

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

Luana Oliveira de Lima

**O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO:
OS DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ**

Santa Maria, RS
2023

Luana Oliveira de Lima

**O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO:
OS DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ**

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.^a Dr.^a Adriana Dal Forno
Coorientador: Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

Santa Maria, RS
2023

À pesquisa e ao fazer artístico, dedico esta pesquisa e os frutos desse estudo.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todas as pessoas que entenderam e respeitaram meu momento de redireção de atenção para a concretização desta pesquisa e deste processo artístico, bem como às pessoas que também redirecionaram suas energias e se voltaram para prestigiar e dialogar sobre meu trabalho. Em especial, aos grandes artistas que compartilharam a experiência comigo, minhas colegas de ofício e amigas Luiza Ismael e Rafaella Ferrão, agradeço pela disponibilidade de conexão, minha orientadora, diretora e amiga Prof. Dr^a. Adriana Dal Forno, sou grata por me iniciar na pesquisa acadêmica e por todo suporte intelectual e emocional, e meu coorientador, diretor e amigo Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini, sou grata por todo estímulo artístico direcionado a mim.

A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que às vezes aconteça na ação, não se faz a experiência, mas sim se sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim do lado da paixão.

Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição.

(LARROSA, 2019, p.68).

RESUMO

O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO: OS DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ

AUTORA: Luana Oliveira de Lima
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriana Dal Forno
Coorientador: Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

A presente pesquisa e relatório de experiência tratam-se do Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral na UFSM, que teve início em março de 2023 e finaliza em dezembro de 2023 com a defesa deste trabalho. A pesquisa debruçou-se sobre o estudo da atenção e do devir consciente relacionados com o processo de criação de um espetáculo coletivo, no que diz respeito à investigação da relação sensível entre a atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada. A atenção mencionada, trata-se da vivência da atriz com a atenção não cotidiana experimentada nas práticas pessoais de Yoga e de Tai Chi Chuan. Para a criação das cenas do espetáculo buscou-se a desautomatização da atenção com o intuito de tomar consciência do movimento e compreender os possíveis devires que dele podem emergir. Essa pesquisa concerne na experiência, a partir do conceito do filósofo Jorge Larrosa, relacionada com os conceitos de atenção e de devir consciente, vistos em Virginia Kastrup, psicóloga e pesquisadora no campo da cognição, e dos conceitos de presença e de duração da filósofa e bailarina francesa Marie Bardet.

Palavras-chave: Atuação cênica. Atenção. Devir consciente. Processo criativo. Experiência.

ABSTRACT

THE MOVEMENT THROUGH ATTENTION: THE RAMIFICATIONS IN THE ACTRESS'S CREATIVE PROCESS

AUTHOR: Luana Oliveira de Lima
Advisor: Prof.^a Dr.^a Adriana Dal Forno
Co-advisor: Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini

This research and report of experience are undergraduate final work in Bachelor's Degree in Performing Arts - Theatrical Acting in Federal University of Santa Maria, which started in March 2023 and ends in December 2023 after the defense of this work. The research is about study of attention and becoming aware associated with process of creating a theater show, investigating the sensitive relation between attention, body's movement and actress's creative process. The attention treated in this research, it is from the actress's experience with non-daily attention in Yoga and Tai Chi Chuan. For the creation of the show's scenes, I sought to deautomatize attention with the objective of becoming aware of the movement and understand its possible becomings. This research is experience, based on the concept of philosopher Jorge Larrosa, related with concepts of attention and becoming aware of Virginia Kastrup, psychologist and researcher in the field of cognition, and the concepts of presence and duration of french philosopher and ballerina Marie Bardet.

Keywords: Scenic Acting. Attention. Becoming Aware. Creative Process. Experience.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
1.1	PROBLEMA	10
1.2	OBJETIVOS	10
1.2.1	Objetivo geral	10
1.2.2	Objetivos específicos	10
1.3	JUSTIFICATIVA	11
2	REVISÃO DE LITERATURA	13
3	MATERIAIS E MÉTODOS	17
4	REFLEXÃO DA EXPERIÊNCIA - PROCESSO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA	18
4.1	CENA 01 – TAI CHI	19
4.2	CENA 02 – EVA	22
4.3	CENA 03 – EU PRECISO SER BONITA	25
4.4	CENA 04 – ROUND 1	27
4.5	CENA 05 – ROUND 2	29
4.6	CENA 06 – BANCO DESEJO	31
4.7	CENA 07 – BANCO CONFISSÃO	32
4.8	CENA 08 – TRAJETÓRIAS	34
4.9	CENA 09 – BANHO ACOLHIMENTO	36
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
	REFERÊNCIAS	40
	APÊNDICE – RESUMO DA JAI	41
	ANEXO A – FOTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	42
	ANEXO B – QUADRO DE CENAS E PARTITURAS	44
	ANEXO C – CARTAZES E PROGRAMA DO ESPETÁCULO	53
	ANEXO D – DIVULGAÇÃO NA MÍDIA	57
	ANEXO E – FOTOS DO ESPETÁCULO	59

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa e a reflexão da experiência contidas aqui são referentes ao Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral da Universidade Federal de Santa Maria, orientado pela Professora Doutora Adriana Dal Forno. Nesse sentido, a pesquisa foi composta pela construção de um espetáculo dirigido pelos Professores Doutores Adriana Dal Forno e Elcio Gimenez Rossini, pela instauração de um processo de criação e pela reflexão deste percurso a partir do desenvolvimento das pesquisas individuais das três atrizes envolvidas, Luana Oliveira, Luiza Ismael e Rafaella Ferrão.

A reflexão da experiência refere-se ao processo criativo do nosso espetáculo de formatura. As práticas descritas foram realizadas no período que compreende os dois semestres letivos do ano de 2023 na UFSM, dentro da disciplina de “Ateliê de Montagem em Atuação Teatral II”.

Na revisão de literatura desta pesquisa, relaciono os conceitos de atenção e de devir consciente pelo pensamento de Virginia Kastrup, psicóloga que discute a cognição. Também os conceitos de presença e de duração de Marie Bardet, bailarina e filósofa francesa. Através desses conceitos busquei exercer a prática criativa do espetáculo, no que diz respeito à investigação da relação sensível entre a minha atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada. Nesse sentido, desenvolvi a estrutura da reflexão do processo criativo pela descrição das cenas, analisando como se deu essa relação sensível na construção de cada uma delas. Ademais, o relatório segue as normas MDT da UFSM.

O espetáculo não foi construído a partir de um texto já escrito, nossa criação abrange as cenas e suas dramaturgias. E para elucidar essa experiência, adianto que foi uma criação conjunta entre diretores e atrizes, mais tarde também entrando para essa jornada o nosso figurinista Raul Dotto, nosso iluminador Dionatan Rosa e nossa artista visual Bruna Muller. Nossas decisões eram tomadas em conjunto, mesmo cada um sabendo de sua função artística dentro do espetáculo.

É importante salientar que por escolhermos trabalhar o recorte do tema “feminino” no espetáculo, o assunto foi tratado através de vivências de mulheres que se autodeclaram brancas e cisgênero. Não excluimos as outras diversas possibilidades de vivenciar e identificar o “feminino” e a “mulher”.

Nossas vivências pessoais têm grande importância na criação dramaturgica do espetáculo. Em concordância com o conceito de experiência de Jorge Larrosa, professor de

filosofia da Universidade de Barcelona, destaco também que o processo de criação, sobretudo, é uma experiência.

Relacionando processo de criação com esse entendimento de experiência, tive por objetivo investigar a relação sensível entre a atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada. Por meio do estudo pretendeu-se explorar a atenção, experimentando-a na criação das partituras do espetáculo. A vivência do estado atencional no treinamento das práticas de Yoga e Tai Chi Chuan foi o que estimulou a questão desta pesquisa. Busquei sensibilizar o corpo à criação através da atenção não cotidiana.

“HUMANACARNE” foi o nome que escolhemos para o compartilhamento do resultado dessa experiência, onde o processo criativo esteve atrelado às pesquisas individuais das atrizes.

1.1 PROBLEMA

Tenho como objeto principal de pesquisa o estudo da atuação, no contexto da cena contracenada, pelo viés da atenção.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo geral

Investigar a relação sensível entre a atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada.

1.2.2 Objetivos específicos

Estudar a atenção e o devir consciente dirigindo-os ao trabalho de atuação;

Estabelecer a atenção através das práticas de Yoga e de Tai Chi Chuan observando suas ressonâncias na prática criativa;

Experimentar e analisar os modos de criação de cena pelo devir consciente do corpo em movimento;

Elaborar e defender a reflexão sobre as práticas empreendidas;

Apresentação da pesquisa em evento acadêmico;

Apresentar publicamente o resultado artístico.

1.3 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa dirige-se ao campo da atuação teatral, abordada pela consciência do corpo em movimento. Esta proposta é decorrente da pesquisa realizada no primeiro e no segundo semestres de 2022, na Universidade Federal de Santa Maria, com orientação da Prof. Dr^a. Adriana Dal Forno. O objetivo da pesquisa foi o de compor um espetáculo solo a partir das produções do corpo e, assim, nasceu o monólogo “PETRA”.

No processo de monólogo, estava realizando minha primeira pesquisa acadêmica e meu primeiro processo de criação sozinha, absolutamente tudo era desconhecido. Eu queria trabalhar a partir do meu corpo, mas não sabia por onde iniciar a pesquisa. Foi nas salas de ensaio que comecei a entender como meu corpo e mente funcionam para o trabalho criativo. Qual minha forma de trabalhar? Para onde eu vou quando estou no estado criador? E quando eu acreditava não ter acontecido da melhor forma, por quê?

Nesse sentido, retomei também a disciplina complementar “Yoga Interativa para o Ator” ministrada pela Prof. Dr^a. Mariane Magno em 2019, a qual fiz no primeiro ano da graduação em Artes Cênicas – Bacharelado, que me instigou a pensar sobre a conexão entre as práticas contemplativas e a atuação. Em seguida, em 2021, fui apresentada ao Tai Chi Chuan, o que possibilitou expandir meu repertório prático sobre a atenção ao corpo e à respiração.

Dessas experiências, fixei uma sequência para estabelecer minha atenção ao corpo e respiração antes dos ensaios do monólogo. Treinava constantemente a cada ensaio. Foi a partir disso que eu estreitei minha relação com a atenção, passei a me perceber de forma diferente, eu vivenciava atenta aos movimentos e aos sons que meu corpo produzia. Nesse sentido, surge a relação da atenção nas salas de ensaio com a atenção da vivência do Yoga e do Tai Chi Chuan.

Então, com o estímulo de refletir sobre o processo criativo individual durante a pesquisa de 2022, apresentei a relação com a atenção. Notei que a partir da atenção à respiração e ao corpo, e de sentir as produções do movimento no corpo pela repetição, é que eram desenvolvidas as partituras. Esses fatores tornaram-se minha estratégia de criação e atuação, principalmente em se tratando da pesquisa de monólogo. A partir dessa estratégia de criação, pude experimentar em meu espetáculo a construção do corpo vivo em cena, termo que Dubatti (2016) coloca junto ao corpo poético. O que, na minha experiência, deu-se pela vivência dos movimentos em cena, diferentemente de representá-los.

Naturalmente que ao longo da pesquisa o pensamento crítico e reflexivo foi amadurecendo. Nesse sentido, algumas questões ainda me atravessam, as quais pretendi

debruçar-me nessa nova experiência de processo de criação, agora coletivo, e de pesquisa individual. Questões essas que se fundem no novo delineamento de campo: como se dá o desdobramento da consciência do movimento no corpo, através do trabalho sobre a atenção, para a criação de corpos em relações?

O âmbito dessa pesquisa encontra-se na experiência do movimento no meu corpo e os desdobramentos que podem vir a surgir dessa relação, em se tratando de procedimentos de criação em atuação cênica. A fim de investigar essa relação entre corpo e movimento, trago como um dos principais elementos a atenção. Nesse sentido, pesquisadores da cognição Virginia Kastrup e Sade (2011) põem em diálogo os métodos de primeira pessoa para estudar a experiência. Segundo eles, “[...] a investigação da experiência requer uma atenção que se volta para si.” (2011, p.140). Dessa forma, procurei dirigir-me aos atos de criar partindo do que surge pela experiência do movimento, que demandam uma mobilização da atenção.

Como dito anteriormente, em 2022, produzi um espetáculo solo onde temas como presença e atenção ao presente atravessaram-me. Nesse processo, em muitos momentos de experimentação e de apresentação em cena, consegui aliar minha atenção ao corpo em criação. Sendo assim, a atenção e a presença tornaram-se elementos essenciais para o que penso sobre o ofício da atuação. Posto isso, a pesquisa e a experiência anterior foram o estímulo para esta atual, no que diz sobre a investigação da atuação como um processo de escuta do que a atenção sensível ao corpo em movimento pode produzir.

Neste processo de criação, elaboramos um espetáculo contracenado por três atrizes, Luana, Luiza e Rafaella, orientado e dirigido pelos Professores Doutores Adriana Dal Forno e Elcio Rossini. A presente pesquisa desenvolveu-se e foi vivenciada nesse espaço de criação conjunta.

2 REVISÃO DE LITERATURA

O que torna uma movimentação viva em cena? Como conectar a mente ao corpo no processo de criação e em cena? Essas perguntas sondam no campo da atuação. Cotidianamente, a maioria de nossas movimentações é feita de forma automatizada, ou seja, não é preciso pensar para realizar ações habituais. Exemplo desse funcionamento é quando realizamos nossas tarefas diárias. Um dia essa ação foi pensada, mas com o passar do tempo, o corpo automatiza, como recurso de seu próprio sistema.

