

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

BIBIANA SANTOS JUNG

**A DANÇA COMO LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DE *ALHURES***

PORTO ALEGRE

2022

BIBIANA SANTOS JUNG

**A DANÇA COMO LINGUAGEM NO PROCESSO CRIATIVO DE *ALHURES***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharela em Teatro.

*Orientação: Luciana Morteo Éboli*

Porto Alegre

2022

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Ana Rita, por ter me introduzido na dança e no teatro antes que eu pudesse me dar conta da proporção que isso teria na minha vida.

À Marcelo, por ter feito o estágio comigo e criado o *ALHURES* com muita garra e loucura. De fato, nossas ideias tinham de se unir.

À Marília, por ter participado ativamente de toda a idealização e direção do *ALHURES*. Sou muito grata por nossa amizade ter gerado frutos até aqui.

Ao meu namorado Andrei, por sempre enaltecer meu trabalho e confiar em mim desde o início.

À Mel, uma grande amiga e companheira do ramo da arte, que me emprestou muitos livros para o desenvolvimento deste trabalho.

Talvez o poder da memória seja o responsável  
pelo crescimento do poder da imaginação.

(Akira Kurosawa)

## RESUMO

O trabalho retrata o processo de criação da dança e das partituras-dança desenvolvidas no estágio de atuação nomeado *ALHURES*, experimentado e criado pela autora na sua graduação em Teatro, com Habilitação em Interpretação Teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Com base em seus anos de experiência com a dança e as diversas modalidades já trabalhadas, a autora traz sua trajetória de bailarina examinando tal influência na criação dos movimentos, das partituras e do conjunto geral da dança que compõe o trabalho audiovisual *ALHURES*. Além de fundamentar a importância da dança no corpo de atriz, a autora apresenta um memorial de seus anos de bailarina como o seu principal alicerce criativo, incorpora a dança e o teatro na construção de uma dramaturgia e analisa os significados por trás de alguns movimentos marcantes nas coreografias presentes em *ALHURES*. O desenvolvimento deste trabalho foi embasado por personalidades ligadas ao teatro como Pina Bausch, Jacques Lecoq e Rudolf Laban.

**Palavras-chave:** Dança, Partituras-dança, *ALHURES*, Movimento, Corpo, Teatro.

## **ABSTRACT**

The work portrays the creation process of dance and dance scores developed in the acting internship named *ALHURES*, experimented and created by the author in her graduation in Theater, with Qualification in Theater Interpretation at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Based on the years of experience with dance and the different modalities she has already worked on, the author brings her trajectory as a dancer examining such influence in the creation of movements, scores and the general set of dances that made the film *ALHURES*. In addition to substantiating the importance of dance in the body of an actress, the author presents a memorial of her years as a dancer as her main creative foundation, incorporates dance and theater in the construction of a dramaturgy and analyzes the meanings behind some striking movements in the choreographies present in *ALHURES*. The development of this work was supported by personalities linked to theater such as Pina Bausch, Jacques Lecoq and Rudolf Laban.

**Keywords:** Dance, Dance Scores, *ALHURES*, Movement, Body, Theater.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	7
-------------------------	---

### **Capítulo I: O MOVIMENTO E O CORPO**

1.1 Movimento: a linguagem não-verbal que fala.....	9
---	---

1.2 O trabalho do corpo em cena.....	12
--------------------------------------	----

### **Capítulo II: A TRAJETÓRIA DOS 3 AOS 24**

2.1 Conhecimento de mãe para filha.....	16
---	----

2.2 A memória corporal.....	20
-----------------------------	----

2.3 A atriz bailarina: o corpo que contém dança e contém teatro.....	26
--	----

2.4 As influências da dança na atuação:.....	28
--	----

### **Capítulo III: A UNIÃO DA DANÇA COM O TEATRO**

3.1 A dança como parte da dramaturgia .....	32
---	----

3.2 A construção das partituras-dança .....	36
---	----

3.3 Reflexões sobre o processo criativo e o produto final .....	49
---	----

<b>Considerações finais</b> .....	57
-----------------------------------	----

<b>Referencial teórico</b> .....	59
----------------------------------	----

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma análise da dança presente no conteúdo dramatúrgico e visual em *ALHURES*, obra que realizei na etapa de realização de estágio no curso de Teatro Bacharelado, Habilitação em Interpretação teatral da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Em um primeiro momento, apresentarei as primeiras reflexões sobre o movimento em si, a importância e presença deste ato energético na vida como um todo. A noção do movimento como a linguagem não-verbal mais utilizada no mundo, justificando-se através do simples exercício de olhar a vida acontecendo diante dos olhos, traz o entendimento daquele como o sensor de comunicação mais recorrente no cotidiano e entre as pessoas, que pode ir de uma interpretação simples até alcançar níveis diversos de complexidade. Desse modo, desenvolverei a percepção de que o movimento para além de um fator natural presente na vida, é também um fator de cunho primordial a ser trabalhado no corpo do ator/atriz em cena, compreendendo que um dos maiores desenvolvimentos de que o artista necessita é o corporal, que provém da presença de movimentos em maior ou menor escala.

