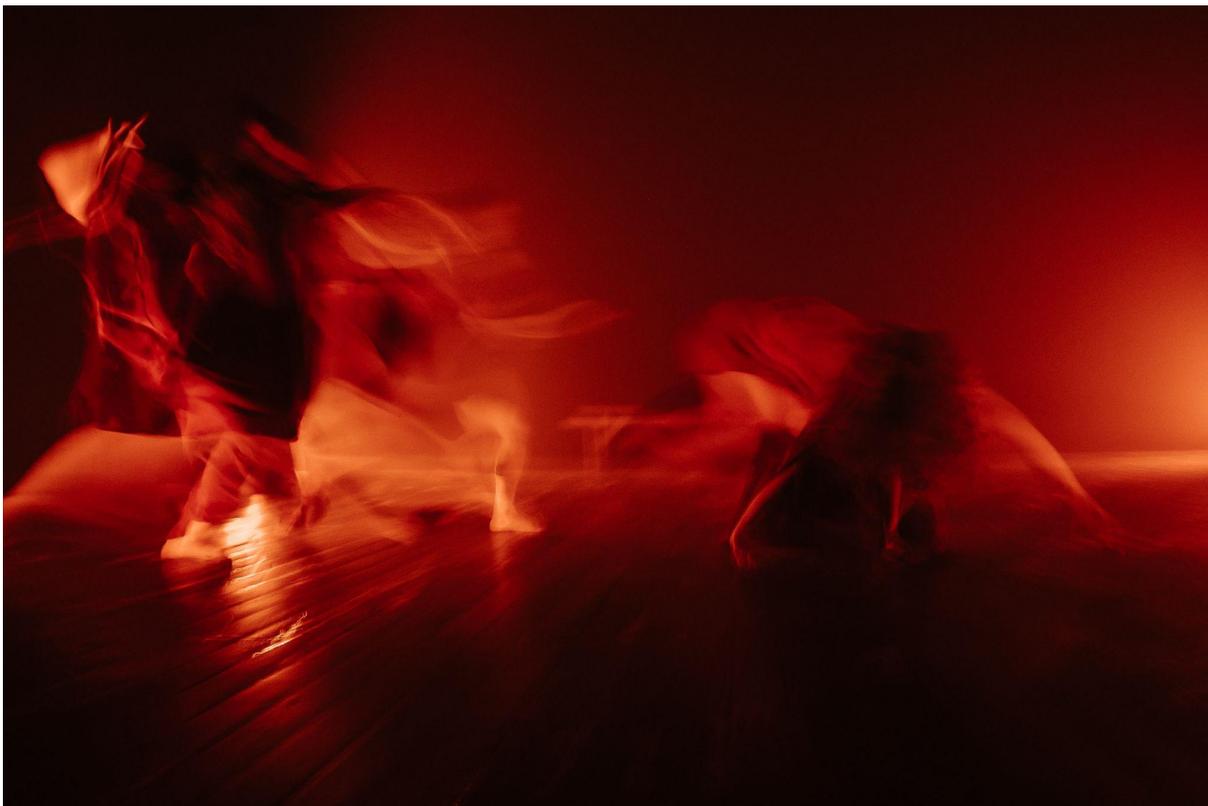
Figura 2: Três atrizes sob luz vermelha e os corpos-bicho



Fonte: Carol Cabral Fotografia, 2023.

Deste pensamento de levar o movimento ao disparate, o corpo da artista deixa de mimetizar uma imagem mental ou padrões culturais do meio em que está inserida, no lugar disso o corpo “vive” a sua imagem mental e passa a se tornar cada vez mais distante do cotidiano, ou seja, ele é tomado de uma absurdidade ao mesmo tempo em que é munido pela presença ou o “*ma*” da artista, e neste momento consigo visualizar em mim o meu movimento autoral.

Figura 3: Corpos em disparate



Fonte: Carol Cabral Fotografia, 2023.

Importante pontuar que esta absurdidade dos movimentos está colocada em relação ao meio em que a artista está inserida, a sua carga cultural, técnicas que seu corpo carrega e experiências que possui. Sendo assim o movimento autoral neste processo de criação não exclui o meio e a técnica, mas a utiliza como um contraponto ou uma alavanca.

Sendo assim, o movimento autoral são as próprias imagens poéticas transformadas pelo subjetivo do artista em imagens mentais, que expressadas livremente pelo seu corpo artístico aberto são, a parte visível de um trabalho muito mais profundo do que se pode ver, e que, este movimento autoral quando levado à cena, alcança potências de interpretações que se multiplicarão a partir das experiências que constituem o invisível daquele que o observa.

#### **4.1.2 A Dança-teatro, a aplicação da subjetividade na atuação e o Banco confissão.**

Após o *Terceiro Reich* ter instituído o neoclassicismo ideológico como padrão artístico e ter proibido as demais formas de expressão artística que borbulhavam no início do século XX, o cenário artístico na Alemanha viveu momentos sombrios, com a destruição de

obras, proibição de espetáculos, fechamento de escolas de arte, assassinatos e exílio de artistas.

Com a queda do nazismo, um país dividido em dois Estados que buscavam pela reconstrução, foi palco para o ressurgimento de formas de arte antagônicas às antigas ideologias. Do mesmo modo que o Butoh foi subversivo no Japão, o período pós guerra trouxe os mesmos sentimentos de introspecção, valorização do subjetivo e a recusa às regras.

Pina Bausch nasceu na Alemanha no ano de 1940 em meio a este sentimento do pós-guerra e se graduou na Folkwang Hochschule em 1959. Depois de sua graduação, recebeu uma bolsa para estudar na Juilliard School of Music, em New York, e foi neste período em que começava a surgir uma forte reação contra técnicas formais de dança moderna e o movimento de vanguarda buscava modos alternativos de experiências de dança e estilos cênicos. (PARTSH-BERGSOHN, 1988, p. 37) Como parte do seu estudo europeu, Bausch é muito influenciada pela dinâmica do espaço de Laban/Jooss, sendo Kurt Jooss o primeiro a utilizar o termo Dança-Teatro.