Os processos cognitivos que exigem o uso de recursos atencionais e envolvem consciência são chamados de processos controlados. Muitas das nossas tarefas cotidianas começam como processos controlados e se tornam automáticos. A automatização é importante porque libera recursos atencionais para serem empregados na realização de outras tarefas menos automatizadas. (KASTRUP, 2011, p.141)

Quando trago essa problemática para a prática de Tai Chi Chuan e de Yoga, onde realizam-se habitualmente as posturas e as sequências pré determinadas, as ações poderiam tender a se transformar também num processo automatizado. Entretanto, essas práticas visam à realização consciente e atenta das posturas e das sequências. O que entendo por trazer a atenção para a respiração e para construção de cada movimento no corpo, até chegar na postura. Realizo repetidas vezes o mesmo movimento, cada vez tentando atentar-me ainda mais para a respiração e para as bases e os vetores do movimento.

Segundo Kastrup e Sade (2011, p.143), a atenção direcionada para si e desviada do exterior é bastante inabitual, na medida em que há relativamente poucas ocasiões de exercê-la espontaneamente ou em resposta a uma demanda educativa. Nessa perspectiva, retomo às práticas contemplativas que “envolvem tanto a observação sem julgamento quanto períodos de pensamento analítico” (PLÁ, 2017, p.49), onde percebo que o ritmo respiratório e o mental atingem um estado não acessado na vida cotidiana. Em concordância com outros autores pesquisadores, posso relacionar esse estado como uma “ruptura com a atitude natural” (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p.78). Foi na minha pesquisa anterior que percebi a importância do Tai Chi Chuan e do Yoga como disparadores do estado de atenção que o processo de criação requer.

Quando a atenção é direcionada para si, não se trata de uma atenção voltada para o íntimo, o individual do ser, onde habitam suas lembranças e pensamentos. De acordo com Kastrup e Sade (2011, p.144), “a redireção da atenção não visa pensamentos ou imagens internas, mas se volta para a fonte dos processos mentais, para o que está emergindo como

objeto/conteúdo, e não para o objeto em si.”. Treino, através das práticas contemplativas, a atenção voltada para o momento que é do corpo e da conexão com o movimento. Uma vez que essa atenção é treinada, o corpo, no contexto do processo criativo, é capaz de tornar concreto e de compor, através do movimento sem julgamentos, as sensações e as percepções que não necessariamente foram racionalizadas anteriormente.

Trago para a questão também a filósofa e bailarina francesa Marie Bardet (2014), a qual trata que a materialidade que temos do presente é o nosso corpo. Bardet conceitua esse presente como uma “bolha de movimentos-sensações”, o qual se faz possível no entre o passado imediato e o futuro imediato. No processo de criação, partindo do pensamento da autora, o passado imediato seria as sensações e percepções, enquanto o futuro imediato seria a ação (movimento) a ser concretizado no corpo. No entanto, há esse entre, que constitui a duração do momento.

Em paralelo a isso, conforme Kastrup e Sade (2011), também se possui um intervalo até que a atenção direcionada para o interior torna-se a capacidade do corpo em tornar algo concreto por meio do movimento. Há um intervalo no qual se opera uma espera, segundo a autora.

[..] a mudança da qualidade da atenção e a atitude “deixar vir” são definidas pela manutenção da tensão entre um ato de atenção sustentada e um não preenchimento imediato. Há uma espera sem conhecimento do conteúdo que vai se revelar, ou seja, uma espera não focalizada e por isso aberta, normalmente descrito como destituída de qualquer discriminação imediata, como “não há nada”, “é uma névoa”, “é confuso”. (KASTRUP, 2011, p.143).

Nessa etapa “[...] o que é para ser inibido é o movimento de preenchimento imediato por projeção das minhas categorias, das minhas expectativas e das minhas identificações.” (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p.82). Respeitar esse vazio sem preenchê-lo com pessoalidades é fundamental para manter o estado no corpo e na mente. É uma espera que surpreende os processos de racionalização e contribui no aparecimento do inesperado na criação.

Nesse sentido, pode-se relacionar essa espera com o entendimento de duração em Bardet. O corpo em disponibilidade de vir a ser no movimento dirigido à cena, pelo entendimento da duração. Assim sendo, atinge-se um novo estágio, denominado em Kastrup e Sade (2011) por “devir consciente” que é o “[...] ato de tornar explícito, claro e intuitivo algo que nos habitava de modo pré-reflexivo, opaco e afectivo.” (KASTRUP, 2004, p.10). Caracteriza-se, então, por deixar vir algo que não é visado pela consciência intencional.

A atenção que busca é transmutada numa atenção que encontra, que acolhe elementos opacos e afectivos que nos habitavam num plano pré-egóico ou pré-reflexivo. Esta segunda qualidade da atenção caracteriza uma concentração aberta, destituída de intencionalidade e de foco." (KASTRUP, 2004, p.11).

Relacionando com o processo de criação, especialmente no que se refere à experimentação, não é feita a racionalização do movimento que virá, ele apenas está por vir a ser no corpo. Esse momento é de “acolhimento” ou de “escuta” onde “caracteriza-se por uma disposição passiva à espera receptiva” (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p.79). É revelado o que nos habita, mas não está sob o controle do eu. Portanto a atenção não é focalizada, pois necessita estar disponível ao acaso, à surpresa, a fim de deixar vir para surgir possibilidades dentro do processo.

Na prática de treinamento de Yoga e de Tai Chi Chuan, as posturas e sequências de movimentos são pré-determinadas, a fim de saber de antemão o que irá fazer. É nesse paradoxo de saber exatamente o que irá fazer que surge a disponibilidade. O movimento é pré-determinado, mas a atenção está sendo trabalhada para captar cada nova sensação e percepção que pode aparecer. “O devir-consciente é uma prática e sua efetuação não pode ser aprendida nos livros [...] aprende-se fazendo, ou melhor, aprende-se no trabalho atento [...], e não através do exercício mecânico. É a atenção que é treinada.” (KASTRUP, 2004, p.11-12).

O processo de criação, nesta pesquisa, relaciona-se diretamente com o “trabalho atento”. Uma vez que proponho uma prática cada vez mais consciente do meu corpo, dos processos do movimento no meu corpo e do movimento em si. Ao buscar uma atenção refinada desse conjunto que é meu corpo em movimento, faz com que eu consiga perceber o presente em curso. O que para Bardet (2014), o próprio corpo é a materialidade dessa relação temporal dentro da criação.

De modo que, nesta pesquisa proposta, a atenção e o devir consciente se distribuem como estratégia de trabalho. A fim de encontrar os devires possíveis para elaboração dos sentidos na cena. Posto que, em mim, a consciência do conjunto - corpo, processo do movimento no corpo e movimento - atrelada ao imaginário, preenche os movimentos com as sensações de ritmo, de duração e de mecânica do corpo.

Kastrup (2004), ao discutir o “ciclo básico”, define as etapas de suspensão, de redireção e de deixar vir como dependentes - uma não acontece sem a outra - e cíclicas - não há um fim estabelecido. Nessa pesquisa, relaciono diretamente os atos do “ciclo básico” com o processo de criação. A reorganização da atenção acontece tanto para a criação dos movimentos quanto

para o trabalho sobre as partituras de movimentos, podendo atingir muitos desdobramentos em questão dramaturgica de cena.

Levando em consideração que não há um fim estabelecido no “ciclo básico”, trago essa referência metodológica para trabalhar sobre o treinamento das partituras. Uma vez que a repetição é uma das bases da atuação, busco repetir as partituras com o intuito de conectar a respiração ao movimento e a atenção ao presente que, como visto em Bardet (2014), é o corpo. Dessa maneira, a atenção se volta para o corpo e os processos do movimento que nele perpassam. A fim de deixar vir novas possibilidades dentro de uma estrutura fixada.

Na fase de repetição, dentro do processo de criação em atuação cênica, dialogo novamente com a Bardet (2015, p.200) que, em consonância com o método Feldenkrais, cita “uma atenção à alteração e às pequenas diferenças”. Dessa maneira, mais do que repetir a partitura inúmeras vezes a fim de que o corpo esteja familiarizado com o movimento, é repetir a sequência com atenção à sensibilidade. Onde a sensibilidade aqui se insere como a “capacidade de sentir a diferença” (BARDET, 2015, p.196). Portanto, quanto mais aguçada, maior é essa capacidade.

[...] atenção, nutrida por uma sensação das pequenas diferenças, intrinsecamente dinâmica que se refere menos ao movimento pronto, ou ao corpo como objeto, do que às tendências a se mover e sentir, os inícios do gesto, os potenciais de ações. (BARDET, 2015, p.202)

Nesse caso, não é uma atenção ao corpo em sua totalidade, mas uma atenção voltada para as variações do corpo. O que pode indicar os caminhos dos desdobramentos das partituras de movimento da atriz a se tornarem a cena propriamente dita. No sentido de que assim, a cada repetição, pode-se perceber novos estímulos, novas possibilidades de uma mesma partitura. Desse modo, foi treinando a atenção ao movimento e experimentando no processo de criação, que se pretendeu investigar a relação sensível entre a consciência do movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada.

3 MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa em questão é pautada na experiência do processo de criação, onde se fez possível o seu desenvolvimento. Nesse sentido, possuiu como intuito acompanhar o processo, com a finalidade de buscar dar um sentido ao que foi apresentando-se, visando à produção de um conhecimento que se dá pela experiência.

O seu desenvolvimento teve como abordagem a criação em atuação para a cena contracenada, o estudo dos conceitos relacionados com a criação e a escrita da revisão de literatura, além da elaboração dos diários de campo e da escrita da reflexão da experiência do processo de criação e pesquisa.

A revisão de literatura deu-se pelo estudo da atenção, a qual é discutida, principalmente, pela psicóloga que pesquisa a cognição Virgínia Kastrup e pela filósofa e bailarina francesa Marie Bardet.

Para o processo de criação das cenas, os ensaios foram coletivos por meio de proposições colaborativas entre diretores e atrizes. Nesse espaço, procurei experimentar o movimento corpo-voz a partir dos temas propostos, observando e dilatando a atenção na relação com os próprios movimentos e na relação com as colegas de cena. Além de repetir os movimentos para elaborar uma estrutura, e depois trabalhar a presença da atriz e a construção de suas ações no contexto da cena.

Na reflexão desta experiência vivida, a partir do trabalho sobre a atenção no processo de criação, propus organizar o relato pela construção das cenas, atribuindo a relação da atenção ao corpo e o processo de devir consciente em cada uma delas. Sendo assim, utilizei a produção dos diários de campo da atriz e o quadro de cenas e partituras elaborado pela Prof. Adriana Dal Forno, como fonte principal para investigação da experiência.

4 REFLEXÃO DA EXPERIÊNCIA – PROCESSO DE CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Neste relatório trato de minha “atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição” (LARROSA, 2019) dentro do processo de criação do espetáculo, onde também se deu o desenvolvimento da minha pesquisa de TCC. São expostas as minhas perspectivas aliadas aos objetivos da pesquisa, especialmente relacionando os conceitos de atenção e devir consciente direcionados à criação e ao entendimento do movimento no corpo e no espaço.

A fim de adentrar no meu relato de experiência, começo pelo que me aconteceu no ano anterior. Em 2022, vivi o processo de monólogo, orientado pela Prof. Dr^a. Adriana Dal Forno e que teve como resultado o espetáculo “PETRA”.

Nesse processo de monólogo, a turma era formada por quatro atrizes, eu, Fernanda, Luiza e Rafaella. Durante esse processo, nós atrizes e a orientadora Prof. Adriana construímos uma relação de afeto. Logo, para nosso espetáculo de formatura, decidimos falar sobre o assunto que atravessa as quatro atrizes em questão - nossa colega e amiga Fernanda optou pelo trancamento do TCC logo em seguida - o “feminino”. Inicialmente, algumas dúvidas surgiram, no que diz respeito à diversidade que abrange o tema definido. Resolvemos então, tratar do tema a partir das nossas vivências enquanto mulheres e mulheres que possuem uma relação de afeto.

O processo de criação de “HUMANACARNE”, sem dúvidas, carrega a experiência corporal e mental do anterior. Relacionando-me mais uma vez com Larrosa, o meu desafio inicial foi compreender que não se produz uma experiência, somos acometidos por ela. Minhas expectativas ao iniciar esse novo processo de criação eram correspondentes ao que vivi no anterior, principalmente no que tange à criação das cenas. Foram alguns ensaios até compreender o que estava acontecendo de novidade nesse processo.

O que mais estranhei foi a mudança de relação que percebi com a minha atenção. Primeiramente, porque estávamos em um processo coletivo, logo, o direcionamento da minha atenção não diz respeito somente ao meu corpo, aos meus movimentos em relação ao espaço e às minhas percepções. A condução do processo também partiu de ideias para a criação de partituras das cenas. No monólogo, surgia primeiro no corpo e depois passava pelo entendimento racional. Nesse processo, pensávamos em um contexto para criação dos movimentos. Esses novos desafios fizeram-me questionar se não estava perdendo minha pesquisa.

Foi necessário viver o processo de criação a fim de que eu tivesse essa experiência como matéria viva da minha pesquisa. Essa pesquisa refere-se à minha experiência no processo de criação de HUMANACARNE. Por isso, é indispensável mencionar que os conceitos teóricos que me amparam nessa produção escrita, foram vivenciados.

A estrutura dessa produção escrita foi determinada pelo desenvolvimento da minha pesquisa. Uma vez que a pesquisa concerne na investigação da relação sensível entre a minha atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada. Procuo descrever a experiência de criação de todas as cenas do espetáculo, buscando expor como penso essa relação sensível em cada uma delas.