Seguindo o percurso desta pesquisa, no segundo capítulo, abordarei o panorama artístico de dança que antecede a minha entrada na universidade e no curso de Teatro, para melhor compreender a origem e as influências da dança no meu trabalho realizado na etapa de estágio intitulado *ALHURES*, o qual será analisado essencialmente pela parte da dança. Como autora, atriz e bailarina fundamento minha experiência corporal e desenvoltura na dança através do recorte da transmissão de ensino e aprendizagem do balé clássico, principalmente, feita de mãe para filha, visto que o primeiro contato com a dança aos três anos de idade foi orientado por minha mãe, e, posteriormente, minha professora de balé Ana Rita.

A consciência da memória corporal marcada em meu corpo de atriz, devido aos meus anos de técnicas de dança aprimoradas é examinada de forma a explicar como o corpo treinado possui memórias vivas para a instrução na criação de movimentos, de uma sequência ou coreografia. Uma rotina regrada de aulas de balé clássico, jazz e outras modalidades influenciam diretamente na educação corporal, bem como na memorização dessas técnicas trabalhadas que vão acumulando no corpo com o passar do tempo. Essa memória corporal é investigada como o principal estímulo para a elaboração das partituras-dança existentes em *ALHURES*, que serão analisadas uma a uma na sequência dos capítulos.



Ainda no capítulo II, nomeado “Trajetória dos 3 aos 24”, aonde toda a trajetória da dança é trazida em função da construção dessas partituras-dança contidas em *ALHURES*, apresentarei como, em minha experiência pessoal, o corpo que contém a dança e o teatro unidos foi minha ferramenta de trabalho de maior importância em meus anos de formação. Com base em pesquisas sobre teorias do corpo obtidas de diferentes personalidades ligadas à temática do corpo e do movimento, na dança e no teatro, retrato a íntima relação do teatro com a dança percebida e minhas experiências acadêmicas, e no trabalho final que resultou a obra audiovisual *ALHURES*.

Concomitante à essa mútua relação de ramos artísticos em minha jornada acadêmica, a influência da dança na atuação é elucidada em meus principais trabalhos dentro da universidade, entendendo que a inclinação para essa prática é o efeito de um histórico de bailarina, e, como naturalmente torna-se um mote de criação em meu desempenho no meio teatral.

Adentrando ao trabalho final, desenvolvido para que fosse um processo audiovisual que contivesse dança e teatro harmonicamente articulados, em meu terceiro e último capítulo abarco a minuciosa investigação da montagem das partituras-dança criadas a partir de diferentes exercícios de improviso e propostas criativas. A dança entra como um traço da simbologia presente na dramaturgia de *ALHURES*, além de potencializar o trabalho corporal dos atores e abranger significados próprios dentro de cada cena. À vista disso, desenvolvo o processo de criação dessas partituras-dança que possuem movimentos carregados de sentimentos, associados às personagens da história.

Identifiquei desde o início a vontade em levar a dança para o trabalho final da graduação. O teatro acompanhado de outras áreas tem sua força amplificada, portanto, sempre apostei na dança como o incremento perfeito em meu trabalho de atriz, para aperfeiçoar tudo de melhor que o fazer teatral oferece e o impacto que essa arte provoca no espectador. Este trabalho contém, sobretudo, uma forte união entre dança e teatro sob a criação de movimentos que falam, que se expressam além das palavras, e a aposta disso revela um processo de criação sob diversas perspectivas.

## CAPÍTULO I: O MOVIMENTO E O CORPO

### 1.1 Movimento: a linguagem não-verbal que fala

Ao refletir o movimento como um ato inerente à expressividade do ser humano, tem-se um leque infinito de definições relacionadas ao conceito do que é o movimento. Entendendo que a ação de se mover é definida e transformada seguindo o contexto a qual se insere – levantar da cama pela manhã, fazer uma sequência de exercícios na academia, pegar uma criança no colo –, percebe-se o uso do movimento em toda e qualquer manifestação da vida como uma ação necessária e genuína.