Segundo Partsh-Bergsohn (1998, p.39) como uma coreógrafa pós-guerra, Bausch baseou sua Dança-teatro no realismo, revoltando-se contra o falso sentimento de segurança e contra a destruição do meio ambiente. Assim sua obra passa a ser altamente autobiográfica, sua força está na intensidade da experiência e em sua expressão. Sua limitação está em sua subjetividade. (PARTSH-BERGSOHN, 1988, p. 39) Ela não oferece soluções aos seus artistas, mas articula problemas e escava na esfera particular do sujeito aquilo que passa despercebido trazendo para fora as motivações das pessoas.

Foi apenas no final da década de 70 que a Dança-teatro, em sua forma mais popularizada nos dias de hoje vem a se fortalecer, com Pina Bausch a frente do Wuppertal Tanztheater, que amplia as possibilidades de expressão do artista na dança e que passa a admitir até mesmo a linguagem falada em suas montagens, mas o que realmente vem a diferenciar o trabalho desta artista foi o modo de conceber o movimento, priorizando a motivação do artista e não o movimento puramente estético.

No Tanztheater de Pina Bausch, a primeira pergunta não será COMO as pessoas se movem, mas O QUÊ move as pessoas. São nas respostas dadas a estas questões que será encontrado, provavelmente, o grande valor artístico do Tanztheater. Ter esta experiência e não necessitar expressá-la através de palavras, mas, sim, com movimentos-falados, gestos, ações, e ainda poder acrescentar-lhe um ritmo, parece ter sido uma grande qualidade demonstrada pelo Tanztheater. (PEREIRA, 2007, p. 39)

A Dança-teatro de Pina Bausch passa a valorizar o subjetivo do artista na construção do movimento e dramaturgia visto que sua forma de criação ocorre através proposição de perguntas para o seu *Ensemble*<sup>2</sup>. Seu método designado como Método de Perguntas e Respostas por Bentivoglio (MOTTA, 2019, p. 43) admitia respostas em diferentes formatos, em texto ou em movimentos autorais.

A maneira de Bausch (que sempre trabalhou, além de bailarinos, com atores) construir suas peças (Stück), fez com que percebesse que poderia criar a partir de pensamentos, textos, repetições de células coreográficas, em conexão com a vida pessoal de seu Ensemble. (PEREIRA, 2007, p.65)

Para responder tais perguntas, o artista utiliza-se de sua história e vivências, segundo Fernanda Motta (2019, p.43) em muitos escritos sobre as perguntas realizadas por Bausch, encontram-se relatos de que as temáticas abordadas diziam muito a respeito dos medos, dos desejos, da infância, do amor, da tristeza, enfim, sobre as relações humanas e como os intérpretes-criadores a revelavam a partir de suas histórias.

Relaciono o Método de Perguntas e Respostas com um momento de criação de cena intitulada “Banco confissão” que surgiu de uma conversa informal, fora de ambiente e horário de aula, entre as três atrizes-criadoras de HUMANACARNE. Nesta ocasião, nenhuma das atrizes associou a conversa com o método de Bausch, mas percebo agora, com distanciamento e análise do momento, que em muito eles se assemelham.

Em conversa sobre nossas vivências da infância e pré-adolescência, começamos a compartilhar experiências e relatos sobre a primeira vez que vivenciamos algo, como por exemplo “como foi a primeira vez que eu fui a uma festa”, “como foi a primeira vez que me apresentei em público” e também nos fazer perguntas baseadas na temática principal escolhida para o espetáculo no primeiro dia de aula, que foi o **universo feminino**, como por exemplo “como foi meu primeiro beijo”, “como foi a menarca”, “como foi a primeira vez que percebi estar sendo reprimida por ser mulher”, dentre muitos outros questionamentos.

Por compreendermos esta conversa como relevante para a criação e desenvolvimento do espetáculo, levamos estas perguntas e relatos ao conhecimento de nossa professora orientadora, que nos instigou com mais questionamentos e troca de experiências e nos incumbiu com a missão de escrevermos frases, contendo apenas a resposta para esses questionamentos. Deste material, algumas frases foram selecionadas pela orientadora, e colocadas em uma sequência que mistura as respostas fornecidas pelas atrizes.

---

<sup>2</sup> Entende-se por Ensemble a maneira como era chamado o grupo de artistas dirigidos por Pina Bausch.

- Não tinha bebido, mas tinha tomado calmante, então eu estava bem.
- Fui escondida, só eu sabia.
- Eu me arrumava toda para ir.
- Amava fazer, odiava mostrar
- Minha mãe fez um escândalo, senti vergonha.
- A primeira vez que vi fiquei maravilhada.
- Todo mundo falava que era bom, mas eu não gostei... Foi gostoso.
- Senti vontade, mas neguei.
- Eu nem sentia nada.
- Minha mãe se importou mais que eu
- Foi seco.
- Não rebola que tu é criança.
- Nem dei bola, estava em público, todo mundo viu.
- Tive nojo da água escorrendo.
- Não reconheci meu corpo.
- Era gelado, parecia ...
- Não tinha controle sobre meu corpo, tremia, tremia, tremia...
- O problema não era o que eu fazia, era...
- Viscoso, melequento, ecaaa!
- Demorei para entender aquilo.
- Não esqueço aquele abraço...
- As vezes boto todo ódio para fora.
- Eu chorei, mas fiz.
- De teimosa.

Sobre o uso da palavra, esta é encontrada de diferentes formas nos espetáculos de Dança-teatro, seja em palavras soltas, no texto como parceiro de dança ou na forma de música. É importante colocar que em momento algum é citado pelos estudiosos de Pina Bausch que textos teatrais funcionem como *starter* de uma cena, mas sim que, quando utilizadas elas se tornam um *partner*, ou parceira de cena. Sendo assim, não é a palavra que compõe a dramaturgia da cena, mas ela se integra, quando desejada.