4.1 CENA 01 – TAI CHI

No processo de criação do espetáculo, primeiramente pensávamos em uma temática para abordar na cena, e só depois iniciávamos a improvisação. A criação da cena um aconteceu depois de termos criado outras estruturas, nela queríamos contrapor às outras que havíamos feito, elaborar uma cena pelos movimentos, sem um tema do feminino envolvido. Então, após olhar algumas fotos que havia tirado de uma prática conjunta de Yoga, a Prof. Adriana sugeriu começarmos por alguns movimentos do Yoga ou Tai Chi Chuan. Estávamos eu e a Luiza no ensaio, comecei a fazer algumas posturas e ela foi imitando para fotografarmos e gravarmos com o intuito de escolher as que mais gostássemos depois.

Eu lembrava de alguma postura que julgava ser interessante como imagem corporal e íamos testando. Nesse sentido, elaboramos uma sequência, com mais ou menos três minutos. Iniciando com movimentos do Tai Chi Chuan seguidas de posturas no chão do Yoga.

Quando terminamos, repassamos tudo algumas vezes para gravar e entender a mecânica da sequência. Foi nesse momento que percebemos a mudança de estado que a execução da sequência nos trazia. Senti como um momento de conexão com a minha respiração, com meu corpo e com a minha parceira de cena Luiza, uma vez que fazíamos juntas os mesmos movimentos da sequência e, na última parte, nos levantávamos de mãos dadas. Foi uma das primeiras vezes que me senti conectada com minha parceira de cena, atenta em mim e nela.

Ao longo das semanas continuamos o trabalho sobre a sequência, além de transmitir para nossa outra colega de cena, a Rafaella. Assim, identificamos mais um ponto sobre a cena: a possibilidade de ela ser um ritual de abertura do espetáculo. Chegamos a essa conclusão pela

transmutação de energia que a sequência nos presenteava, não só em nós que executávamos, como na espectadora que, naquele momento, era nossa orientadora e diretora Adriana.

A cena, a qual carinhosamente apelidamos de Tai Chi, nos colocava no estado criador. Eu sentia minha atenção rapidamente dirigindo-se ao espaço, aos pés no chão, ao movimento da respiração pelo corpo. As meninas também relataram isso. Ao passo que a orientadora, como espectadora, relatou que sentia a suspensão do cotidiano pelo modo que a cena era executada.

Essa partitura inicia com a movimentação da energia pelas mãos do Tai Chi, depois parte para algumas posturas de Yoga no chão e ao final ocorre o encontro dessas três mulheres, sentadas, olhando-se pela primeira vez em cena.

A parte inicial sempre foi muito lúcida na minha mente como uma entrega. Quando ofereço as mãos para frente, estou entregando para o público, quando ofereço novamente é como se eu dissesse “toma, por favor, fica!”. Na verdade, posso relacionar com o quanto nós atrizes compartilhamos nossa energia para a realização do espetáculo. Sinto como se estivesse abrindo um portal dentro de mim, de tempo, de energia, que vão ser investidas durante o espetáculo. Quando meu olhar encontra as meninas, é o momento de conexão com as minhas parceiras da experiência cênica. Vamos viver o espetáculo juntas.

A partir do segundo semestre, iniciamos o processo dos desdobramentos da cena. Iniciamos por essa, repassando e percebendo os detalhes, o que reverberava em cada uma. Decidimos não fazer todos os movimentos ao mesmo tempo, como uma coreografia, mas sim manter pequenas diferenças na nossa movimentação.

As três iniciam o espetáculo sentadas no banco, quando levantamos, vamos em direção aos nossos lugares na cena. Quando chego à frente, é sempre o mesmo caminho que minha atenção percorre: os olhos miram os pés, depois a barriga, inspira e expira, inspira e quando expira novamente o pé esquerdo afasta-se para começar a movimentação dos braços.

A partir do momento em que não precisei mais pensar na sequência para realizá-la, minha atenção pôde voltar-se para outras questões. Percebi que com esse espaço da mente liberado, eu pude fazer novas conexões e sentir os impulsos a partir desses movimentos previamente conhecidos e internalizados. Nesse momento do processo, retomo ao conceito do devir consciente, quando a partitura integra-se ao corpo e posso viver as intenções que fluem da cena.

O devir acontece pela internalização do movimento estabelecido. É poder manter a mente relaxada ao fazer e atenta ao ponto de captar as sensações e percepções que surgem nas repetições. A respiração que sobressai nessa cena por guiar a movimentação é capaz de levar a

atenção para o corpo, para o momento que vivo, para a energia que o movimento emana ou para o espaço banhado pela luz.

Eu trato meu interesse de estudo como anterior à criação, como “preparação de estado para cena e criação”. Porém, foi ao acompanhar o processo de improvisação até essa sequência tornar-se uma cena que despertou outro entendimento da minha vivência nas práticas contemplativas. É curioso para mim que, por vezes, em cena, procuro a mesma sensação de quando estou praticando Yoga e Tai Chi Chuan, e vice-versa.

Nesse sentido, observo que as práticas contemplativas se relacionam com a prática criativa da atriz, visto que

Ao falar de práticas contemplativas, me refiro às ações que tenham por objetivo refinar a percepção do praticante sobre seus processos biopsíquicos, bem como dar-lhe condições de agir sobre os automatismos que o aprisionam em padrões rígidos de comportamento e pensamento. (PLÁ, 2018, p.06).

Praticar o Yoga como uma ginástica de movimentos, apenas os executando em uma repetição frenética, não altera meu estado de consciência sobre o que estou realizando. Assim como apenas realizar as sequências do Tai Chi Chuan também não modificam meu estado. Em concordância com Plá (2018), quando realizo o Yoga e o Tai Chi Chuan, tenho por objetivo refinar minha percepção sobre meus próprios processos biopsíquicos, transcendendo ao movimento, quando percebido somente como deslocamento do corpo no espaço. Da mesma forma, percebo que acontece na criação. A forma sozinha não causa a sensação, mas sim a forma do movimento atrelada a minha percepção refinada para o momento presente é que causa a percepção da sensação. Quando ocorre a transformação do movimento, como apenas desenho anatômico no espaço, para o instante em que mobiliza sensações, é que me percebo em estado criador. Em outras palavras, quando estou em criação, procuro conectar-me com o movimento. Sinto essa conexão acontecendo quando o sentir ultrapassa meu físico anatômico, torna-se real também na minha mente. Corpo e mente entrelaçam-se na ação e o movimento adquire outro sentido.

Em suma, tenho atrelado a mobilização das sensações a partir da minha percepção refinada do movimento, com o que chega mais perto da definição de estado criador para esse processo em questão. Relaciono com esse estado, o devir consciente, o qual entendo como o despreendimento dos julgamentos e automatismos na criação.

Também já era perceptível para mim que meu corpo volta à memória dos movimentos realizados nas práticas de Yoga e Tai Chi Chuan quando estou criando. Entretanto, criar uma cena a partir das posturas e movimentos do Tai Chi Chuan e Yoga, propriamente ditos, foi diferente de experimentar livremente nas improvisações. Nós montamos racionalmente a sequência de movimentos e, ao realizarmos ela pela primeira vez, a sensação já estava toda ali. Leveza, calma. Utilizamos o Tai Chi Chuan e o Yoga como impulsionadores de criação de cena. É importante ressaltar que a ideia não era realizar uma sequência de Tai Chi Chuan e/ou Yoga em cena. Mas sim, utilizar os recursos de movimento e de respiração dessas práticas, os quais são capazes de modificar nossa relação atencional com o que se está executando. Deixando o estado atencional cotidiano e adentrando para o estado atencional que a cena propõe.

Sobretudo, essa cena traz a conexão da minha mente ao movimento, ao presente, pela respiração. Uma vez que há tantos pensamentos que cruzam a mente de uma atriz antes de entrar na primeira cena, torna-se essencial esse momento.

4.2 CENA 02 – EVA

Para a criação dessa cena, a orientadora nos apresentou que faltava uma passagem, em questão de linha dramática do espetáculo, da cena “tai chi” para a cena “round 1”, as quais possuem energias totalmente opostas. A primeira entendemos que prepara o público e nós mesmas. No “round 1”, nossos corpos já sucumbiram à pressão social do “ser mulher”. Logo, estava sendo feito um corte abrupto entre essas cenas, sem uma transição. Foi assim que ela pediu para que, antes de experimentarmos a pressão social, partíssemos do descobrimento do próprio corpo, como Eva antes do pecado. Então, a Prof. Adriana nos apresentou a imagem “intimidade intimidante”, a mulher descobrindo seu próprio corpo no que diz respeito a sua fisionomia aparente.

O final do “tai chi” termina na união das nossas mãos e essa inicia pela descoberta das mãos, o toque pelo corpo até o reconhecimento das partes. Minhas mãos tocam-se acima da cabeça, então escorregam pelos braços até a nuca e depois juntam-se à frente, quando eu as enxergo. Então, descubro o toque dos dedos nas mãos, passando pelo antebraço, ombro, pescoço, orelhas, olhos, nariz, boca, garganta, clavículas... meu peito! Seria meu peito, meus seios ou meu coração? Existe sexualização quando não se tem julgamento sobre o meu corpo? Sinto como se essa parte do meu corpo fosse bem maior do que ela de fato é.

Em seguida, os dedos percorrem pela barriga, quadris, coxas, pernas, pés e dedos dos pés. Uma mão faz todo o contorno do pé até as costelas enquanto o tronco está flexionado para frente. As mãos retornam para as coxas e encontram a virilha, o sexo, o baixo ventre. Foi nesse momento que minha mente conectou-se ao movimento das asas de uma borboleta, como se cada trompa do meu útero tivesse se transformado em uma asa. O movimento das mãos irradia para o braço inteiro. Movimentar com meu útero é o momento mais íntimo desse sonho. Até que, o julgamento concretiza-se nas minhas mãos que batem e exalam a sonoridade para que nós - eu e as meninas - despertemos para o real da imposição comportamental e física sobre nossos corpos.

Para a criação dessa sequência enunciada, a imagem e a função da cena foram pensadas anteriormente à criação dela, diferente do que estávamos fazendo. Foram algumas imagens dadas como: o mito de Eva, águas vivas e obras clássicas de um corpo feminino nu de Leonardo da Vinci. Foi um caminho diferente do que entendo pelo devir do movimento. Onde a respiração acompanha o mover-se que, por sua vez, causa as sensações captadas pela atenção, a qual torna refinada a percepção dessas sensações a fim descobrir caminhos para os desdobramentos em questão de cena. O caminho dessa cena foi devir conduzido, o corpo buscando e se relacionando pelas impressões e sensações com as imagens-sensações apresentadas pela Prof. Adriana.

Enquanto experimentávamos separadamente movimentos em nossos corpos, minha atenção relacionou-se diretamente com as imagens dadas, buscando a sensação das mesmas. Da água viva procurei a ondulação dos braços, pensando no ritmo das minhas trompas. Do mito de Eva e das obras clássicas de Leonardo da Vinci, improvisei sobre a relação com o pecado visto em algumas partes do corpo da mulher como os seios, a boca, a pelve, os quadris.

Não foi necessário experimentar muitas vezes para obter uma sequência. Da primeira improvisação, eu já compus uma ordem que não foi alterada para tornar-se minha parte na cena. Os diretores apenas apontaram para valorizar e segmentar mais alguns movimentos, como se estivesse fazendo fotos de alguns momentos.

O fato de não ter sido necessário experimentar por muito tempo e insistir mais de uma vez em uma mesma partitura a fim de criá-la, faz-me lembrar do processo de monólogo do ano passado. O qual, por vezes, eu levava algumas aulas para criar uma só partitura. Eu sempre vou experimentando e organizando alguns movimentos em sequência. Porém, mesmo organizando, precisava repetir muitas vezes para chegar na composição de uma partitura.

Penso que o processo de monólogo fez com que meu trabalho sobre a atenção amadurecesse. A ponto de alguns dias do processo desse espetáculo atual, eu não saber como

havia chego em tais movimentos, o que também me faz questionar a minha pesquisa. Como posso tratar de desautomatizar a atenção sobre meu movimento se, por vezes, não sei como o fiz?

Busco caminhos de respostas para tal questionamento, onde encontro como base desse caminho o treinamento. Relacionando-me com o autor Alschitz (2017) que conceitua treinamento como forma de “remover o contraste que surge durante a transição de um campo energético [...] para outro”. O autor trata de dois campos energéticos, sendo um a vida cotidiana e o outro a arte. Dessa maneira, o treinamento tende a diminuir a contraposição de energias quando se está partindo de um campo para outro.

Meu treinamento sobre a atenção iniciou no processo anterior, em 2022. Lá, eu havia definido uma sequência de Yoga a qual executava sempre antes de iniciar o ensaio. Além de que, quando a experimentação era em conjunto, a Prof. Adriana nos guiava para um aquecimento ampliando nossa percepção sobre o espaço e nosso próprio corpo. O treinamento da atenção era constante por essas práticas, além de praticar Yoga e Tai Chi Chuan fora da Universidade.

Esse treinamento constante no último ano, fez com que eu tivesse melhor entendimento dos meus processos atencionais, no que diz respeito a acessar uma atenção focalizada para esse campo energético da arte visto em Alschitz (2017). Através da entrada com maior facilidade nesse novo campo energético, resultou meu monólogo, o qual exigiu um trabalho minucioso de preparação atencional. Pois, naquele momento, ainda era um local pouco conhecido e bastante sensível. Em outras palavras, havia dias em que eu não atingia esse campo, logo, não entrava no estado das minhas partituras de cena. Conclusão essa que faço com o entendimento atual de treinamento. Naquela época, apenas tinha a sensação de “não entrar”, expressão a qual, inclusive, consta nos meus diários de atriz do processo de monólogo.