O movimento faz parte da comunicação humana em incontáveis maneiras. Por ser uma forma de linguagem não-verbal, ou seja, que não dispõe de palavras ou verbalizações para acontecer, ele se apresenta ao mundo através do seu transporte comunicativo material: o corpo. O movimento precede a ação, ilustra a intenção de fazer algo e se efetiva desenhando ações iniciadas e terminadas com o corpo, intencionalmente ou não. Se fosse possível não depender dos movimentos para comunicar-se com outras pessoas, utilizaríamos apenas da linguagem falada como um meio de se comunicar suficiente para tal necessidade, já que, a fala é um dos modos mais efetivos de interação e diálogo entre as pessoas, os movimentos e os gestos não se comprovariam com tamanha importância para a comunicação humana.

Seria difícil separar o movimento da expressão e da comunicabilidade necessária ao ser humano. Se até mesmo internamente o organismo pulsa, expande, contrai e agita substâncias (move-se essencialmente), porque externamente não seria de igual importância a noção do movimento como algo vivo, que precisa existir para dar sentido à vida? O movimento pode ocorrer de forma intencional ou não, todavia, a comunicação entre as pessoas é, na maior parte das vezes, feita pela linguagem não-verbal e não intencionada.

Na medida em que as pesquisas contemporâneas vêm confirmar o antigo conceito grego de que o movimento é central para o pensamento e para a ação, e que o comportamento não-verbal corresponde a mais de 80% de toda a comunicação humana, a observação e o entendimento do que se passa a nível não-verbal tornam-se vitais: uma mão que treme ao ler um discurso, uma perna que se move ininterruptamente durante uma entrevista, uma postura corporal enrijecida ou um olhar que não se fixa, tornam-se indicadores tão poderosos quanto o discurso verbal e com ele compõem uma cadeia de significações. (FERNANDES, 2002, p.20)

O movimento mostra-se como um dos pilares que compreende as relações humanas no aspecto geral, seja para a comunicação – gesticulação junto ao diálogo –, como para o lazer – movimentos que compõem uma dança – ou outras formas de notá-lo possuindo uma

determinada função. Acompanhado de movimentações naturais do corpo, da expressão facial, da fala, da gesticulação ou quaisquer outras ações genuínas do corpo, o movimento prova sua indiscutível presença na vida como um agente transmissor e tradutor de significados. O movimento traz também um impacto único para cada situação, simplesmente pelo fato de representar uma ação física que se utiliza do espaço para acontecer. Como coloca Simon Murray em *“Routledge performance practitioners: Jacques Lecoq”* sobre um dos conceitos essenciais que formam o LEM (Laboratory for the Study of Movement), de Jacques Lecoq: “Só podemos entender o movimento humano considerando seu impacto no espaço. O movimento desloca e reorganiza o espaço ao seu redor.” (MURRAY, 2003, p. 89)

Em se tratando da presença do movimento no âmbito teatral, consegue-se perceber como as ações – construídas através de movimentos – compõem o trabalho do ator/atriz em cena, uma vez que a ferramenta de trabalho do artista em primeiro lugar é o seu corpo, que dá origem a qualquer noção de movimento. Dessa forma, a consciência do movimento como o motor que envolve e liga as dinâmicas da cena, no teatro ou mesmo na dança, justifica o constante estudo pelo funcionamento, comportamento, aprimoramento, interpretação, ou performance de movimento, realizado por artistas da cena.

Ciane Fernandes, ao trazer algumas reflexões e princípios sobre o corpo em movimento segundo sua pesquisa sobre o Sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas, conforme aplicações estudadas no LMA (Laban Movement Analysis), explica que:

A LMA utiliza-se de movimentos cotidianos, tão importantes para o ator, bem como de específicas técnicas de treinamento, para esclarecer certos princípios de movimento, básicos na compreensão corporal e intelectual do ator em sua práxis. Tais princípios podem ser descobertos e praticados por si sós, ou através de outras técnicas. Devido a sua natureza estrutural, a LMA organiza diferentes linguagens corporais de forma compreensível e didática, não apagando, e sim realçando suas diferenças, e permite o aprendizado de diferentes técnicas de treinamento corporal através do estudo de seus princípios. Assim, o ator não se prende à forma original exata, mas descobre e explora criativamente seus princípios, aplicando-os posteriormente a situações teatrais diversas. (FERNANDES, 2002, p. 25)

A ênfase do movimento descrita aqui, se dá com o objetivo de destacar a sua presença no trabalho corporal de um ator ou atriz em cena. Ressaltando ainda mais essa abordagem do movimento a serviço do trabalho corporal cênico, Ciane averigua o domínio do movimento por parte do ator, seguindo a construção feita no LMA:

Através da LMA, pode-se identificar, descrever e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas também ao “esquema-corporal” atual, ou seja, as tendências de movimento que vinculam-se à personalidade e ao relacionamento com o meio. Nesse encontro da estética com a terapia, o dançarino-ator descobre suas tendências ou preferências de movimento,

aprende a valorizá-las mas também expandi-las, enfrentando limitações e preconceitos quanto a sua auto-imagem, num constante processo de autodesafio e descoberta do movimento nas artes e na vida. Este é um preparo necessário para que o ator-dançarino não repita seus próprios padrões corporais em todo o personagem que interprete, e para que não repita formatos ou estilos pré determinados de movimento, defendendo-se da surpresa de cada processo criativo. (FERNANDES, 2002, p. 33)

Estudado e analisado como um dos principais aparatos do ator para a atividade corporal, pensadores como Jacques Lecoq e Rudolf Von Laban testaram e conceberam por anos as múltiplas facetas do movimento a fim de destacar a sua dimensão criativa, seu valor para a cena, sua influência na formação de conceitos e seu status notável na desenvoltura física de atores. Em seu livro *“O corpo em movimento: o Sistema Laban / Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas”*, Ciane Fernandes explica o que o sistema Laban proporciona ao trabalhador da cena:

Em seu complexo sistema de linguagem do movimento, posteriormente denominado Análise Laban de movimento (Laban Movement Analysis – LMA), ou Sistema Laban, as linguagens de representação comportamental e cênica se reúnem sob a hegemonia do “movimento”, decupado até o seu elemento mais simples correspondente ao fonema, e articulado até as suas harmonias mais complexas, organizado em uma linguagem e simbologia próprias estruturadas à semelhança de uma partitura musical. (FERNANDES, 2002, p.17)

As pesquisas de Laban são úteis para os atores ao passo que trazem uma sistematização do movimento que apresenta diversas especificidades, que se diferem dependendo da aplicação do movimento em uma situação teatral escolhida. Os atores auxiliam-se dos estudos de Laban para melhor entenderem como seus corpos podem fluir, como suas ações podem se amplificar ou se retrair a um esforço mínimo, e isso é crucial na aprendizagem de novas técnicas corporais ou, simplesmente para descobrir opções de atuação que estão ligadas diretamente à modelos estruturais de movimentação.

Para os atores o movimento é uma de suas melhores linguagens, um vocabulário abundante e valioso. Junto ao corpo que tudo deve expressar de forma clara e intensificada, os movimentos existem para mostrar o que não se consegue simplesmente falar, o que não se verbaliza, mas se concretiza de um jeito poético, traduzido através de impulsos corporais fluidos ou qualquer outra aparência.

O movimento como uma linguagem não-verbal, é, portanto, o cerne da expressão natural vinda do corpo, pois não necessita de palavras para ser compreendido ou interpretado de múltiplas formas, e, ainda sim, fala tanto quanto o modo verbal de comunicação. Arraigado no trabalho corporal básico do ator/atriz, bailarino/bailarina, ele é um elemento eternamente livre para ser explorado, revelando sempre uma nova opção para se investir. Sabendo das infinitas

maneiras de utilizá-lo na arte, pois trata-se de um princípio importante do fazer teatral, é significativa a notação do movimento como um dos fatores ativos na jornada do desenvolvimento corporal para a cena.

O movimento é a vida, expressada em diversos lugares através de corpos diferentes. O ato de mover-se carrega uma infinidade de interpretações, propósitos, consequências, sentimentos, intenções. Reconhecer e enxergar a organicidade do movimento é entender sua grandiosidade, sua magnitude e seu caráter insubstituível.

## 1.2 O trabalho do corpo em cena

O ator não existe sem o seu corpo. É nítida a percepção do espectador sobre a desenvoltura corporal presente nos corpos em cena, se o teatro é a arte da ação, do movimento, do jogo, logo se vê a qualidade e o desempenho corpóreo do artista sendo transmitidos através de sua matéria prima: o corpo. Isso porque, a atuação carece de ações que vão permitir o fazer teatral acontecer, isto é, de movimentos executados em função da construção de dinamicidade e presença cênica.

A noção de presença cênica é apresentada ao estudante de teatro já nos primeiros contatos com a arte, entendendo que o estado do corpo em cena deve ser sempre ativo, objetivando a máxima fluidez e habilidade disponíveis para se utilizar. A importância dela reside no intuito de oferecer um ambiente crível, estimulante, e para que algo chegue ao público de maneira a cativá-lo, penetrá-lo. A arte teatral além de permitir a prazerosa viagem entre o real e o inventado, também tem o propósito de criar uma conexão artista-público que se dá pela construção da identificação, da credibilidade e até mesmo da admiração, geradas pela presença cênica que provém do trabalho do corpo.