Quanto ao material textual criado pelas atrizes e disposto da maneira como foi organizado, este foi lido em voz alta pelas atrizes em ambiente de sala de aula, e de comum acordo decidimos que ele deveria aparecer em cena de forma falada, e não traduzido de outras formas. Esta decisão se deu pois, quando da leitura, partilhamos nossas experiências e das vivências das colegas, o que reverberou em nossos corpos em forma de movimento interno, que foi externalizado por meio da entonação ou até mesmo atuação da voz, ou seja, o texto se tornou naquele momento um *partner* imprescindível para a cena.

Para compor o movimento a partir do impulso das perguntas, Schmidt (1992 *apud* PEREIRA, 2007) esclarece que o artista pode utilizar-se das técnicas conhecidas, mas estas serão usadas em relação ao seu subjetivo, permitindo uma maior flexibilização de movimentos padronizados, hibridismo de estilos de dança, ou seja, tudo aquilo que o artista carrega consigo em forma de “técnica” será colocada em relação às suas vivências e experiências pessoais, ao seu invisível, que ele chama de “postura espiritual”

Tanztheater tem a ver com a postura espiritual de cada coreógrafo. Com a sua relação com determinadas convenções, e estéticas, que durante o desenvolvimento dos fatos contados por eles, fazem com que brotem livremente como um novo filme, ou um novo romance.

Assim, entendemos que Bausch utiliza-se das perguntas como impulsos, que neste trabalho denominamos como imagens poéticas, que quando chegam ao artista são transformadas pelo seu subjetivo em imagens mentais e conseqüente movimento autoral. Para Pereira (2007, p. 44) a personalidade de cada protagonista, suas histórias e vivências pessoais irão caracterizar e imprimir a leveza e o peso de suas respectivas obras. Esta abordagem confere ao artista muito mais liberdade de criação, pois desvincula a concepção da cena de padrões preestabelecidos, seja de linguagem corporal ou dramática.

“Em princípio não há nada”, declarou Pina Bausch sobre o modo como compõe. “Há apenas respostas, frases, pequenas cenas que alguém propõe. Tudo então é separado. Em algum momento chega-se ao ponto no qual eu faço uma ligação daquilo que acho que é apropriado com o que os demais trouxeram. Isto com aquilo, com algo do outro, uma coisa com outras coisas diferentes. Se eu descubro algo novamente, que é apropriado, já tenho dali uma pequena grande possibilidade. Então sigo novamente em outra direção. Tudo começa pequenino e vai crescendo pouco a pouco” (Bausch *in* SCHLICHER, 2016, p. 228 *apud* SCHMIDT, 1983, p. 11).

Desta forma podemos encontrar também uma semelhança na criação do movimento autoral da cena “Banco confissão” com a Dança-teatro de Pina Bausch, mas para isso precisamos contextualizar que, neste período de criação do espetáculo já tínhamos quase todas as cenas prontas, e estávamos buscando criar uma cena que se encaixaria no meio dele, como forma de ligação entre um momento e outro.

Considerando o andamento do espetáculo e a cena anterior a esta, teríamos um banco longo de madeira envernizada no palco, que foi utilizado como objeto cênico nas cenas anteriores, e poderíamos utilizar ele nesta cena ou não. Com este pequeno grande obstáculo em cena e um texto que compreendemos como necessário ao nosso espetáculo, sentamos no banco na posição em que terminamos a cena anterior: as três atrizes sentadas lado a lado, em posição neutra e de costas para o público. Com a corporalidade ainda indefinida, fizemos a leitura do texto, e este simples ato acabou por se revelar como uma imagem poética para o movimento autoral das atrizes, pois as vivências pessoais imprimiam potência neste movimento, deixando em destaque o efeito cênico da voz.

Figura 4: Cena “O Banco confissão”



Fonte: Carol Cabral Fotografia, 2023.

Esta maior liberdade na composição de movimentos e composição de cena proporcionada pela Dança-teatro de Pina Bausch acaba por se estender aos elementos cênicos, valorizando a imagem mental do artista e a dramaturgia composta por ele, não havendo a necessidade de sobrecarregar a cena, como esclarece PEREIRA (2007, p. 44 e 45)

Algumas produções são bastante econômicas, há apenas o intérprete, seu corpo, algumas vezes músicas, a iluminação e um figurino simples. Já em outros coreógrafos, há ricas produções, com efeitos mirabolantes, cenários com elementos da natureza, como água, terra, areia, algodão, cravos ou até mesmo um muro com quatro toneladas de cimento que desaba. Projeções de filmes, música ao vivo e muitos outros elementos.

A Dança-teatro passa a admitir até mesmo a desobrigatoriedade de elementos cênicos tidos como essenciais nos espetáculos, como por exemplo, o uso da música. As opções são muito livres e individuais “abrangem a música de jazz, passando por músicas étnicas, músicas contemporâneas, indo até o silêncio” (PEREIRA, 2007, p. 46).

Da criação da cena “Banco confissão”, ainda que tenhamos optado pela simplicidade de apenas sentar no banco e deixar que o movimento autoral das atrizes se destacasse na cena por meio da atuação da voz, passamos por vários momentos de

modificações na cena até chegarmos a um formato final. Orientadas pelos professores Adriana e Elcio, testamos diferentes ritmos de fala, micromovimentos com o corpo durante a cena e intenções para algumas frases.

Destes testes feitos durante os ensaios, percebemos que quanto mais pensávamos sobre o ritmo ou entonação de voz em frases específicas, menos potencialidade era conferida à cena, acabando por se tornar algo mecânico, frio, sem presença. A cena apenas veio a se tornar mais potente quando imprimimos no nosso movimento autoral de atuação com a voz, a nossa subjetividade enquanto vivências pessoais, mesmo em momentos em que o texto tinha sido criado por outra colega, pois os atravessamentos por meio da temática do universo feminino nos eram comuns.

Com isso não quero dizer que abandonamos a técnica, mas sim que a flexionamos e a utilizamos em relação ao nosso subjetivo, fazendo com que o texto servisse como uma imagem poética e fosse permeado por imagens mentais provenientes de experiências pessoais ou experiências compartilhadas, o que conferiu a potencialidade do “*ma*” na atuação das atrizes. Assim a cena “Banco confissão” veio a se tornar não apenas uma cena de transição no meio do espetáculo, mas uma das cenas mais potentes em termos de movimento autoral por meio do subtexto das atrizes.