Atualmente, como dito, a sensação é diferente dessa. Tenho questionado como fiz tal movimento e me conectei sem perceber que, de fato, fiz e obtive a conexão. Após um ano de treinamento intensivo da minha atenção para compreendê-la e adentrar no campo energético da arte, minha linha entre os campos cotidiano e arte está cada vez mais tênue. Provavelmente no atual processo de criação, o meu desafio está em assumir o limite da remoção desse contraste entre ambos.

Desvendar esse desafio a fim de concluir a contradição da automatização das ações, pois objetivo uma relação atencional desautomatizada no estado de criação. Porém, é preciso ter consciência dessa desautomatização para relatar o limite da remoção do contraste dos dois

campos energéticos. Do contrário, é possível adentrar em uma nova automatização. Uma vez que já não necessito de grande preparação para sentir o campo energético modificar, então, pode tornar-se automático essa entrada e saída de um campo para outro.

O que não significa que eu tenha preterido dos meus treinamentos. Ao invés de realizar uma prática de Tai Chi Chuan por semana com as minhas colegas de cena, como havia mencionado como metodologia desta pesquisa, entendo que alcanço com mais facilidade o estado de atenção que almejo quando, simplesmente, tomo consciência da minha respiração. Passei a ter mais controle sobre meu material de trabalho, o qual é, sobretudo, minha atenção. O estado de criação para mim se dá, como dito anteriormente, pela mobilização das sensações a partir da minha atenção às percepções que tenho do meu corpo e do espaço.

Portanto, nessa cena, o que antes eram imagens difusas, dadas por alguém que não eu, vieram a se tornar sensações no meu corpo pela descoberta dos caminhos do devir. Devir esse que foi conduzido, pois partiu da imagem para a sensação, e desta para a composição da improvisação. Onde, para essa cena, a improvisação foi aproveitada integralmente.

4.3 CENA 03 – EU PRECISO SER BONITA

A partitura dessa cena foi uma das primeiras a ser construída. Ainda quando conversávamos sobre o tema "mulher" e tudo que abrange esse assunto, nosso coorientador e também diretor Prof. Elcio Rossini nos trouxe como impulso para criação a frase "eu preciso ser bonita". A partir disso deveríamos trazer uma sequência de movimentos para o próximo encontro.

Em um primeiro instante, esse processo para criação do movimento me deixou desnorteada, por onde eu deveria partir? Pensava na minha pesquisa, onde penso no movimento pela respiração. Em contraponto, pelo fato de eu ser mulher e estar sujeita às imposições sociais do padrão de beleza, somente essa frase já era muito forte para mim. Como eu poderia trazer para o movimento uma imposição que é muito mais do que uma forma? Além de um corpo, ser bonita também é a imposição de um comportamento.

Eu e as minhas colegas de cena conversamos muito sobre isso no ensaio que sucedeu essa proposta. Foi então que a Prof. Adriana chegou na sala e, pressuponho que com a finalidade de acalmar nossas mentes borbulhantes naquele momento, direcionou ações para cada uma, assim testaríamos repeti-las em sequência. Para mim, ela disse "senta, caminha, deita". E assim comecei a testar essas ações pensando na frase "eu preciso ser bonita". Nesse momento, não

demorei pensando como faria, apenas comecei a testar. Logo, já tinha a sequência mais caricata e clichê possível, era o retrato de uma supermodelo ao sentar, caminhar e deitar.

Apresentamos as sequências para o Prof. Elcio na semana seguinte. Enquanto estava mostrando, ele pontuou para eu repetir a sequência sem parar. Então fiz uma série de repetições, sentava, caminhava até a frente, deitava no chão, caminhava até o fundo e iniciava tudo novamente. Quando comecei a disfarçar o cansaço, ele pontuou mais uma vez para que eu não disfarçasse, repetisse cada vez mais rápido e demonstrando minha exaustão. Já estava correndo em cena quando paramos.

Por fim, todos nós gostamos da experimentação. Pois a exaustão torna-se um dos distúrbios de toda essa pressão sobre a mulher. Então, minha partitura ficou definida nessas ações. A partir disso começamos o trabalho sobre ela.

Na sequência, a Prof. Adriana trouxe três palavras para testar nessa cena, as quais eram “beleza, perfeição, lindeza”. Também definimos quantas vezes eu faria, em torno de 6 repetições, e a graduação da velocidade para cada repetição.

Imaginar uma história e me colocar na sensação sempre foi um desafio. O desejo de trabalhar a partir da respiração surgiu também pela minha afinidade em conectar-me com o estado que a cena exige a partir de algo concreto, que é a respiração. Colocar o estado apenas como decorrência da imaginação é arriscado. Testar velocidades e os quatro elementos, por exemplo, são exercícios que trazem estados para mim, percebo rapidamente a mudança da respiração. Nesse sentido, desde o processo do monólogo, a repetição é uma estratégia muito utilizada nos meus movimentos. Mas nem sempre foi uma estratégia racionalizada como dessa vez, onde se deu como uma sugestão. O fato é que a repetição, ainda mais aliada ao aumento da velocidade, gera o cansaço, não só físico como mental. Esse cansaço chega a tal ponto na minha mente, em que encontro o sentido do movimento pelo ritmo frenético da repetição sem pausa. Uma vez que minha respiração já está alterada e os movimentos, pela repetição, velocidade e cansaço, também acabam se transformando, seja na sua mecânica ou na intenção da execução.

Kastrup e Sade (2011) conceituam “devir consciente” como tornar explícito algo que não é visado intencionalmente. Relaciono a estratégia de repetição com o devir consciente no que diz respeito a deixar vir à tona. Ao ter uma sequência pré determinada a fim de repeti-la sem pausas, minha atenção está totalmente voltada ao movimento. Quando meu corpo já está confortável com os movimentos ao ponto de que não preciso pensar para realizar, a atenção então dirige-se para a respiração ao executar a sequência. Desse modo, a mente não está mais

preenchida com a preocupação da realização das ações. Logo, a respiração, o movimento, a voz, a velocidade e o cansaço tornam-se um conjunto para a execução. É a atenção à sensibilidade, vista em Bardet (2015), voltada para esse conjunto que busca perceber cada nova mudança a fim de encontrar pequenos devires na execução.

As novas percepções acrescentam na dramaturgia interna da atriz. Não foi uma dramaturgia intencional, mas com certeza ela teve como impulso a frase “eu preciso ser bonita”. No entanto, em algumas passagens dessa cena, sentimentos como desprezo, raiva e ironia apareceram pelo devir da repetição e foram acrescentados nessa narrativa interna.

Um exemplo dessa atenção à percepção foi na relação da cena com o figurino, pois trouxe novas sensações para essa narrativa. O figurino foi pensado pelo artista visual Raul Dotto, a partir do segundo semestre de 2023. Quando ficou pronto e foi testado juntamente com essa cena, minha atenção captou novas percepções e sensações que estavam culminando. O figurino é largo e comprido, além de possuir fios, características que desafiam as repetições com ritmo mais acelerado por não facilitar o momento em que deito no chão. Com isso, a cena tornou-se ainda mais opressiva, a roupa está me prendendo enquanto estou correndo. A repulsa agora não é mais somente com as poses, mas também com a roupa.

Manter a atenção disponível, pela sensibilidade, para captar novas percepções, foi fundamental para os desdobramentos dessa cena. Esse entendimento, tornou a cena capaz de sempre surpreender, mesmo tendo a sequência estabelecida. A relação dos movimentos com o figurino, as repetições, a fala, o cansaço, é transformada a cada vez que repito a cena.

4.4 CENA 04 – ROUND 1

Essa cena foi uma das mais desafiadoras a ser construída, ela iniciou como um resgate a uma proposição do Prof. Elcio, a qual consistia em modos de atravessar um quadrado demarcado no espaço. A Prof. Adriana partiu desse espaço e foi nos dando imagens para construirmos uma forma corporal, a fim de atravessar esse quadrado. Ao todo foram 14 imagens, sendo elas: levitação, ferro e fogo, olho da vitória, água de rosas, ar puro, morno, queimando, arcada dentária, loba, sereia, frio, lavoura de batatas, auréola que cai e papel manteiga.

Na primeira improvisação, não estávamos tão concentradas para a criação, a Prof. Adriana nos dizia a imagem e deveríamos montar uma forma o mais breve possível. Eu ouvia e reagia ao que havia sido dito, as formas vinham rapidamente para o corpo. Bastava uma

respiração e o corpo já ia se moldando. Questiono novamente se essa atenção já está tão treinada a ponto de ser uma segunda natureza. Não estava com a atenção que julgo ser do estado de criação, mas no momento em que eram ditas as imagens, minha atenção era acionada para esse lugar da experimentação. O que também penso ser um amadurecimento em relação à criação, de não julgar o que está surgindo enquanto improviso.

Desse modo, ao final desse ensaio tínhamos 14 maneiras e corpos diferentes para atravessar o quadrado. A resposta imediata do corpo à imagem dada foi o que revelou o sentido possível para a sequência feita, no que diz respeito à dramaturgia da cena dentro do contexto do espetáculo. Nossos corpos percorrem sobre os padrões culturais impostos para as mulheres, padrões estéticos e comportamentais. Portanto, nossos corpos, de imediato, revelaram hábitos, padrões. Nesse texto criado, foram levantadas questões como o desejo, a obediência e os afazeres domésticos.

A partir dessa experimentação, penso que a atenção não está sempre voltada para a surpresa da novidade no devir consciente. Nesse caso, onde a concentração não estava elevada e a atenção estava direcionada para ouvir a imagem e responder com o corpo, foram revelados hábitos e padrões. Inclusive, algumas imagens foram respondidas quase literalmente, como a sereia, construindo a cauda com a mão para trás.

Essa cena, instigou-me a pensar que a atenção não descolada totalmente do cotidiano contribuiu para seus desdobramentos no que tange à dramaturgia.

Ao repassarmos essa cena para os Professores Adriana e Elcio, eles perceberam que a cena estava toda no mesmo ritmo e as frases que tínhamos estipulado para cada travessia estavam muito repetitivas. Essa foi a cena que mais demoramos para resolver em questão de ritmo, de intenção e de tornar nosso corpo familiarizado com a sequência dos movimentos.

Foram alguns ensaios para assimilarmos essa cena inteira, além dela ser uma das sequências mais longas que tínhamos, os movimentos mudam abruptamente. Quando estávamos com a cena familiarizada no corpo, os diretores ainda apontavam sobre o ritmo dela.

Nesse sentido, a fim de afinarmos o “round 1”, percebo que nosso foco - meu e das minhas colegas de cena - estava totalmente na cena. Até esse momento do espetáculo, são poucas as cenas que fazemos juntas, em outras palavras, nas cenas anteriores cada uma possui sua narrativa para a realização. Não que para essa a gente não possua, mas é uma cena que pede que todas estejam em uma mesma narrativa para funcionar, mesmo que o impulso venha de maneiras e lugares distintos. Algumas características dessa cena são: repetição dos mesmos

movimentos, complementar a frase da colega, falar frases juntas. O “round 1” necessita de jogo entre as atrizes.

Em concordância com isso, minha atenção não poderia se concentrar unicamente nos meus movimentos e sensações. Nesse momento do trabalho, minha atenção precisou ser ampliada para o espaço e, principalmente, para minhas colegas de cena Luiza e Rafaella. São detalhes sutis para perceber, os quais nenhuma marcação seria capaz de resolver.

Aos poucos e naturalmente - digo naturalmente pois não foi um movimento racional da minha atenção, agora ao relatar sobre a cena é que penso nessas questões mais profundamente, enquanto estávamos no ensaio, vivíamos - a minha percepção sobre as meninas e sobre nossos corpos em relação ao espaço começou a ampliar. O que eu poderia caracterizar aqui como a atenção flutuante e ampliada onde Kastrup e Sade (2011) conceituam como “não focalização” o que possibilita a abertura da atenção para “entrar em contato com elementos e aspectos indefinidos da nossa experiência”. Por exemplo, na terceira frase “nasce pronta para ser emoldurada”, minha atenção se volta não só para o meu movimento e percurso no espaço, mas também para o percurso da Rafaella que está na minha frente, pois é quando ela cruza o meio que começamos a dizer a frase juntas. Além disso, na penúltima frase “pau pra toda obra” nós iniciamos juntas, então temos um tempo de nos olharmos e nos percebermos a fim de sincronizarmos o início do movimento.

São pequenos detalhes de percepção no direcionamento da atenção que revelam o jogo na cena para mim. Nem sempre vejo as duas nessa cena, mas ouço os pés no chão ou uma respiração. O jogo também se faz pela disponibilidade de direcionamento da atenção. Não trabalho a concentração e a atenção para adentrar em um estado individual. Uma vez que o objetivo é o jogo, o estado é relacional.

4.5 CENA 05 – ROUND 2

Cada uma de nós, atrizes, tínhamos uma partitura que foi experimentada e criada no início do primeiro semestre do ano, a qual chamávamos de “mudrás”. Esse nome se deu pois os movimentos surgiram do exercício “fios de seda” do Butoh, o qual nos possibilitou improvisarmos sobre as mãos com relação ao corpo. Os movimentos eram comandados e realizados pelas mãos.

Quando apresentei essa partitura, o Prof. Elcio instigou que eu soltasse mais a respiração, a ponto de ela ser audível. Pois enquanto criava, eu já percebia o fluxo da minha

respiração moldando-se enquanto me movimentava. Nesse sentido, as mãos e a respiração eram fortes características da partitura.