Jacques Lecoq foi um dos muitos teóricos e pesquisadores do teatro que escolheu a via corporal para ser o meio de análise mais completo na investigação e concepção da presença cênica. É sabido que Lecoq desenvolveu técnicas e estudos de movimentos e ações em virtude da criação da presença cênica – seguindo a sua linha de teoria e pesquisa. Juntamente a este fato, para Lecoq um corpo presente, vivo, é um corpo sempre disposto a jogar, em outras palavras, um corpo aberto à toda e qualquer situação não premeditada. “Para Lecoq, o performer que não sabe jogar nunca conseguirá ser um ator criativo. A capacidade de jogar, em outras palavras, é uma condição necessária à criatividade.” (MURRAY, 2003, p. 66)

Nessa passagem que exemplifica o ato de jogar como uma orientação ao surgimento da criatividade, vê-se que no pensamento de Lecoq toda a noção de jogar é um elemento essencial em sua escola, e faz parte de seus princípios como ator e professor. De acordo com ele, é indispensável estar sempre preparado para o jogo, de modo a fazer surgir a criatividade condizente a cada momento.

O que se depreende aqui, simultaneamente à importância da presença cênica para o corpo do ator, é que, para obtê-la, o artista pode trabalhar para alcançar um estado de espírito que diz respeito à sua preparação corporal, tal qual o preparo físico que possibilita ao indivíduo a capacidade de jogar. Um quesito básico ao ator/atriz que trabalha para encontrar a destreza corporal de que necessita, o ato de jogar com outros atores está entre os modos de treinamento e aperfeiçoamento do corpo cênico que ajuda a desenvolver perspectivas de descobrimento, confiança com as próprias ideias de improviso e oportuniza ao ator entender as capacidades (inerentes à sua personalidade) que dispõe para a sua atuação.

Um dos muitos trabalhos do corpo em cena é mostrar uma ação em tamanho dobrado, uma emoção com um efeito aumentado, um controle das ações e dos movimentos que revela como os atores conseguem tocar o espectador através da intensidade e da potência que os corpos emanam. Isso se confirma pela noção de corpo cênico como um corpo mais chamativo, um corpo artístico, que é notabilizado pela demonstração de uma vivacidade diferente de um corpo cotidiano. Os modelos de atuação possíveis no universo teatral são inumeráveis. Há, no entanto, como realçado na obra de Jacques “*O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*” que o trabalho corporal deve ser sempre moldável, palpável para que possa se materializar representando diferentes territórios dramáticos. Sobre esses territórios, encontram-se os estilos de atuação mais conhecidos e reproduzidos, os quais pode-se afirmar que exigem preparos e disponibilidades específicas, fisicamente falando.

É interessante que o corpo possa articular diferentes opções de atuar, para que, por exemplo, possa abarcar os tais territórios dramáticos que são retratados na obra Lecoquiana, sendo eles: melodrama, *commedia dell’arte*, bufão, tragédia e *clown*. Entendendo que se tratam de modelos extremamente diferentes na forma e no conteúdo, a aprendizagem desses tipos dramáticos demanda um treinamento e um exercício que dispõem de determinados tempos para efetivarem-na. A busca por essa disponibilidade do corpo que deve ser constante na vida do ator, só reforça o ofício incrível do artista da cena em conseguir através da mesma matéria prima, produzir numerosas performances com caras diferentes.

O trabalho do corpo em cena é, acima de tudo, exteriorizar tudo o que o ator intenciona fazer, mostrar, pôr em prática. Dito isso, faz-se importante a consciência do corpo cênico como um corpo extra cotidiano, que opera além dos sentidos comuns de funcionamento. Por exemplo, concebe-se um corpo extra cotidiano como o corpo que não somente caminha no palco, mas caminha com determinada força, potencializa essa ação; não somente exterioriza uma aparência alegre, mas intensifica a ideia de que esse corpo está feliz; não somente está parado em cena, mas indica uma energia contida que a qualquer momento pode transformar-se, num súbito movimento que se opõe a sua posição de estagnação inicial.

Para os atores o corpo é um instrumento, porém não somente isso. A consciência de que tudo pode existir teatralizado pelo corpo é uma visão geral, mas o corpo não se limita a uma ferramenta, separada da mente e de outras partes análogas que compõem um corpo artístico. É graças ao poder da imitação, da representação, que o trabalho do corpo confirma seu valor ímpar porque molda-se a cada situação abrilhantando o fazer teatral em sua completude.