De mesma forma, a Dança-teatro de Pina Bausch utiliza-se da subjetividade dos bailarinos para a criação de movimentos autorais e para a concepção da sua forma de atuar/dançar. Também a liberdade na utilização ou não de elementos cênicos e da palavra estão presentes no processo prático desta pesquisa, bem como a potência do movimento autoral, que são fundamentais para a composição da dramaturgia da cena.

## 4.2 DRAMATURGIA

Para compreendermos o processo de composição da dramaturgia no trabalho com movimento autoral, temos que lembrar que tudo parte do movimento, ou seja, não utiliza-se um texto teatral ou poético prévio que determine a cena e seu sentido antes mesmo dela existir no corpo da artista. Um texto, uma frase ou uma poesia podem ser utilizados como imagens poéticas impulsionadoras de movimento autoral, mas o seu sentido pode ser facilmente

modificado pelas imagens mentais advindas do subjetivo da artista.

Partindo desta perspectiva o trabalho se assemelha muito a linguagem de criação de dança, onde Almeida e Scialom (2019, p. 102) esclarecem que a criação acontece a partir da fisicalidade dos dançarinos, na sala de ensaio onde o conceito da obra vai surgindo nos próprios desdobramentos que acontecem durante o processo de criação.

Considerando dramaturgia como “uma espécie de organização ou tessitura de elementos, a fim de se criar um sentido para algo” (ALMEIDA e SCIALOM, 2019, p. 102) podemos dizer que esse sentido se constrói no decorrer das práticas, onde, a partitura corporal advinda de imagens poéticas e mentais já se encontra encaminhada no decorrer da criação de cada cena.

Com um trabalho de repetição física das partituras, permite-se que o imaginário da artista crie novos sentidos e imagens mentais, que vão permeando os movimentos previamente existentes, os modificando em potência e até mesmo formato e, neste momento, pode passar a surgir uma personagem, uma temática ou até mesmo uma ficção, o que chamamos de subtexto. Nas palavras de Stanislavski (1983, p. 85) o subtexto

El subtexto es un tejido de múltiples y diversas líneas interiores de la obra, y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares.

O subtexto passa a ser, para este trabalho, o direcionador de sentido para as ações da partitura corporal, conferindo a elas uma nova cor, um novo ânimo, que tem poder de adicionar a potência do “*ma*” ao movimento autoral, e com isso, modificar também a própria forma do movimento, ou seja a partitura em si, e com este sentido novo conferido às corporalidades, iniciar a construção de uma narrativa, que também pode ser entendida como linha de ação contínua.

Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrando en el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la *línea de acción continua* de la obra y el papel. Y se manifiesta no sólo a través de movimientos físicos, sino también de la dicción: se puede actuar no sólo con el cuerpo, sino también con el sonido y las palabras.

Faço aqui um recorte exemplificativo utilizando o processo de criação da cena intitulada “Eu preciso ser bonita”. A partir da proposição inicial, a frase “Eu preciso ser bonita”, fomos instigadas a trazer para o corpo as sensações, pensamentos e sentimentos evocados por ela.

Neste processo de criação iniciei meu trabalho pela concentração logo junto ao aquecimento e alongamento do corpo, a preparação para o trabalho, e em seguida pela atenção à respiração em conjunto com o deslocamento e reconhecimento do espaço de trabalho. Iniciei a experimentação movida pelo ritmo interno estabelecido pela presença ou pelo ritmo das músicas instrumentais escolhidas como plano de fundo pela professora orientadora. Essa movimentação surgiu de forma espontânea, ou seja, sem uma análise prévia de movimentos que fizessem sentido com a temática da frase proposta.

Ao deixar fluir os movimentos e sem interrupções, fui repetindo e selecionando alguns deles, aos poucos deixando que as imagens poéticas (a frase “Eu preciso ser bonita”) se integrasse a criação, em forma de imagens mentais (emoções, sensações e reflexões pessoais acerca da temática), alterando a forma e tonicidade dos movimentos.

Durante a reestruturação da partitura de movimentos, outro trabalho de movimento interno foi acontecendo simultaneamente, que é o surgimento do subtexto, uma espécie de fantasia ou ficção, uma personagem ou até mesmo uma nova temática.

Para esta cena em específico o que se estruturou enquanto subtexto, movido pela minha subjetividade, foi a temática do etarismo, preconceito voltado especialmente às mulheres quanto a idade e função social. Com este subtexto, meus movimentos passaram a se tornar mais próximos ao corpo, numa projeção de introspecção de inseguranças causadas pelo preconceito, onde também se estruturaram alguns movimentos como observar e puxar a pele, reflexo de pressões sociais.

Deste modo fui me conectando com a temática e percebendo o surgimento de um fragmento de ação para isso busquei deixar meu corpo aberto, como um espaço vazio que permitisse que os fragmentos se mostrassem em minha própria presença física as suas nuances possíveis, explorando o “*ma*” fisicamente.

Um espaço vazio e tenso, pleno de potência. Talvez o que na cultura japonesa seja circunscrito pelo ideograma “*ma*” (間), já tão estudado e debatido em contextos arquitetônicos, artísticos e filosóficos. O entre, o vazio. Mas não como experiência da ausência, e sim como a dimensão espacial de um devir: o espaço (i)material onde habitam os possíveis... (PERETTA, 2022, p.2)

Durante os meses em que trabalhamos com a criação e estruturação do espetáculo, esta cena foi repassada diversas vezes, e com a repetição percebi que em alguns momentos ela ocorria de forma mecânica mas em outros momentos onde onde a atenção estava mais voltada para a presença em cena, pequenas modificações foram ocorrendo, fruto de um

amadurecimento do meu subtexto. Os fragmentos de ação se concatenam na imagem mental e corporificação de uma “supermodelo na faixa dos 60 anos, que se sente pressionada esteticamente e busca rejuvenescer por meio de plásticas e procedimentos estéticos” e a sua linha de ação se dá por “vestir uma coroa imaginária, desfilar até um espelho e considerar novos procedimentos estéticos”.