Em paralelo a isso, em um outro ensaio, após realizarmos a sequência dos “mudrás”, o Prof. Elcio nos deu a imagem de cochichar como disparador para a experimentação. A partir disso, improvisamos respirações sonorizadas e trocas rítmicas, surgindo até uma brincadeira de pega-pega pelo espaço. Nos identificamos com os corpos animais que surgiram desta experimentação, além do estado divertido que se instalou.

Posteriormente, enquanto estávamos organizando a ordem das cenas. Definimos que os “mudrás” seriam o pretexto para a “fofoquinha” - a qual chamamos a improvisação do cochichar. E essas duas partituras transformaram-se no “round 2”, que vem a partir da cena anterior quando terminamos na fala “não cansa nunca, ou fica louca, louca, louca...”.

Com a intenção de fomentar imagens e estudar as partituras feitas, a Prof. Adriana elaborou um quadro de partituras das cenas do espetáculo, no recesso entre um semestre e outro. Para essa cena, ela adicionou como imagem e sensação as frases “reconhecer a potência em si” e “resgatando o animal que sou”. Dessa forma, ela sugeriu que trouxéssemos os bichos de cada monólogo no “round 2” - pois trabalhamos com a ideia de animais nos monólogos em 2022 - para mim, dentre os animais que haviam nas minhas cenas do monólogo, foi escolhida a aranha.

Constantemente trago meu processo do monólogo como referência para as questões desta pesquisa, nas salas de ensaio, não era diferente. O trabalho anterior vive no nosso corpo. Trazer de volta esses animais nos auxiliou muito na construção da energia da cena.

No monólogo, eu compreendia os animais que chegavam nas minhas partituras pela respiração. Cada animal tinha a sua respiração. Sendo assim, quando foi pedido para que eu trouxesse a aranha, logo recordei a respiração.

“A aranha” surgiu pela improvisação do esconder e mostrar partes do corpo específicas. Dessa forma, criou-se formas corporais que se desvincularam do comportamento usual cotidiano e humano, sugerindo [...] as transformações do corpo pela energia-forma-ritmo não humanos, as quais uni em uma sequência. A imagem da aranha apareceu quando percebi o foco de atenção nas mãos e nos dedos lineares, o quanto guiavam o restante da movimentação. (LIMA, 2022, p.18)

Esse trecho foi retirado do meu relatório do processo de monólogo, quando inicio a descrição de como surgiu a aranha na minha partitura. Como ainda apresento o espetáculo que resultou desse processo, “PETRA”, pensar nos animais e partituras do monólogo não me parece distante. Na cena da aranha, percebo meus dedos e braços moldando o animal junto com a minha respiração ofegante que toma conta do corpo inteiro. Para a cena do espetáculo atual, a respiração forte já era uma característica da partitura da “fofoquinha” citada anteriormente, pois

as conversas eram feitas a partir da respiração, palavras não eram vocalizadas. Com a chegada dos animais, a conversa pela respiração intensificou-se. A respiração tornou-se tão vocalizada a ponto de sentirmos a intensidade da cena pela altura das vocalizações.

Além da respiração, as mãos e movimentos dos dedos também estavam presentes, resquícios da experimentação “mudrás”. Porém, a realização desses movimentos era rígida e partiturada, o jogo entre nós - atrizes - estava tímido. Ainda éramos fiéis aos movimentos dos “mudrás”, que por sua vez, tinham sido criados individualmente.

Ao trazer a aranha, minha atenção não estava focada diretamente nos movimentos a serem realizados, mas sim na energia do animal que eu já havia experimentado antes, no monólogo. Realizava os movimentos de maneira fluida, respeitando a lógica criada nos “mudrás”, mas, agora, voltada para a energia da aranha. O que possibilitou o resgate das brincadeiras e conversas da improvisação “Fofquinha”. Nesse sentido, a cada repetição trazíamos mais jogo entre esses corpos animais, definimos trajetos pelo espaço e também sonoridades com os pés e mãos batendo no chão e no próprio corpo.

Entendemos essa cena dos animais como o ápice do espetáculo. Não só por uma questão dramática, pois esse é o momento em que nós - enquanto mulheres - sucumbimos à loucura do cansaço pela tentativa de se encaixar em padrões impostos, caindo nesse resgate primitivo do “ser mulher”. Mas também, pela intensidade dos acontecimentos nos corpos, dos sons que propusemos em cena, seja pelas mãos e pés tocando o chão ou pela sinfonia das respirações, do ritmo dos movimentos e dos trajetos pelo espaço.

4.6 CENA 06 – BANCO DESEJO

Essa cena foi pensada e experimentada em uma tarde de ensaio. Enquanto estávamos reunidas em torno do banco, o Prof. Elcio propôs que nos afastássemos e agíssemos como quem deseja muito algo ou alguém. A ação era pegar. Foi então que cada uma ficou em um canto e improvisamos algumas maneiras de chegar até o banco e pegá-lo.

Criamos uma sequência de movimentos, onde o jogo consistia em chegar próximo a ele e voltar algumas vezes, para ao final conseguir, definitivamente, alcançar o banco. Meus olhos eram vidrados no banco, enquanto passava pela minha cabeça “qual parte do meu corpo quer pegá-lo agora?”, e assim experimentei minhas mãos, meu pé e a lateral do meu tronco, até ao fim, deitar sobre o banco.

Diferentemente de outras cenas, as quais surgiram de uma ideia e depois transformaram-se em outra, em questão de dramaturgia da cena. No “banco desejo” não precisamos de ajustes na ideia dramática inicial. Além de que nossas sequências tornaram-se a cena como foram improvisadas, houveram poucas modificações dos movimentos ao longo das repetições.

O desejo, em se tratando da linha dramática que estávamos moldando para o espetáculo, por si só, já é muito forte. Todos os temas que permearam nossas imagens para realizar esse espetáculo são ramificações de um tema maior, o “feminino”. Quando assimilamos desejo à mulher, preencheu minha mente com imagens de opressão, vergonha e, ao mesmo tempo, satisfação e prazer.

A energia dessa cena pra mim, é construída a partir dessas questões transitando pela minha mente. Sendo assim, com o passar das repetições, os movimentos tornaram-se mais que maneiras de querer tocar o banco. Para mim, a sequência de movimentos tornou-se o comportamento em relação ao desejo. Quero, mas repudio. Quero, mas não posso. Quero, será que devo? Lutando contra todas essas questões, é que alcanço o banco.

Essa cena tornou-se desafiadora quando começamos a ensaiar todo o espetáculo de uma vez e precisávamos transitar entre as energias. O “banco desejo” é subsequente dos animais, além do desgaste físico para a realização dos animais, há uma energia de libertação. Ao chegar no desejo, a energia é de contenção.

Penso minha respiração enquanto energia na cena. Então, de que maneira poderia transmutá-la subitamente dos animais para o desejo? Percebia minha respiração ofegante e ainda ruidosa. Precisava dosar a energia da aranha, a fim de que me mantivesse forte para lutar pelo desejo. Logo, precisava monitorar a entrada e saída de ar, transformando a liberdade em tensão. Assim, minha atenção se direciona para esses diferentes domínios de energia, conseguindo concretizar em movimentos.

Como atriz, entendo que sentir a energia de cada cena e alterar a energia para cada cena é fundamental na realização de um espetáculo. Considero ser possível sentir a energia pela atenção na respiração e alterar a energia a partir do redirecionamento da atenção. Atenção que está na respiração e na sensação. Quando estou consciente da minha respiração, sinto a energia. Quando redireciono a percepção da minha atenção é que concretizo a transmutação da energia das cenas. Não só desta, como de todas as energias que se fazem necessárias ao longo do espetáculo.

4.7 CENA 07 – BANCO CONFISSÃO

Após o ensaio, eu, Luiza e Rafaella saímos para tomar um café com a intenção de conversarmos sobre assuntos que abrangem a “mulher”, a fim de levarmos para o próximo ensaio algumas ideias. Como boas amigas que somos, obviamente a conversa começou com um propósito e depois de um tempo já estávamos compartilhando questões de vida. Foi então que pensamos: por que não falarmos das nossas experiências de “primeiras vezes”?

Assim, no próximo ensaio levamos essa ideia para a Prof. Adriana, ela concordou e começamos - atrizes e diretora - uma conversa despreziosa sobre nossas primeiras vezes. Dissemos frases sobre a primeira menstruação, a primeira vez que vimos o mar, a primeira vez que lembramos de ficar muito felizes, o primeiro beijo, o primeiro sexo, a primeira vez que nos sentimos apaixonadas, entre muitas outras. E dessa maneira, surgiu o texto da cena “banco confissão”.

Em ensaios anteriores, por ideias do Prof. Elcio, já havíamos testado composições de corpos sobre o banco e também algumas frases sentadas nele. Então, resolvemos retomar essas experimentações e testar o texto sentadas de costas no banco. Gostamos da imagem simples que se criou, dando ênfase total para todas aquelas frases carregadas de significados. Pois, nosso maior objetivo era que não ficasse explícito sobre o quê exatamente estávamos falando. Gostaríamos de deixar o significado em aberto, podendo se tratar de diversas experiências. Por exemplo a fala “foi seco” ou ainda “demorei pra entender aquilo”.

O texto teve protagonismo nessa cena, algo diferente do que estávamos acostumadas a trabalhar. Precisamos ajustar minuciosamente o tom e a intenção desse texto a fim de que ele chegasse no público o mais nítido e natural possível.

O protagonismo do texto nessa cena me põe a pensar sobre a minha pesquisa. Entendo a voz como corpo, como parte fundamental do corpo. Mas, até então, falo da atenção que se volta para o movimento do corpo e não para o movimento da voz. Se minha voz também é corpo, como trazer essa consciência para o que digo em cena?

É importante mencionar que, enquanto executava essa cena, não me colocava para pensar nessas questões. Mas, quando venho para a escrita, penso sobre como vivenciei essas questões mesmo sem me dar conta no momento. Para tentar responder a minha pergunta, procuro recordar-me como estava a minha respiração ao falar e para onde estava voltada a minha atenção enquanto falava.

Eu não costumo inventar uma respiração, seja um ritmo diferente ou pausas estabelecidas. Ela vai se moldando conforme meu corpo em cena, enquanto meu corpo busca

estar de acordo com a energia que a cena pede. Além disso, tínhamos a imagem dada para essa cena de uma confissão entre amigas, era um momento de segurança, conforto e calma. Enquanto falo o texto, minha respiração é consciente, mas não racionalizada para o texto. Em outras palavras, não inspiro a fim de “ter fôlego” para falar. Tento manter a respiração no seu ritmo normal.

No início, enquanto ainda precisava pensar nas frases para dizer, minha atenção era completamente voltada para as palavras. Depois, quando já estava apropriada do texto, minha atenção passou a flutuar entre meu corpo e voz, as falas e a sensação que cada fala me causava.

Trago para esse debate novamente a ideia do jogo entre as atrizes. Essa cena apontou resoluções quando conseguimos nos desprender minimamente das marcações das falas. Quando começamos a enxergar o texto como um único diálogo e não como frases soltas sem ligação entre si. Para buscar atingir tal jogo, o meu processo foi deslocar a atenção somente do texto e direcioná-la para tudo que acontecia ao meu redor.

Direcionando a atenção para o modo como as minhas colegas de cena falavam suas frases e como o corpo delas reagia, passei a perceber também meu corpo e minha voz ao falar cada palavra. As sensações e os sentidos, de cada frase dita, tornaram-se cada vez mais lúcidos, sem a necessidade de pré estabelecer movimentos e sonoridades.

Não considero ter sobre a voz o mesmo domínio atencional que possuo sobre o corpo em movimento. Possivelmente esse seja o motivo da separação corpo e voz. Todavia, quando preciso direcionar a atenção para algum lugar, entendo por onde começar. Respiração. Respiro e redireciono. Respiro e concentro. Respiro, estou atenta.

4.8 CENA 08 – TRAJETÓRIAS

O processo de criação desse espetáculo foi bastante marcado por estímulos a partir de travessias no espaço. A cena a qual denomina-se “trajetórias” teve o começo de sua delimitação quando improvisamos caminhadas pelo espaço em um dia de ensaio no Teatro Caixa Preta. O espaço do Teatro é grande e, de fato, para quem está no que delimitamos ser o palco, parece ser uma imensidão.

Essa cena também trouxe essa característica para minha percepção: três mulheres em meio à imensidão, seja de um lugar físico ou psíquico. Inicialmente, ao realizar a sequência das seis trajetórias definidas, minha atenção era totalmente voltada ao espaço, para onde eu deveria ir. Depois, ao longo dos ensaios, não precisava mais racionalizar para executar essas trajetórias.

Então, minha atenção condensou no olhar das minhas parceiras de cena. Encontrar o olhar delas em cena era meu estímulo para seguir trilhando meu caminho ali.

Entendo essa cena como um momento simples do espetáculo, não temos falas, não temos vocalizações, as respirações são inaudíveis pelo público e por nós mesmas. O que marca é a imensidão da simplicidade, como a imensidão do espaço vazio em que experimentamos as trajetórias pela primeira vez.

Dar sentido a essas trajetórias era nosso objetivo. Em um ensaio, quando esse sentido ainda não estava definido, a Prof. Adriana pediu para que repetíssemos a cena, a fim de descobrir possíveis sensações de sentido. Foi quando direcionei minha atenção para os vetores, conceito o qual aprendi com a Prof. Mariane Magno nas aulas da disciplina “Yoga Interativa para o Ator” em 2019 e me apropriei desde então. “Vetores” é o termo utilizado pela Prof. Mariane para fim didático de entendimento da construção dos impulsos de micro movimentos, com o intuito de economizar esforços na realização do todo e o melhor aproveitamento do corpo nas posturas.