Considerar o corpo humano um instrumento sempre foi tomar uma visão bastante simplista. Frequentemente tem havido uma tendência a vê-lo como um teclado, sob a influência das mãos que o tocam para trazer à tona as possibilidades do instrumento e convocar performances virtuosas. O verdadeiro mimo chega ao Reino do Movimento (com M maiúsculo) e não confunde exercício com estilo. (LECOQ, 1987, p. 95)

O corpo que a cena pede é um corpo vivo a todo o instante, preparado para qualquer mudança de humor ou energia, e esse é o frequente trabalho do ator: alcançar um preparo corporal diferenciado da postura cotidiana, do comportamento comum. Esta frequente função em achar o corpo cênico adequado para cada atmosfera teatral, acompanha o ator/atriz em toda a sua caminhada profissional e pessoal. A depender do tipo de teatro em questão, se há ou não uma construção específica de personagens e de outras muitas questões relacionadas aos critérios que vão definindo o tipo de trabalho exigente, o corpo que se apresenta deve, contudo, permanecer em constante estado de receptividade (para aprender novas instruções) e disposto a modificar-se, de acordo com a linguagem ou a ideia de interpretação que se pretende alcançar.

Por fim, conclui-se que o corpo é o maior indicador da noção de qualidade associada à experiência do ator/atriz em cena. Quanto mais desenvoltura, vivacidade, agilidade, prontidão, fluência e naturalidade o corpo consegue atingir, mais alto é o grau de constatação de que este corpo possui uma potência para a cena que se distingue de um corpo comum. O trabalho do corpo é representar o artista como um todo. Se o objetivo do corpo cênico é ser mais, o artista

deve sempre conscientizar-se do seu maior instrumento de trabalho, e assim, buscar pelo aprimoramento de suas capacidades.



## Capítulo II: A TRAJETÓRIA DOS 3 AOS 24

### 2.1 Conhecimento de mãe para filha

Para entender a origem de meu interesse pela dança e pelo trabalho de diferentes técnicas corporais ao longo da minha trajetória, torna-se inevitável uma breve volta ao passado para abranger um pouco do contexto.

A inserção do balé clássico – modalidade mais trabalhada por mim até os dias de hoje – na rotina e no meu processo de desenvolvimento corporal foi feita por minha mãe, Ana Rita Valim Santos, que é a responsável por me orientar na maior parte dos meus anos de experiência com a dança. Bailarina, professora e coreógrafa de dança, Ana Rita sempre esteve envolvida neste ramo artístico desde a sua juventude, após a sua formação em educação física na Universidade Feevale, ela adentra a esse mundo fazendo diversos cursos e escolas de dança até construir a sua caminhada profissional como professora, e, posteriormente fundadora de seu próprio espaço.

**Figura 1:** Ana Rita no II Festival de Danças Sociedade Cruzeiro, espetáculo “Entre o Céu e a Terra”, São Francisco de Paula, 1990.



**Fonte:** Arquivo pessoal de Ana Rita.

Ana Rita abriu sua academia e escola de danças no ano de 1987 em São Francisco de Paula. Sendo esse o primeiro espaço da cidade a oferecer modalidades artísticas e exercícios

físicos como musculação, ginástica aeróbica e capoeira. A procura pelas categorias de dança (balé clássico, jazz entre outros) foi de relevante consideração, pessoas de todas as idades buscavam por suas atividades afim de aproveitarem a oportunidade como lazer, como também com o propósito de investirem no progresso do trabalho corporal.

**Figuras 2 e 3:** Ana Rita no III Festival de Danças Sociedade Cruzeiro, espetáculo “Volta ao Mundo”, São Francisco de Paula, 1991.



**Fonte:** Arquivo pessoal de Ana Rita.

A iniciativa de colocar as crianças desde cedo no balé clássico, por exemplo, é até hoje um investimento feito por mães e pais que desejam desenvolver os aspectos cognitivos, motores e de desenvoltura do corpo como uma forma de otimização das capacidades físicas para seus filhos. Assim sendo, minhas irmãs também foram envolvidas no meio da dança quando atingiram os três anos de idade cada uma, em ordem da mais velha para a mais nova: Luiza, Bibiana e Joyce.

Aos finais de ano, para encerrar as atividades realizadas durante o todos os meses de trabalho desenvolvidos na escola, era produzido um espetáculo para apresentar o desempenho das turmas e celebrar mais um ciclo que se passava para as alunas e professoras. Desde os primeiros anos de trabalho com a dança, Ana Rita já trazia à toda a comunidade o resultado de seu ofício no meio artístico, mostrando toda a paixão por trás desse empenho e sua entrega no universo da dança.