Figura 5: Atriz em cena com as mãos abertas sobre a cabeça



Fonte: Carol Cabral Fotografia. 2023.

Quando não há uma obrigatoriedade de texto falado em cena, esta dramaturgia pode ser expressada em palavras dirigidas ao parceiro de cena, ao público ou até mesmo não estar presente explicitamente, se tornando uma dramaturgia que serve para guiar a atriz e a cena, conferindo uma unidade, uma intenção de ação, que será explicitada pelas qualidades do movimento, pela energia corporal ou até mesmo pela presença.

Ainda sobre o texto em cena, para Stanislavski (1983, p. 86) as palavras não podem estar separadas das ideias e nem da ação pois sua função no teatro é despertar toda a classe de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outros tipos no ator e parceiros através dos olhos do espectador.

Entretanto, tendo em vista a perspectiva do movimento autoral, ao optar pela não

utilização do texto em cena, o artista não pode se ater em tentar transcrever em movimentos a sua dramaturgia interna, sob risco de acabar recorrendo a pantomimas e esvaziar o seu movimento autoral. A mensagem que chega ao espectador será tão subjetiva quanto o trabalho sobre o movimento da atriz. Para Almeida e Scialom (2019, p. 105)

O trabalho sobre os fatores do movimento (que criam e modificam a energia) permite que o dançarino não fique preso na ideia inicial do 'que' ele quis dizer, permitindo que aquele que está de fora (público) tenha autonomia para dar sentidos ao que está vendo.

Assim sendo, é importante ressaltar que o subtexto criado para a cena “Eu preciso ser bonita” não chega ao público da exata maneira com que imagina a atriz, ele serve para guiar seus movimentos e sua presença em cena, e como não há linguagem falada que explique literalmente o que se passa nas imagens mentais da atriz, o exposto em cena ganha uma infinidade de interpretações possíveis advindas daqueles que a assistem.

Assim, a composição da dramaturgia da cena se dá através da criação de narrativas advindas do trabalho sobre o movimento corporal autoral, que modificado pelas sensações e sentimentos ganha sentidos dramáticos, que podem ser expressos em forma de texto, presente ou não cena.

### 3 MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa bibliográfica foi elaborada utilizando elementos teóricos de minha pesquisa acadêmica prévia sobre movimento autoral, denominada O MOVIMENTO AUTORAL PELO CORPO-IMAGEM: COMPOSIÇÃO DA CENA SOLO, que encontra fundamentos nas obras do mestre fundador do Butoh, Kazuo Ohno e de estudiosos desta arte. Também foi desenvolvido um novo estudo sobre a modalidade artística Dança-teatro de Pina Bausch, relacionando seu método criativo com o trabalho prático desta pesquisa. Quanto a dramaturgia encontro base nas noções de subtexto e linha de ação de Stanislavski.

Quanto à pesquisa prática, esta foi realizada utilizando do espaço e tempo de aula na universidade, momento em que, através de experimentações propostas, foram desenvolvidos os movimentos autorais, que concatenaram na criação de cenas e impulsos para a criação de suas dramaturgias.

Estas experimentações foram feitas em grupo entre as alunas graduandas do curso de Artes Cênicas 2023/2 da Universidade Federal de Santa Maria, Luiza Ismael da Costa, Luana Oliveira de Lima e Rafaella Menezes Ferrão, e tiveram como objetivo a montagem de um espetáculo que foi denominado HUMANACARNE, e que foi apresentado nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2023 como avaliação de final de graduação.

Nos momentos de experimentação utilizamos de diversos impulsionadores, ou imagens poéticas, para a exploração do movimento autoral, solo e conjunto, como por exemplo, músicas, objetos, temáticas sociais, poesias, entre outros. Das partituras desenvolvidas em aula compôs-se a dramaturgia do espetáculo.

Para o processo de composição da dramaturgia, esclarecemos que neste trabalho não foi eleito um texto teatral inicial pré-escrito a ser seguido, nem mesmo a ser usado como imagem poética. O trabalho partiu do movimento autoral com múltiplas formas de impulsos, dos encontros, das conversas, dos ensaios, que deixou a temática em aberto até o momento em que as participantes decidiram por uma abordagem singular da temática “o universo feminino”.

A pesquisa prática foi registrada em formato de relatórios diários, chamados Diários de Campo, e também em formato de vídeos dos momentos de criação. Este material foi utilizado como base para revisitar momentos importantes deste estudo e também para criar novas narrativas através da observação em terceira pessoa do movimento autoral.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi movido pelo meu desejo enquanto atriz-pesquisadora em desenvolver a noção de movimento autoral no contexto da criação da cena, tendo como referência o pensamento do Butoh, da Dança-teatro e da dramaturgia. Para tal, neste TCC optei pelo desenvolvimento de uma pesquisa teórica que aproximou o meu sentimento de atriz aos pensamentos dos autores que me influenciaram, tornando possível o estabelecimento de relações entre a teoria e as descobertas em cena, durante o processo de criação do espetáculo HUMANACARNE.

Ao contemplar sobre o meu trabalho como atriz-pesquisadora optei por iniciar esta pesquisa refletindo sobre o sujeito e o que constitui a sua singularidade, valorizando suas vivências pessoais situadas no tempo-espaço como determinantes para a constituição de sua singularidade artística, e ecoando na maneira com que cada artista expressa a sua arte do movimento - o movimento autoral.

Para o desenvolvimento da noção de movimento autoral aproximei-me do Butoh de Kazuo Ohno, estilo artístico que vejo como uma filosofia do movimento e que me apresentou o conceito de “*ma*”, que me acompanhou durante toda a pesquisa prática fortalecendo a minha conexão entre visível e invisível. Neste estudo, enfatizei a busca na construção de corporeidades singulares por meio do conceito de “corpo aberto”, este que alimentado por imagens poéticas transformadas em imagens mentais transforma-se em movimento.