Entendo por direcionar minha atenção para os vetores, quando estou atenta ao percurso que meu corpo está fazendo para realizar tal movimento. No caso dessa cena, estava atenta até ao percurso do olhar. Não estava procurando um sentido racional para a cena, o sentido apareceu na atenção ao desenvolver de cada micro movimento, percebia até os dedos dos pés moldando no chão ao pisar. A finalidade da sequência não era mais caminhar, mas sim realizar a caminhada.

Além disso, essa é uma das cenas em que a minha atenção está mais voltada para as minhas parceiras de cena do que para qualquer outro ponto do espaço ou do meu corpo. Minha trajetória se faz possível também pela concentração nelas, no ritmo e olhar delas. Sinto a imensidão nos preenchendo.

Ao final dessa cena, acontece o encontro entre mim e a Rafaella, pela energia das nossas mãos. Nossos olhos se fixam captando sensações, enquanto as mãos próximas produzem calor. Em seguida, estendemos os braços e chamamos a Luiza, que está ao fundo, para desfrutar do encontro conosco.

No processo desse espetáculo, entendi a contracenação como a união de energias das atrizes envolvidas. No que diz respeito à atuação, sabemos exatamente o que devemos fazer, mas a execução não possui tempo definido. É no momento em que a atenção também está focalizada nas meninas que eu compreendo quando a respiração é de finalização, quando a inspiração é de dar mais um tempo e quando o olhar é de convite para o movimento seguinte.

Iniciamos essa cena nas trajetórias individuais e, à medida em que a percepção sobre si e sobre as outras vai aumentando, nossa conexão torna-se cada vez mais intensa e magnética. Até o momento em que nós três nos encontramos e nos tocamos com afeto, pela primeira vez no espetáculo. Nos transformamos em uma só pela disponibilidade de escuta.

4.9 CENA 09 – BANHO ACOLHIMENTO

Chamamos essa cena de “banho acolhimento” e ela foi pensada a partir de um exercício que as meninas tinham elaborado no início do curso de Artes Cênicas, em uma disciplina do Prof. Elcio, o exercício consistia em várias mulheres banhando uma mulher ao centro. Essa proposição surgiu em um ensaio que eu não compareci, pois estava doente. Então, quando retornei, foi me repassado a ideia do banho.

Primeiramente, improvisamos esse banho com uma água imaginária durante alguns ensaios. O banho era feito só em mim, com a água imaginária. Até que os professores diretores nos estimularam a testar em todas, pensando nas características de cada uma para trabalhar esse banho. Por exemplo, em mim, definimos um banho de energia. Uma vez que desde o monólogo, quando estou improvisando, visualizo energias. Além de, na minha vida pessoal, estar bastante conectada com a ideia de energias que nos circulam. Para a Rafaella, delineamos um banho de afeto e para a Luiza um banho de luz.

Ainda precisávamos elaborar uma transição entre a cena das trajetórias e a do banho. Começamos essa elaboração pela união de algumas partes das cenas, como os movimentos que fazíamos juntas em um círculo formado pelas costas. Esse círculo, da cena do banho, foi se transformando com alguns recortes da cena das trajetórias, como o abraço.

A configuração final da cena ficou delimitada em: no início, a Luiza nos puxa para o centro da cena e assim realizamos os dois abraços coletivos, em seguida começamos a unir as energias para então começarmos os três banhos, sendo o meu primeiro, depois o da Rafaella e, por último, o banho da Luiza. Encerrando o espetáculo com as três atrizes de mãos dadas e olhando em direção à plateia.

Um ponto interessante do espetáculo é que desde as trajetórias começamos a silenciar, as respirações são mais tranquilas e menos audíveis. O espetáculo passa a ter a mesma energia de como iniciou na cena “tai chi”, quase que em silêncio, com os movimentos e a luz preenchendo o vazio do espaço. Porém, na cena “tai chi” nossos movimentos estão conectados, mas os corpos, propriamente ditos, não. Já na cena “banho acolhimento”, nossos corpos e movimentos estão extremamente conectados.

Desde o início há uma contracenação, mesmo que indireta. Percebo apresentar o espetáculo alinhando minha própria energia com a das meninas, é possível sentir a energia das outras na cena, mesmo sem conseguir visualizar a parceira no espaço. Com o passar das cenas, nossa conexão vai aumentando, nossos olhos se procuram, nossas energias se misturam. No fim, criamos um só corpo quando montamos o círculo pelas costas. Unimos toda nossa energia para transmutar por nós mesmas.

Dando sequência ao entendimento de contracenação nesse processo, realizo essa cena com a minha atenção voltada para a energia que vivo nesse momento do espetáculo. Atribuo minha atenção para esse espaço coberto de energia que se funde e se transforma pelo palco. Uma atenção que não necessita de esforço para estar focalizada nas minhas parceiras de cena e na energia que criamos.

Para além dos ajustes pensados racionalmente para a resolução da cena, percebo que compreender e visualizar a energia é uma característica minha. Enquanto atriz, procuro solucionar uma cena através da presença, elaborando movimentos com variações pela qualidade de energia. Comecei a sentir a concentração da energia do espaço nas mãos quando me encontro com a Rafaella, ainda na cena “trajetórias”. Quando a Luiza nos puxa para o centro do palco e então nos abraçamos, já não sei se sinto a energia ou faço parte da energia, de tão forte que ela é. O círculo formado pelas costas acontece como uma consequência da grandeza dessa energia, o movimento das mãos tem como objetivo transmutar essa energia para os três banhos que virão. Ao final do círculo, as mãos é que guiam a energia pelo espaço e pelos corpos para a realização dos banhos. Juntas, fomos capazes de concentrar, transmutar e guiar essa energia.

Desde o processo do monólogo, a energia fez parte da resolução das cenas. Minha linha narrativa interna não conta uma história em palavras ou imagens encadeadas numa narrativa, a minha história é construída pela percepção e sensação da energia, a qual pode possuir uma cor, um tamanho, um ritmo. O início da percepção da energia se dá pela respiração, depois toma lugares pelo meu corpo, meu pé, meus dedos das mãos, meus olhos, meus ombros... Ela não tem lugar definido para transitar, às vezes sinto a energia no espaço pela respiração.

A energia acompanha todo o processo da construção do espetáculo. O processo de criação é constituído pelas energias que circulam nas experimentações. A relação da contracenação dá-se pela troca de energia entre as atrizes. Apresentar o espetáculo é estar envolvida por todas as variações energéticas que as cenas, as ações ou o corpo movimentam. Por fim, entendo que a minha função artística em um espetáculo é ser capaz de concentrar, transmutar e guiar todas as movimentações de energias, internas e externas, na cena.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter sido acometida pela experiência desse processo de pesquisa e de criação, sobretudo colocou-me à disposição da surpresa de uma resolução. Em outras palavras, havia uma estrutura previamente definida para a realização desses processos, mas não a certeza do que surgiria enquanto material de estudo. Pois esse material é vivo. Esta pesquisa desenvolve-se a partir do meu corpo e da minha atenção.

Explorar seus resultados só é possível pela sua maior repercussão, a qual é a experiência. Nesse sentido, entendo seu início quando começamos os encontros em março de 2023 e sua finalização com o compartilhamento do espetáculo “HUMANACARNE”, vivenciado nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2023, às 19h30m, no Teatro Caixa Preta.

A investigação da relação sensível entre a atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada, deu-se pela busca da atenção em estado criador e da análise dos devires do movimento dispostos na construção de cada cena do espetáculo. Nesse sentido, o direcionamento da atenção para o estado criador se faz possível quando tomo consciência da minha respiração. Já o entendimento dos devires do movimento é viável pela sensibilidade da atenção às percepções das produções que ocorrem no corpo em movimento.

Nessa pesquisa, compreendo a atenção em estado criador como a mobilização das sensações a partir da minha percepção refinada do movimento. Quando ultrapasso a atenção direcionada para a forma anatômica do corpo no espaço, percebo essa atenção ao movimento estabelecendo sensações. A partir desse entendimento e do maior controle sobre meus processos atencionais é que consigo transitar entre o campo energético da arte e o campo energético cotidiano, visto em Alschitz (2017).

Além do maior entendimento da minha atenção sobre meu corpo e meus movimentos, em se tratando da contracenação, constato que a atenção flutuante, conforme Kastrup e Sade (2011), foi um recurso vivenciado. Em algumas cenas como “round 1” e “trajetórias”, a resolução só foi possível pela instauração do jogo entre as atrizes, o qual, para mim, efetuou-se pela atenção flutuante. Essa disponibilidade da atenção não focalizada faz com que eu perceba as variações de energias nas cenas, o que preenche meu imaginário, provoca sensações e possibilita movimentos com qualidades de ações distintas. Considero o jogo da cena como estado relacional entre as atrizes pelas variações de energia.

Com relação ao devir consciente, observei que quando a partitura integrava-se ao corpo, eu poderia viver as intenções que fluem da cena. O devir acontece pela internalização do movimento no corpo. Outro aspecto descoberto no processo de devir dos meus movimentos,

foi o devir conduzido. Onde a percepção, a partir da atenção ao corpo, relaciona a experimentação de movimentos com as impressões das imagens-sensações dadas como estímulo para criação.

Desde que experienciei o estado atencional não cotidiano pelas práticas de Yoga e Tai Chi Chuan, eu possuo uma nova relação com a minha respiração. Com o intuito de iniciar a investigação sobre a atenção no âmbito da atuação cênica, meu primeiro passo foi relacionar com essas práticas. Entretanto, o treinamento delas tornou-se diferente. Recorro aos movimentos das práticas quando necessário. Todavia, nesta pesquisa, grande parte do trabalho teve como princípio essencial tomar consciência da respiração. As sequências das práticas fizeram-se fundamentais para experimentar e compreender meu corpo desvinculando-se dos automatismos. Atualmente, para buscar esse estado de presença e com mais conhecimento sobre a minha atenção, apenas direciono meu foco para a respiração e, em seguida, percebo-me no presente.

Como dito, o material de trabalho é vivo. Nem sempre alcanço o estado de atenção com êxito, pois sou viva, é inerente às pessoas o automatismo do cotidiano. Estar presente é uma busca constante. Não tenho uma regra para estar presente, mas encontrei um caminho. A atenção à respiração.

Nessa perspectiva, é um desejo tornar essa pesquisa viável de ser compartilhada com outras pessoas que, por sua vez, não precisam estar conectadas ao ofício artístico da atuação. Explorar e ampliar os rumos da experiência atencional de estar presente, a fim de que outras pessoas sejam propiciadas a quebrar seus automatismos.

REFERÊNCIAS

KASTRUP, Virginia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v.16, n.3, p.7-16, 2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Zs7wtDMRTYJX338HyT5YqyJ/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 24 de maio de 2023.

BARDET, Marie. A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre atenção. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.191-205. 2015. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/51758>. Acesso em: 27 de março de 2023.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LIMA, Luana Oliveira de. **A PRESENÇA DO CORPO PRESENTE: O CORPO EM TRANSFORMAÇÃO**. 2023. Relatório Técnico-Científico (Graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2023.

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco J.; VERMERSCH, Pierre. A redução à prova da experiência. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.58, n.1, p.75-86, 2006.

Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672006000100008. Acesso em: 31 de maio de 2023.

SADE, Christian; KASTRUP, Virginia. Atenção a si: da auto-observação à autoprodução. **Estudos de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.16, n.2, p.139-146, 2011. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/epsic/a/smZLvM4JHvrXmVpMfgRb3Hr/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 de maio de 2023.

ALSCHITZ, Jurij. Energia Para o Ator. In: ALSCHITZ, Jurij. **Treinamento para sempre**. Tradução: Elen Durando. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p.130-198.

PLÁ, Daniel Reis. MINDFULNESS, MEDITAÇÃO, DHARMA ART: PISTAS PARA A PEDAGOGIA DO ATOR. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, n.15, v.8, p.217-230, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15611>. Acesso em: 2 ago. 2023.

PLÁ, Daniel Reis. Práticas contemplativas e Ensino de Teatro na Universidade.

Conceição/Conception, Campinas, n.2, v.6, p.44-53, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648587>. Acesso em: 2 ago. 2023.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escrito sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

APÊNDICE – RESUMO DA JAI



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENADORIA DE PESQUISA
NÚCLEO DE GERÊNCIA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA



O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO: OS DESDOBRAMENTOS NO PROCESSO CRIATIVO DA ATRIZ

Luana O. Lima¹(GR, IC); Adriana Dal Forno¹(O)

¹*Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal de Santa Maria*

A pesquisa “O MOVIMENTO NO CORPO PELA ATENÇÃO: os desdobramentos no processo criativo da atriz” refere-se ao Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação Teatral na UFSM, a qual teve início em março de 2023 e finaliza em dezembro deste ano. A pesquisa é composta pela construção de um espetáculo contracenado, pela instauração de um processo de criação e pela reflexão deste percurso a partir do desenvolvimento de pesquisas individuais das três atrizes envolvidas. Nesse sentido, a presente pesquisa tem por objetivo investigar a relação sensível entre a atenção, o movimento no corpo e o processo criativo da atriz na cena contracenada. O desenvolvimento da pesquisa dá-se pela exploração da atenção experimentada na criação das cenas. Essa atenção é treinada pelas práticas contemplativas Yoga e Tai Chi Chuan, onde sensibilizo o corpo para a criação através da atenção não cotidiana. A experiência do estado atencional no treinamento dessas práticas foi o que estimulou a questão da pesquisa. Desse modo, tenho como objeto principal de pesquisa o estudo da atuação, no contexto da cena contracenada, pelo viés da atenção. Concretizo os objetivos da pesquisa pelo treinamento das práticas contemplativas. Além de elaborar os movimentos das partituras por meio do *devoir conscient*, termo tratado por Virginia Kastrup, psicóloga que discute a cognição. Também utilizo os conceitos de *atenção* de Kastrup e de *duração* e *presença* da Marie Bardet, bailarina e filósofa francesa. Utilizo esses conceitos para refletir minha prática criativa. Dessa forma, a pesquisa estimula à criação artística singular e individual dentro de um coletivo, contribuindo para a formação acadêmica e artística da atriz e das parceiras de cena relacionadas a este projeto, bem como, a produção do pensamento da artista-pesquisadora.