**Figuras 4 e 5:** I Festival de Danças Sociedade Cruzeiro, espetáculo “João e Mariazinha” 1989. III Festival de Danças Sociedade Cruzeiro, espetáculo “Volta ao Mundo”, 1991, São Fco de Paula.



**Fonte:** Arquivo pessoal de Ana Rita.

Durante toda a minha infância e adolescência, tive uma rotina que intercalava as atividades do colégio com as da dança, e o avanço do nível de complexidade nas aulas era aumentado a cada ano, junto a isso a dedicação e o esforço para acompanhar as exigências da modalidade de balé ocorriam de forma natural e gradativa. A vontade de aprender todo o tipo de dança que tivesse oportunidade foi um grande presente herdado de minha mãe, que, de forma muito próspera me acompanha no ramo da arte atualmente no âmbito profissional e pessoal.

Familiarizada com o meio da dança, possuo aprendizados e envolvimento em categorias variadas, como: balé clássico, jazz, sapateado americano, *street dance*, jazz contemporâneo, danças de projeção folclórica e danças gaúchas abrangendo o sapateado e manejo com instrumentos de percussão. Praticamente todo o contato com alguma modalidade nova de dança na rotina de prática e aprendizado foi feita por minha mãe, que sempre estimulou as três filhas a criarem o máximo de intimidade com essa arte em seus diversos estilos.

Concomitante às vivências de dança que foram sendo aprendidas e somadas no repertório, entrei para o Grupo de Projeção Folclórica Ana Terra, idealizado – em 1998 – e dirigido também por Ana Rita, aos meus 14 anos de idade, participando ativamente como

membro no corpo de bailarinos e começando a trabalhar profissionalmente com o grupo. Permaneço como integrante do Grupo Ana Terra até os dias de hoje junto com minha irmã mais nova Joyce.

Atualmente, devido aos anos de atividade e formação com dança, sou professora de balé clássico iniciante para o público infantil na Academia Ana Rita em São Francisco de Paula. Em meu segundo ano como professora de balé para crianças de três a seis anos, sempre procuro trabalhar com fluidez no trabalho infantil, aproveitando as vívidas lembranças da infância com as minhas aulas, busco manusear as aulas com o desenvolvimento da técnica e muita criatividade trazida do teatro como um forte impulsionador para a ludicidade.

A grande intimidade com a dança proporcionou uma ligação diferenciada na relação de mãe e filha, bem como as experiências provenientes dessa arte que são compartilhadas entre nós até os dias de hoje. Há, sem questionamentos, que se relacionar minha inclinação com as práticas de dança (e todas as outras atividades de desenvolvimento corporal como esportes) com a nítida influência de Ana, que sempre considerou importante o exercício de práticas corporais na rotina de suas filhas.

**Figura 6:** Bibiana, Luiza e Joyce ao final do espetáculo “Uma História que Virou História”, São Fco de Paula, 2006.



**Fonte:** Arquivo pessoal da atriz.

Conforme o tempo foi correndo, fui percebendo quais categorias me apeteçiam mais e quais não condiziam muito com o meu gosto de dança. Quando criança, aprendi muitas coisas diferentes, porém notei muitas semelhanças entre um tipo de dança e outro em função de quesitos básicos como: postura, tônus muscular ativo, ponto fixo, preparo do corpo antes da atividade para obter um bom desempenho, noção de espacialidade, noção de conjunto em movimento, ritmo, ouvido musical entre outros fatores. Tudo foi sendo embutido no corpo de forma imperceptível, mas o domínio dessas técnicas tornou-se nítido a cada progresso alcançado.

A entrada no teatro como a opção de formação acadêmica escolhida por mim trouxe junto toda essa história da dança no plano físico e psicológico, de forma que essas duas áreas artísticas acabam funcionando em conjunto. Dessa forma, há uma base sólida de conhecimentos adquiridos ao longo do tempo, dos 3 anos de idade até os atuais 24 que só se expande e cria raízes à medida que exploro as oportunidades artísticas que envolvem a presença da dança. De uma proporção imensurável e quase inseparável à minha vivência como atriz e bailarina, a dança veio crescendo e crescendo lado a lado com as fases da vida, construiu laços afetivos envolvendo pessoas, momentos, conquistas e realizações, e, como resultado, deixou o legado da memória de muitas técnicas corporais fixadas em meu corpo.

## 2.2 A memória corporal

Entendendo a ampla base que formou os conhecimentos de dança adquiridos ao longo de 21 anos, fica visível o legado do principal atributo resultante das técnicas de dança aprendidas: a memória corporal. Como uma qualidade obtida de práticas e técnicas que se instauraram no corpo através da repetição e padronização de ações, a memória das danças e da funcionalidade de movimentos diferentes permanece viva no corpo, e compreende uma determinada inteligência corporal. Inteligência essa, que age consciente e inconscientemente de forma a influenciar o comportamento e as atividades de um corpo treinado.