Para elucidar como estes conceitos atuam no corpo da atriz, fiz um relato do surgimento das movimentações da cena “Louca” do espetáculo HUMANACARNE, onde discorro sobre o exercício que deu origem as corporalidades e como ele foi se transformando através do trabalho de auto observação e de presença.

Na Dança-teatro de Pina Bausch encontrei relação no modo de conceber o movimento pela valorização do subjetivo da artista, percebendo nas perguntas de Bausch similaridades operativas com o meu conceito de imagens poéticas, ao mesmo tempo em que utilizei-me da liberdade de criação deste estilo artístico para o oferecimento de respostas em forma de movimento autoral.

Formei uma reflexão sobre a Dança-teatro de Bausch ao mesmo tempo em que conectei seus conceitos ao momento de criação da cena “Banco confissão” e ao desenrolar do trabalho criativo sobre a mesma valorizando a subjetividade das atrizes que compõem o elenco. Falei também sobre a maior liberdade artística conferida pela Dança-teatro quanto à desobrigatoriedade de elementos cênicos, e como os elementos de texto e objetos cênicos se encaixaram na cena em questão.

Quanto à composição da dramaturgia, busquei valorizar o subjetivo da artista na criação de novas imagens mentais para partituras de movimentos autorais já desenvolvidos previamente. Para isto recorri aos conceitos de subtexto e linha de ação contínua de Stanislavski como direcionadores de sentido capazes de transformar o movimento e criar narrativas.

Para exemplificar este processo criativo contei sobre o meu processo interno de formação de imagens e partituras corporais para a cena “Eu preciso ser bonita”, relatando o surgimento de meu próprio subtexto e as transformações corporais advindas da repetição e da formação de uma linha de ação contínua.

Vistas estas reflexões sobre as práticas empreendidas, a presente pesquisa foi apresentada em duas ocasiões: sua parte teórica foi apresentada em versão reduzida no evento acadêmico 38ª Jornada Acadêmica Integrada - JAI da Universidade Federal de Santa Maria; já a sua parte prática, o espetáculo contracenado HUMANACARNE foi apresentado no Teatro Caixa Preta para toda a comunidade acadêmica e externa.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Verónica Fabrini Machado de; SCIALOM, Melina. Dramaturgia na Dança: manipulação de energia no processo. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 29, p. 100-112 set./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- FRANCISCO, Ana Lúcia e SOUZA, Severino Ramos Lima de. O método de cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios... desenhando caminhos... Congresso Ibero-Americano de Investigação Qualitativa, Atas - Investigação Qualitativa em Educação/Investigación Cualitativa en **Educación**. v. 2, 2016. Disponível em: <https://ludomedia.org/categoria-publicacao/ciaiq/>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- MOTTA, Fernanda Veiga. O processo criativo da Dança-Teatro: memórias, traços e reconstruções. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, n. 43, p. 35-51, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/35353>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- PARTSH-BERGSOHN, Isa. A Dança-Teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch. Tradução: Ciane Fernandes. **Dance Theatre Journal**, [S. l.] v. 6 n. 2, p. 37-39, 1988. Título original: Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. Disponível em: <https://appoa.org.br/uploads/arquivos/a-danca-teatro.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do tanztheater no processo criativo de Es-Boço**: espetáculo cênico com alunos do instituto de artes da unicamp. 2007. 182f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2007.
- PERETTA, Éden. **Corpos possíveis**. São Paulo: Fundação Japão, 2022.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu**: raízes da dança butô. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupos**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- SCHLICHER, Susanne. Como se formulam as perguntas na Dança-Teatro de Pina Bausch? Tradução: Luiz Cláudio Cajaíba Soares. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7, n. 1, p. 227-235, jan/jun 2016. Título original: How do questions turn into dance? Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/29332>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.
- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

**MOVIMENTO AUTORAL E SEUS DESDOBRAMENTOS:  
ATUAÇÃO E DRAMATURGIAS**

Luiza Ismael da Costa<sup>1</sup>(GR); Adriana Dal Forno<sup>1</sup> (O);

*<sup>1</sup>Curso de Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral, Universidade Federal de Santa Maria*

O projeto de trabalho de conclusão de curso intitulado “Movimento autoral e seus desdobramentos: atuação e dramaturgias” tem como seu objetivo explorar o movimento autoral para a concepção de atuação e composição de dramaturgias da cena. A presente pesquisa teve início no mês março de 2023 e se encerrará no mês de dezembro de 2023 com a elaboração do relatório reflexivo do processo de pesquisa e a apresentação do espetáculo contracenado de TCC. O estudo desenvolve-se utilizando o Butoh como referência de corpo aberto, uma forma de experimentação que busca esvaziar o corpo cultural e permite que o corpo do artista se transforme em um receptáculo de formas, poesias e sentimentos advindos da sua própria subjetividade, fazendo assim a conexão entre a parte visível e a parte invisível da criação do artista. A Dança Teatro vem a incorporar neste estudo o modo de conceber a cena e a atuação que parte do movimento, priorizando a motivação do artista e não o movimento puramente estético, valorizando a potência do movimento autoral, que é fundamental para a composição da dramaturgia da cena. Para a composição de dramaturgia, consideramos para esta pesquisa, que ela surge a partir do movimento autoral, que organizado em partituras passa a ganhar novos sentidos - o subtexto-, e funcionando como um guia para a atriz e a cena, conferindo unidade e intenções de ação. Esta pesquisa encontra pertinência no anseio de explorar o corpo visível e invisível e desenvolver um processo criativo, que são contemplados por uma forma de atuação que parte do movimento e impulsiona narrativas que compõem a dramaturgia da cena. Neste sentido, esta pesquisa intenciona discorrer sobre a exploração do movimento autoral para a concepção de atuação e dramaturgias, como também a composição de dramaturgias da cena, que contribuirão para o espetáculo contracenado de TCC, criado pelas graduandas Luiza Ismael da Costa, Luana Oliveira de Lima e Rafaella Menezes Ferrão, orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Dal Forno e coorientado pelo Prof. Dr. Élcio Gimenez Rossini.