ANEXO A – FOTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO








Fonte: Arquivo pessoal.

ANEXO B – QUADRO DE CENAS E PARTITURAS

HUMANACARNE				
Cena	Nome Partitura/sequência	Verbos de ação/imagem/sensação	1. Acontecimento 2. Objetivo do acontecimento 3. Circunstância Criando tensionamentos	Observações
Cena 1	Corpo de afecção e de afecto Tai chi como manifesto	<p>O tempo distendido A reversão da ligeireza A lentidão precisa de certa rapidez para ser notada. Qual afecção? (papel social, cultural) Que afecto? (movimento do devir)</p> <p>DEVIR - substantivo masculino [Filosofia] Processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa. Movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe; essa própria mudança. verbo intransitivo passar a ser; fazer existir; tornar-se ou transformar-se.</p> <p>1 – suspensão, abandono, se oferece 2 – passarinho precioso – doa 3 – intensão, pega, insiste espalha 4 – move 5 – fechando 6 – profundezza 7 – recolhe 8 – transforma 9 – chave 10 – abrindo coração 11 – reversão do olhar 12 – convite 13 – entro</p>	<p>1. A mudança de estado 2. oferecer outro afeto que não o do fluxo habitual AFECÇÃO: revela estado que o corpo sofre por ação de outro corpo – conhece efeito e não a causa AFFECTO: não representa nada; tem uma ideia do que o faz sentir; Para além da sucessão de afecções “Existe um regime de variação que não se confunde com a sucessão das próprias ideias” “affectos, movimento de passagens de estados e devires” 3. Querendo outra coisa: passagem do SENDO, sem buscar algo, sendo o momento em seu movimento. IAFELICE, Henrique. Deleuze devorador de Spinoza: Teoria dos affectos e educação. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2015.</p>	<p>O mesmo espaço? O fluxo é contínuo ou é descontinuado pela imprecisão apressada em micro ações? Qual o fluxo de meu desassossego? o que tai chi me traz? quais gestos são executados juntos, quais são tomados pelo devir e se evadem da coreografia marcada? quais são possuídos pela pressão?</p> <p>PASSAGEM PARA CENA 2 (outra cena?)</p> <p>Como fica o banco? Banco signo? qual seu devir em cada cena, em cada passagem?</p> <p>Prólogo – chamar a atenção do público. Relação despertada - interação Variação energia-vibração. Momentos isolados e reconexão.</p>
Cena 2	Intimidade Intimidante Alforrecas ou Medusas	<p>Monalisa</p> <p>Mãos- abertura</p>	<p>“Quando Leonardo da Vinci trabalhava, o seu cérebro era Leonardo, a pessoa, Leonardo da Vinci. Ele viu, sem dúvida, os rostos de muitos de seus adolescentes e bebês e jovens mulheres como o seu alémente. a <i>Madonna dos Rochedos</i> não é uma imagem. É uma Janela. Olhamos por uma janela</p>	<p>Depois de se soltar pelo vento no final do tai chi, perde-se das outras e se encontra só. eu-corpo-hábito Fluxo intimidade a partir de uma parte do corpo</p> <p>Pés, pés mãos contornos</p> <p>Nuca, nuca cabelos Mão contornos</p>

			<p>para o mundo do puro alémente.” Notas sobre o Pensamento e a Visão / O Sagrado.H.D./Laure Marçal. DeStrauss, Novembro 2020.</p>  <p>O segredo, para autora, é entrar em estado de atenção muito detalhada aos objetos como que se adentrássemos por um portal.</p>	<p>Mãos, mãos costas braços contornos</p> <p>1 como se os sentisse pela primeira vez</p> <p>2 explorando acolhendo</p> <p>3 negando</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=gm_C1zTET0s&t=58s</p>
C e n a 3	<p>“Eu preciso ser bonita”</p>	<p>Máscaras: Finjo-revelo-mantenho, me esgoto na máscara O limite – a exaustão É justamente a velhice que permite, segundo os autores, que esta questão “o que é a filosofia?” seja colocada abertamente, sem desvios, exigindo uma resposta concreta. Exemplos do dom ofertado pela terceira idade podem ser encontrados não apenas na arte, mas também na filosofia. A crítica do julgamento, por exemplo, é uma obra em que “todas as faculdades ultrapassam seus limites, os mesmos limites que Kant havia cuidadosamente fixado em seus livros de maturidade” (Deleuze; Guatarri, 1991, p. 8).</p> <p>Aqui se apresenta a questão que, desde Diferença e repetição, é fundamental para o pensamento deleuziano, quando se trata de criticar a metafísica ou a</p>	<p>1o enquadramento 2emoldurar uma pressão imposta, autoimposta 3o fluxo do desejo pede passagem:</p>	<p>Luana – máscara “pressão comportamental” máscara que provoca exaustão Rafa – máscara “pressão estética” não mantem a máscara quando pode. Luiza – máscara “eterismo” denuncia a máscara mantendo-a</p> <p>Momento1 – AS 3 MÁSCARAS Luana- boniteza, perfeição, lindeza (repetindo e se exaurindo, enraivecendo, derrocando no corpo e na fala) Rafa – Harmonia, simetria, perfeição (fala uma só vez na segunda repetição dos gestos. na última repetição explora limite do gesto, sem fala e desiste). Luiza - Uma dama diz: A carne cobre os ossos. Pode ser dito por Luana e Rafa A carne é definida pela maioria dos dicionários como “o tecido muscular dos homens e dos animais”, referindo-se principalmente à parte vermelha dos músculos” e, particularmente aqui referido ao tecido muscular dos animais</p>

razão e delimitar o espaço de uma filosofia desprendida das amarras da representação, Deleuze recorre invariavelmente à noção de limite. É ela que desvela o que é próprio de cada faculdade, pois, ao atingir seu limite, as faculdades encontram o que as constitui, seu outro ou o que lhe é próprio. Esta noção pode nos ajudar a compreender também a tarefa nietzschiana que Deleuze recupera, a reversão do platonismo, pois ela nos permite compreender que não se trata aqui de uma simples inversão, revalorizar o sensível que teria sido deixado de lado por um pensamento da Ideia como forma pura, mas de encontrar, no limite entre a cisão que separa a Ideia e o sensível, uma maneira de reverter a própria cisão e assim redefinir os limites ou o limite, agora como espaço de encontro e reconfiguração do empírico e do transcendental, ou seja, o limite é o “ponto de passagem” que transfigura a natureza da Ideia e do sensível, este ponto em que eles se encontram, em que suas naturezas se transformam, esse “ponto de passagem”, o limite, pode estar em qualquer lugar. Essa é a verdadeira imagem, a imagem não representativa, uma Ideia que se tornou, que é, que aparece justamente como sendo sensível.

<https://www.scielo.br/j/kr/a/3Zm5CKs9KHJ8Kngp7JK9FFN/?lang=pt>

terrestres, mamíferos e aves, que serve de alimento para o homem”. A carne apresenta uma complexidade estrutural que a torna única e inimitável, responsável por suas características e propriedades. O termo carcaça para a ciência e tecnologia entende-se como o corpo do animal abatido para o consumo humano, compondo-se basicamente de esqueleto recoberto pelos tecidos que o revestem e sustentam, principalmente o muscular. (<https://www.infoescola.com/histologia/estrutura-da-carne/>)

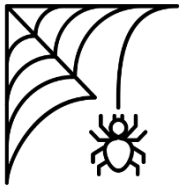
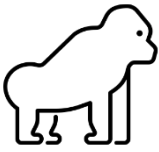

Luiza - Uma dama pousa sobre a carne, seu tecido muscular, vitaminas A, B e C... ácido hialurônico... toxina botulínica... colágeno...

Momento 2 – APODERANDO-SE DA CARNE ALHEIA

RAFA	LUANA
ESTRAGADA	RENOVADA
CONSERVADA	DETERIORADA
DESGASTADA	RECUPERADA
BENEFICIADA	DANIFICADA
PREJUDICADA	AJUDADA
EDIFICADA	ASSOLADA
DESTRUÍDA	REMENDADA
VIGORADA	ARRUINADA
DEPREDADA	PRESERVADA
ESTIMULADA	ABATIDA
DERRUBADA	LEVANTADA
LUIZA, LUANA E RAFA JUNTAS	
BOMBARDEADA	
CERCEADA	
ANULADA	
APAGADA	
Silêncio de reação.	
Qual corpo afecção/afecto?	

Momento 2 – ESCÁRNIO
atitude ou manifestação ostensiva de desdém, de menosprezo, por vezes indignada
ESCARNEAR – retirar a carne de (um osso); descarnar, desossar.

				<p>1 Palmas 2 Palmas e risos 3 Palmas, risos e máscaras faciais 4 Silêncio 5 palavras que não saem: O que anseio dizer e não consigo? ÂNSIA em relação ao apagamento 6 Silêncio: qual a afecção aflige o corpo em cada uma? levando banco para traz.</p>
C e n a 4	<p>Ring 1</p> <p>A moldura</p> <p>CERCADA</p>	<p>CERCADA</p> <p>“os escudos de proteção que funcionaram no passado – a ordem que nos era fornecida pela religião, pelo patriotismo, pelas tradições étnicas e pelos costumes induzidos pelas classes sociais [o patriarcado] – deixam de funcionar para um número crescente de pessoas que se sentem expostas aos ventos adversos do caos.”</p> <p>Ansiedade antológica Terror existencial Medo de ser (CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Fluir: a psicologia da experiência ótima, medidas para melhorar a qualidade de vida. Lisboa: Relógio D’Água Editores. 2002, p.31)</p> <p>O enquadramento, a representação do papel a idealização (1, 2, 3, 4, 5 e 6) levam a busca de eficiência, utilitarismo (7, 8, 9, 10, 11 e 12). Irradiância (13) que paradoxalmente se contradiz em desilusão (compensação e castigo autoimpostos). Cansadas (14), adoecidas, qualificadas de loucas chega-se a um limite que o silêncio talvez faça tomar as questões nas próprias MÃOS (mudrás).</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. cerceamento 2. mostrar o enquadramento á pressão 3. a ordem <p>“No dia seguinte, fui até o penhasco e joguei tudo no mar. Encalhada. Encalhada. Encalhada. Encalhada. Uma pobre criatura marinha encalhada. Aprisionada fora do meu elemento. Numa família humana. Casada com um homem humano. É claro que vou parecer louca. Ou parecer que sou – ou podia ter sido – uma artista. Ou parecer que estou sedada. Ele me dá remédios para me acalmar.”</p> <p>(A dama do mar – Adaptação de Susan Sontag para a peça de Henrik Ibsen)</p> <p>“- Não, não sorria, isso não é um gracejo. Ao contrário, falo muito a sério, pois essa adoração de que somos alvo, esta espécie de fanatismo no fundo é tirânica: somos obrigadas a nos moldar ao ideal dos homens [PS: <i>capitalismo, sistema de produção, nós umas com as outras</i>]. Corta-se uma lasca do calcanhar, uma ponta do dedão!... Tudo aquilo em nós que não se adapta a essa imagem ideal deve ser suprimido – quando não pelo abafamento, pelo fato de que é ignorado, sistematicamente esquecido, qualquer expressão espontânea de nossa natureza é negada; por outro lado, aquilo que não nos é natural ou que não nos é</p>	<p>Momento 1 - a moldura artificiosa- flutuante, rebuscada, cerimonial e não espontânea</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Levitação - Diáfana, Utópica, Eva e serpente no Paraíso. (Eco) 2. Ferro e Fogo - Obediente, segue as normas. (Luana1 x) 3. Olho da vitória – Nasce pronta para ser emoldurada (juntas) 4. água de rosa – Tão elegante, sensível, educada, comedida... (cada uma fala uma das palavras) 5. Ar puro – em um bailado tímido, discreto - Conforta, oferece, serve e doa. (1x. juntas) 6. Morno - Tem desejo carnal o tempo todo (Várias vozes- coral) <p>Momento 2 – Obreira, utilitária, agilidade, radiância, ritmo alucinante</p> <ol style="list-style-type: none"> 7- queimando - É eficaz em tudo que faz. Luiza 8-arcada dentária – ranger de dentes. (polifonia de resmungos e rangidos) 9-loba - Deixa sempre tudo pronto. (1 x) 10- sereia- Firme, decidida, porém...(dizer no último gesto, só uma fala?) 11-frio- Tem medo, medo, medo (todas em tempos diferentes) 12- lavoura de batatas- PAU para toda obra (juntas em intenções diferentes?) <p>Momento 3 – Maltratada, esgotada LOUCA (a dama do mar)</p> <ol style="list-style-type: none"> 13- Auréola – Essa é ela: polegada por polegada (só uma) Perfeita, divinizada, Eva e Serpente no paraíso. (todas em tempo descompassado, gesto elegante, voz cansada)

			<p>peculiar, isso é freneticamente estimulado, é elevado às nuvens sempre na suposição de que possuímos em alto grau estas qualidades estranhas – e dessas qualidades é feita apedra fundamental sobre a qual os homens [PS: <i>capitalismo, sistema de produção, nós umas com as outras</i>] edificam seu amor. Considero isso uma violência contra a nossa natureza. Considero isso mesmo como adestramento de animais. O amor do homem [PS: <i>capitalismo, sistema de produção, nós umas com as outras</i>] é o de um domador. E nós nos sujeitamos a isso; mesmo aquelas que não são amadas submetem-se junto com as outras – tão desprezível é a nossa fraqueza!”</p> <p>JACOBESSEN, Jens Peter. Niels Lyhne. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 114.</p>	<p>14- Papel manteiga- Não cansa nunca ou ...fica LOUCA, LOUCA, LOUCA... (todas em tempo descompassado, ir silenciando e se tornando introspectiva - MUDRÁS).</p>
<p>C e n a 5</p>	<p>Ring 2 A rebelião animal</p>	<p>Reconhecer a potência em si Resgatando a animal que sou A potência da aranha Muito mais radical é a objeção de Spinoza. Se põe, em efeito, ao lado do animal. Não importa qual: enquanto Descartes falava de animais submetidos ou manifestadamente inferiores ao homem, Spinoza sublinha pelo contrário <i>a potência própria da aranha</i>, e sua facilidade tão manifestadamente superior à do homem no que diz respeito, não mais para a morte que dar, mas a uma obra que produzir. [...] para Spinoza a potência da aranha se confunde com seu ser. não está por um lado o ser que é a aranha e por outro o poder que tem. Ser aranha é o poder de fiar, maneira de expressar segundo sua natureza própria sua perseverança no ser. Para a aranha a teia não é uma <i>criação</i> despegada de si e atirada ao mundo, nem tampouco é o selo, a marca de um <i>poder</i></p>	<p>1 – ativando potência 2 – mostra transformação de bicho domado a ser potente. 3 – Louca porque me afastei de mim e das demais</p>  <p>Luana</p>  <p>Rafa</p>  <p>Luiza</p>	<p>A louca, distribuindo-se perdida pelo espaço inicia uma transformação pelos <i>mudrás</i> (que transformam lentamente os corpos -gesto de mão em corpos-bicho).</p> <p>Em mudrás vão se transformando e se juntando em uma engrenagem de gestos de mãos idênticos e olhos conectados entre si.</p> <p>Aos poucos começam a emitir sons animalescos transitando em bloco pelo espaço. Se afastam em corpos, mas juntas em olhar, emitindo sons de vozes, Mãos corpo e chão. até verticalizarem, internalizarem seu bicho e distribuir-se pelo espaço.</p> <p>Ver solução para banco desejo</p> <p>Para em coluna diagonal Mudrás bichos Vai para o meio</p>

		<p><i>soberano</i> sobre o povo das moscas; esta produção é sua existência mesma, enquanto vive e se perpetua de uma certa maneira singular e determinada, através da urdidura de uma teia, entre o céu e a terra, na paciente espera da presa.</p> <p>Spinoza substitui o equívoco axioma [método sobre fácil e difícil] cartesiano por outro: <i>Quanto mais a realidade pertence a natureza de uma coisa, mais tem ela por si mesma força para existir.</i></p> <p>SPINOZA POR LAS BESTIAS Ariel Suhamy y Alia Daval. Traducción Sebastián Puente. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.</p>		
C e n a 6	Banco desejo	<p>Eu quero, mas algo me impede Quando consigo tomo posse</p>	<p>O desejo não é falta, dirão Deleuze e Guattari, é produção! Podemos também dizer: “não é carência, mas excesso que ameaça transbordar” (Onfray, A Potência de Existir). Por que tantos filósofos tomaram o caminho oposto? A resposta: porque acreditavam num mundo transcendente, acima do real (mas não há nada fora do todo!). Eles erraram ao acreditar que o desejo mira um “mundo das ideias”. O desejo platônico/cristão/idealista/psic analítico cria fantasmas, cria outras realidades, cria significantes, paraísos que almejamos, sonhos que nunca alcançamos. Um mundo estático de objetos “Verdadeiros”: Desejo: quem, a não ser os padres, gostaria de chamar isso de “falta”? Nietzsche o chamava de Vontade de Potência”-Deleuze, Diálogo</p> <p>Deleuze mergulha na filosofia para mostrar que o desejo foi sempre malvisto e mal compreendido! A falta não é real, é produzida, é fabricada! Socialmente, psiquicamente, filosoficamente! Ela não é constitutiva do desejo, por mais</p>	<p>Trabalho: A partir da primeira experimentação ir constituindo sua linha de micro ações.</p>

			<p>que sintamos viver sob o signo da falta. A falta é fruto de mecanismos certos de captura, de poder e de dominação! Querem nos fazer crer que o desejo é sinônimo de falta, como pode? Nos dizem que o desejo é impossível! Que estupidez! Esta é uma concepção pobre e impotente! Ou seja, Deleuze e Guattari estão elaborando uma outra concepção de desejo, fazendo-o uma força subversiva e revolucionária! Como em maio de 68, eles querem que o desejo (e as ideias) voltem a ser perigosas.</p> <p>https://razaoinadequada.com/2013/02/08/deleuze-desejo/</p>	
C e n a 7	Banco confissão	<p>Qual é a música que opera por estas frases sem contexto? Entre elas?</p> <p>Para Jung a confissão indica a admissão das próprias culpas como tais, (...) portanto, o reconhecimento do sujeito por aquilo que ele próprio é. Fator essencial para o trabalho psicoterapêutico para reconhecimento para própria consciência e ressignificação.</p>	<p>1. Acontecimento A confissão</p> <p>2. Objetivo do acontecimento: mostrar o estranhamento da transgressão e suas reverberações</p> <p>3. Circunstância: o pecado original</p>	<p>RAFA- Não tinha bebido, mas tinha tomado calmante, então eu estava bem.</p> <p>- Fui escondida, só eu sabia.</p> <p>LUIZA- Eu me arrumava toda para ir.</p> <p>LUANA- Amava fazer, odiava mostrar.</p> <p>- Minha mãe fez um escândalo, senti vergonha.</p> <p>RAFA- A primeira vez que vi fiquei maravilhada.</p> <p>LUIZA- Todo mundo falava que era bom, mas eu não gostei... Foi gostoso.</p> <p>LUANA- Senti vontade, mas neguei.</p> <p>- Eu nem sentia nada.</p> <p>RAFA- Minha mãe se importou mais que eu</p> <p>LUIZA- Foi seco.</p> <p>LUANA- Não rebola que tu é criança.</p> <p>RAFA - Nem dei bola, estava em público, todo mundo viu.</p> <p>LUIZA- Tive nojo da água escorrendo.</p> <p>LUANA- Não reconheci meu corpo.</p> <p>RAFA- Era gelado, parecia ...</p>

				<p>- Não tinha controle sobre meu corpo, tremia, tremia, tremia... LUANA- O problema não era o que eu fazia, era... LUIZA- Viscoso, melequento, ecaaaa! LUANA- Demorei para entender aquilo. LUIZA- Não esqueço aquele abraço... - Às vezes boto todo ódio para fora. LUANA- Eu chorei, mas fiz. RAFA- De teimosa.</p>
C e n a 8	Trajatória Banho	<p>Transformação de um estado psíquico em outro</p> <p>METANOIA: Termo grego com o qual, no novo testamento, indica a transformação da própria identidade pessoal depois de uma experiência que transforma os valores até então adotados pelo indivíduo. (JUNG)</p> <p>INICIAÇÃO – transpor um limiar com vistas a uma transformação PIERI, Paolo Francesco. Dicionário Junguiano. São Paulo: Paulus, 2002.</p> <p>BANHO – imersão em elemento ...purificação</p> <p>“a virtude purificadora e regeneradora do banho é bem conhecida e atestada, tanto no âmbito do profano como no do sagrado, pelos evidentes usos em todos os povos, em todos os lugares, em todos os tempos. Pode-se dizer que o banho é, universalmente, o primeiro dos ritos que sancionam as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte. A simbólica do banho associa as significações do ato de imersão e do elemento água.”</p>	<p>1. Acontecimento A transformação</p> <p>2. Objetivo do acontecimento: o encontro como transformação</p> <p>3. Circunstância: a dissociação do si mesmo pela ação dos papéis incorporados</p>	<p>O que começou como um exercício de ocupação e drama no espaço, passou por inúmeras transformações para descobrir nestas trajetórias encontro e transformação.</p> <p>Inserção do banho criado em uma disciplina anterior do Elcio, água imaginária dando lugar a trabalho sobre campo energético.</p> <p>A transformação iniciada com a meditação ativa da primeira cena se concretiza pela modificação mediante a experiência.</p>

	<p>“[alquimia] purificação através do fogo e , não, através da água, assim como existe um batismo de fogo - dos mártires. Finalmente, o <i>banho</i>, em um texto como o Tratado da Flor de Ouro, é associado ao <i>jejum do coração</i>, (sin tchai): sua <i>lavagem</i> é a eliminação de toda a atividade mental, a aquisição definitiva da <i>vacuidade ...</i>”</p> <p>CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos. Costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de janeiro: José Olympio, 2003.</p>		
--	--	--	--

Fonte: Arquivo pessoal de Adriana Dal Forno.

ANEXO C – CARTAZES E PROGRAMA DO ESPETÁCULO

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 CÊNICAS
UFESM

 Artes Cênicas
UFESM

 TEATRO
CAIXA PRETA

 UFESM

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 D – 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 Diantan 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
#artescenicass #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





Programa de Extensão
COORDENAÇÃO: Prof. Dra Mariane Magno Ribas DAC/UFSM

PORTA ABERTA

VI Mostra dos Espetáculos de TCC dos Cursos de Artes Cênicas Bacharelado
- Direção Teatral e Interpretação Teatral 2023/2

Programação das apresentações

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](#)

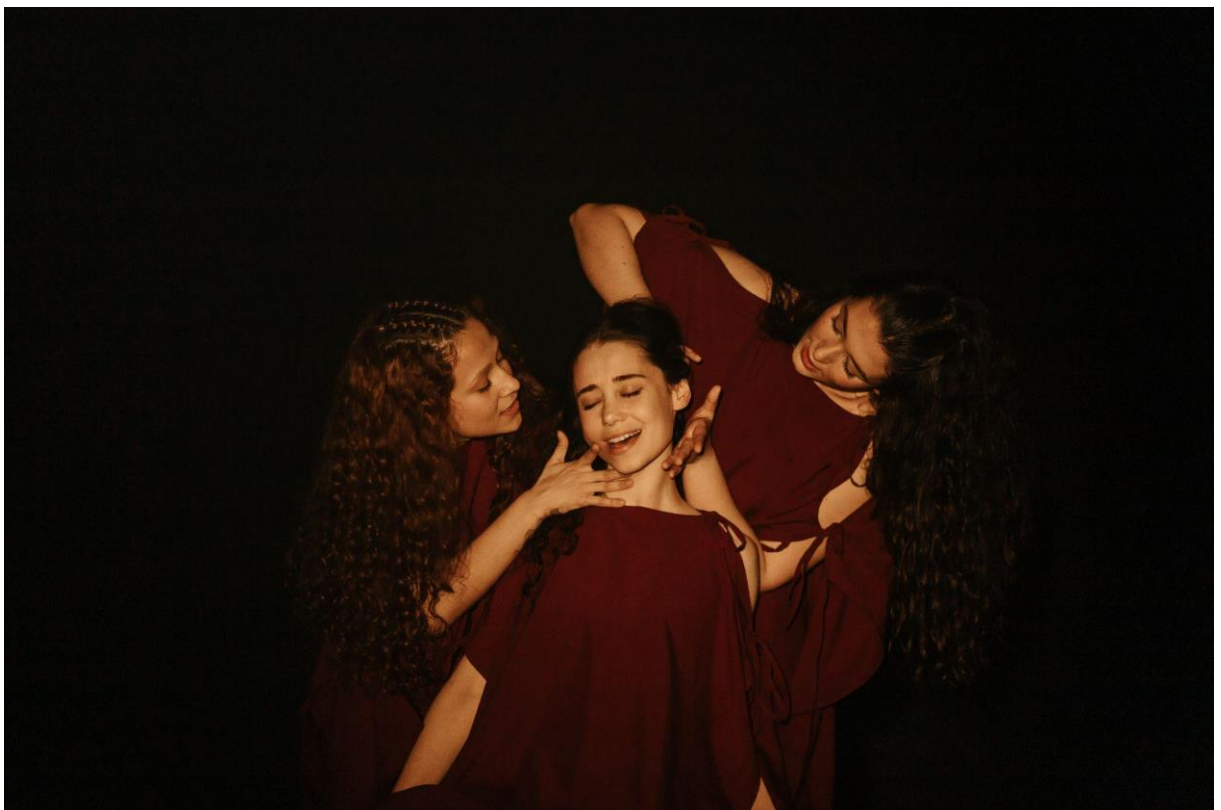
[Link para o dia 12/11](#)

Fonte: Site da “VI Mostra dos Espetáculos de TCC dos Cursos de Artes Cênicas Bacharelado – Direção Teatral e Interpretação Teatral 2023/2” vinculado ao Programa de Extensão Porta Aberta do curso de Artes Cênicas Bacharelado. Disponível em: <https://extensaoportaberta.wixsite.com/vimostraformatura/programação>

ANEXO E - FOTOS DO ESPETÁCULO













Fonte: Carolina Cabral e Bruna Muller dos Santos.