## ANEXO A - LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cena “Louca”.....	22
FIGURA 2 – Três atrizes sob luz vermelha e os corpos-bicho.....	31
FIGURA 3 – Corpos em disparate.....	36
FIGURA 4 – Cena “O Banco confissão”.....	39
FIGURA 5 – Atriz em cena com as mãos abertas sobre a cabeça .....	42

ANEXO B – CARTAZ-PROGRAMA

LUIZA ISMAEL   LUANA OLIVEIRA   RAFAELLA FERRÃO  
DIREÇÃO: ADRIANA DAL FORNO E ÉLCIO ROSSINI

# HUMANACARNE

10, 11 E 12 DE NOVEMBRO NO CAIXA PRETA ÀS 19:30



 CAL  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
UFSCAR

 Artes Cênicas  
UFSCAR

 TEATRO  
CAIXA PRETA

 UFSCAR

LUIZA ISMAEL LUANA OLIVEIRA RAFAELLA FERRÃO  
DIREÇÃO: ADRIANA DAL FORNO E ÉLCIO ROSSINI

# HUMANACARNE

10, 11 E 12 DE NOVEMBRO NO CAIXA PRETA ÀS 19:30



LUIZA ISMAEL LUANA OLIVEIRA RAFAELLA FERRÃO  
DIREÇÃO: ADRIANA DAL FORNO E ÉLCIO ROSSINI

# HUMANACARNE

10, 11 E 12 DE NOVEMBRO NO CAIXA PRETA ÀS 19:30



LUIZA ISMAEL

LUANA OLIVEIRA

RAFAELLA FERRÃO

# HUMANACARNE

10, 11 E 12 DE NOVEMBRO DE 2023 NO CAIXA PRETA



**HUMANACARNE** PERCORRE O FEMININO, TERMO QUE ABRANGE MILHARES DE EXPERIÊNCIAS, ATRAVÉS DE SINGULARIDADES ARTÍSTICAS. NÃO PODERÍAMOS CONVERGIR ESTA AMPLITUDE DE AFETOS SE NÃO PELAS DIFERENÇAS QUE NOS ATRAVESSARAM NESTE PROCESSO DE CRIAÇÃO. NEM MESMO TODOS OS NOSSOS MOVIMENTOS PODERIAM ESTAR ALI CONTIDOS. POR ISSO, FOMOS LIGANDO PEQUENOS INSTANTES DE NOSSAS RESSONÂNCIAS, NOSSOS CORPOS, PARA COMPARTILHAR SENTIRES. NÃO SOMOS CAPAZES DE SINTETIZAR O QUE NÃO PODE SER NARRADO. ESTAS PALAVRAS NÃO SÃO UMA SINOPSE, SÃO UM CONVITE A NOS MOVERMOS PELOS MOVIMENTOS DOS AFETOS QUE POR NÓS CIRCULAM E NOS COLOCAM – NÓS, VOCÊS – COMPOSIÇÕES DO FEMININO, SEMPRE A SE TRANSFORMAR.

AS ATRIZES COMPARTILHAM PELA CENA PARTE DE SUAS PESQUISAS DE TCC: **LUANA OLIVEIRA DE LIMA** BUSCA EFETUAR “O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO: OS DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ”, **LUIZA ISMAEL DA COSTA** SE GUIA EM DIREÇÃO DO “MOVIMENTO AUTORAL E SEUS DESDOBRAMENTOS: ATUAÇÃO E DRAMATURGIAS” E **RAFAELLA FERRÃO** QUER SENTIR “O FLUXO E SEUS ESFORÇOS: DO MOVIMENTO A CENA TEATRAL”, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROF. DR. ADRIANA DAL FORNO.

**SOMOS GRATAS A TODAS AS PESSOAS QUE ESTIVERAM CONOSCO DURANTE ESTE PROCESSO, PARTILHANDO AFETOS E CONTRIBUINDO PARA QUE HUMANACARNE ACONTECESSE!**

#### FICHA TÉCNICA:

ATRIZES CRIADORAS: LUANA LIMA, LUIZA ISMAEL E RAFAELLA FERRÃO  
DIREÇÃO: ADRIANA DAL FORNO E ÉLCIO ROSSINI  
ILUMINAÇÃO: DIONATAN ROSA  
FIGURINOS: RAUL DOTTO ROSA  
OBJETO CÊNICO: ÉLCIO ROSSINI  
CRIAÇÕES DE ARTES VISUAIS: BRUNA SANTOS  
FOTOS DE DIVULGAÇÃO: BRUNA SANTOS  
VIDEOMAKERS: BRUNA SANTOS E LUIZA DAL FOLO  
FOTOGRAFIA: CAROL CABRAL



## ANEXO C – DIVULGAÇÃO NA MÍDIA

**mariacultsm** Nos dias 10, 11 e 12 de novembro, o Teatro Caixa Preta (@teatrocaixapreta) recebe o espetáculo de formatura “Humanacarne”. As três sessões ocorrem às 19h30 e a entrada é gratuita. A peça tem direção de Adriana Dal Forno e Élcio Rossini e criação de Luana Oliveira (@olimaluana), Luiza Ismael (@azuliismael) e Rafaella Ferrão (@rafaellaferrao).

Conforme as criadoras, “humanacarne percorre o feminino, termo que abrange milhares de experiências, através de singularidades artísticas. Não poderíamos convergir esta amplitude de afetos se não pelas diferenças que nos atravessaram neste processo de criação. Nem mesmo todos os nossos movimentos poderiam estar ali contidos”.

“Por isso, fomos ligando pequenos instantes de nossas ressonâncias, nossos corpos, para compartilhar sentires. Não somos capazes de sintetizar o que não pode ser narrado. Estas palavras não são uma sinopse, são um convite a nos movermos pelos movimentos dos afetos que por nós circulam e nos colocam – nós, vocês - composições do feminino, sempre a se transformar”, continua.

“Humancarne” é uma realização do Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras (CAL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A equipe ainda é composta por Diontan Rosa, Raul Dotto Rosa, Bruna Santos, Luiza Dal Folo e Carol Cabral.

→ SERVIÇO

O que: Espetáculo “Humanacarne”  
Quando: 10, 11 e 12 de novembro de 2023, às 19H30;  
Onde: Teatro Caixa Preta, na UFSM;  
Classificação etária: 12 anos;  
Ingresso na plataforma Sympla, com link disponível na bio do Instagram @teatrocaixapreta.

#cultura #santamaria #humanacarne #cal  
#artescenicas #mariacult #teatro #ufsm

Fonte: Redes sociais da agenda cultural de Santa Maria Maria Cult. Disponível em: <https://www.instagram.com/mariacultsm/>

### ← Publicações



mariacultsm com outras 3 pessoas  
Teatro Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso



**teatrocaixapreta** HUMANACARNE percorre o feminino, termo que abrange milhares de experiências, através de singularidades artísticas. Não poderíamos convergir esta amplitude de afetos se não pelas diferenças que nos atravessaram neste processo de criação. Nem mesmo todos os nossos movimentos poderiam estar ali contidos. Por isso, fomos ligando pequenos instantes de nossas ressonâncias, nossos corpos, para compartilhar sentires. Não somos capazes de sintetizar o que não pode ser narrado. Estas palavras não são uma sinopse, são um convite a nos movermos pelos movimentos dos afetos que por nós circulam e nos colocam – nós, vocês - composições do feminino, sempre a se transformar.

Com entrada franca

Nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2023

Às 19:30h

No Teatro Caixa Preta, UFSM, em Santa Maria

Classificação etária de 12 anos

Lotação de 60 pessoas

Duração aproximada de 45 minutos

Link dos ingressos no sympla ( na Bio)

Atrizes criadoras: Luana Lima, Luiza Ismael e Rafaella Ferrão.

Direção: Adriana Dal Forno e Élcio Rossini.

Iluminação: Dionatan Rosa.

Figurinos: Raul Dotto Rosa

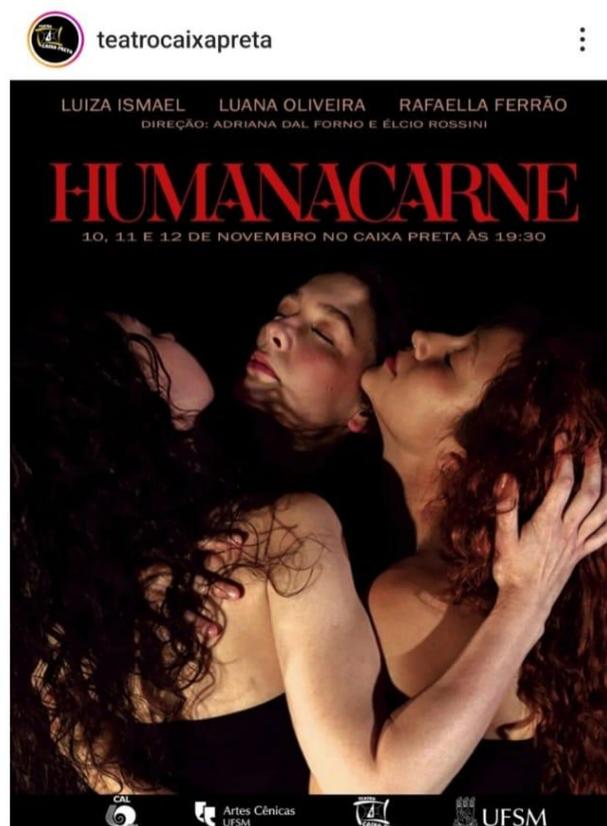
Objeto Cênico: Élcio Rossini.

Criações de Artes Visuais: Bruna Santos

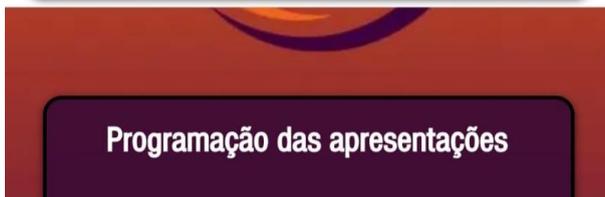
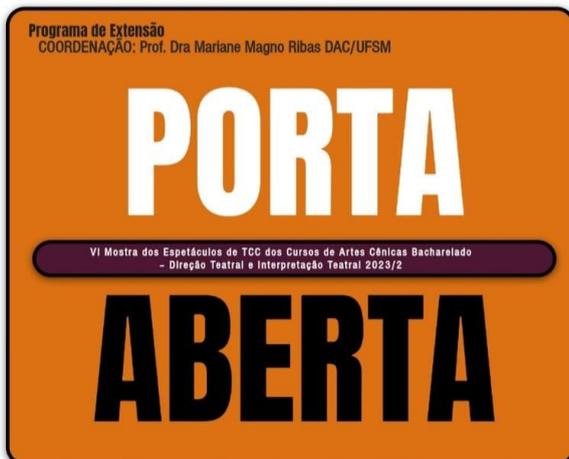
Videomakers: Bruna Santos e Luiza Dal Folo

Fotografia: Carol Cabral

Uma realização do Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras - CAL da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM.



Fonte: Redes sociais do Teatro Caixa Preta. Disponível em: <https://www.instagram.com/teatrocaixapreta/>



### Espectáculos de TCC em Interpretação Teatral:

#### **HUMANACARNE**

**DATAS:** 10, 11 e 12/11 (sexta, sábado e domingo)

**HORÁRIO:** 19h30m

**LOCAL:** Teatro Caixa Preta - Campus UFSM - CAL Prédio 40

**CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA:** 12 anos

**LOTAÇÃO:** 60 pessoas

**DURAÇÃO APROXIMADA:** 45 minutos

#### INGRESSOS GRATUITOS DISPONÍVEIS NO SYMPLA:

[Link para o dia 10/11](#)

[Link para o dia 11/11](#)

[Link para o dia 12/11](#)

Fonte: Página do Programa de Extensão Porta Aberta da UFSM. Fonte: <https://extensaoportaberta.wixsite.com/vimostraformatura/programação>

## ANEXO D – FOTOS DO ESPETÁCULO

Registros do espetáculo HUMANACARNE cedidos por Carol Cabral Fotografia.