**Figura 7:** Bibiana após uma participação da Academia Ana Rita na semana farroupilha em 2001, aos 3 anos



**Fonte:** Arquivo pessoal da atriz.

O balé clássico, a exemplo de uma modalidade que possui um rigoroso modo de treinamento e aplicabilidade no corpo, salienta a dedicação que qualquer bailarino ou bailarina precisa ter para alcançar determinados níveis de qualidade. Por se tratar de um estilo de dança que exige muito empenho e prioridade, o balé reforça sua excepcionalidade e diferenciação por apresentar uma desenvoltura nos corpos que é admirada. A beleza dos movimentos, a harmonia dos corpos e a excelência encontrada em cada detalhe apresentam o trabalho do corpo como um dedicado investimento, que se mantém conforme o tempo que os bailarinos permanecem em atividade com essa arte.

Qualquer tipo de dança, por requerer uma frequência de treinamento e ensaios, e conter específicos padrões de movimentos, acaba introduzindo nos corpos o seu caráter estilístico, de forma a se tornar nítida a percepção de qual dança está sendo representada. Este fato se deve a instrução de aprendizagem de qualquer dança – como qualquer outra prática que almeja alcançar um padrão físico de demonstração – que é utilizar da famigerada repetição, em todos os princípios de sua execução. Isso significa dizer, que o corpo absorve uma técnica memorizando sistemas de movimentos e de características que integram o tipo de dança o qual aprende, através do exercício de repetição.

A aprendizagem envolve a ação de repetir algo para gerar o entendimento, a reprodução no corpo e a eventual memorização do que se pretende aprender, no caso da dança, aprender passos, movimentações, coreografias ou um espetáculo inteiro. Para alcançar certo êxito no trabalho da dança é necessário ter todo o desenvolvimento básico disponível para uso do bailarino/bailarina, como a noção de tempo, ritmo, consciência corporal e todos os requisitos que a dança demanda para acontecer. Atrelados a esses requisitos básicos da educação corporal dos dançarinos, a operação da repetição no trabalho dos movimentos é de essencial importância, pois o uso da repetição é o guia norteador para construção da memorização.

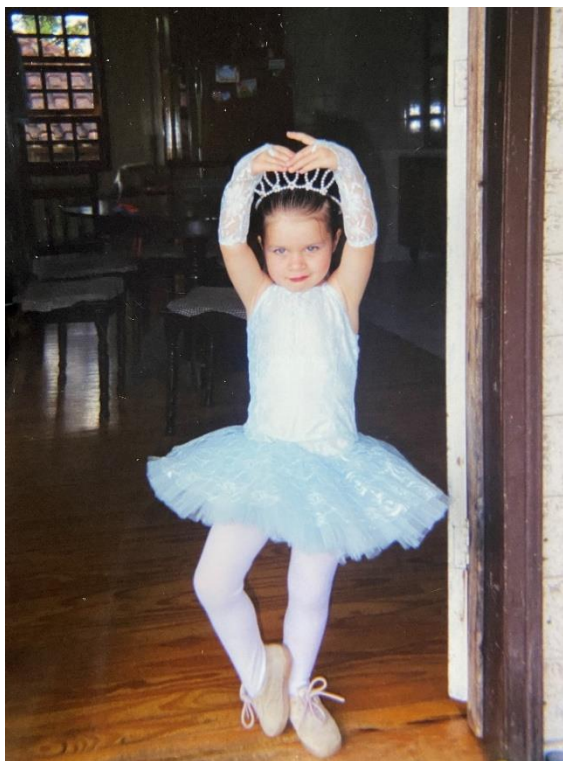
A música é um elemento diretamente relacionado à orientação que formula a memorização. Dançar conforme a música, seguindo um ritmo e cadência únicos, faz com que a melodia ajude a decorar passos e sequências mais facilmente. O senso de memorizar uma coreografia é fortemente ligado a presença da música, visto que, a última igualmente existe a partir de repetições de padrões, de compassos e figuras musicais. Dito isso, o corpo interage fluidamente com a dança a partir da música, porém, não necessariamente depende dela para executar movimentações que sugerem tempos e qualidades precisas. Nesse caso, somente exemplifico que também já aprendi coreografias sem uma música definida, e a forma de associar essa prática se deu expressamente por uma norma de contagem – possuindo um dado tempo e ritmo – e da aplicabilidade de uma consciência coletiva em palco.

É devido a uma organização e uma frequência de prática que o corpo automaticamente grava os fundamentos de uma técnica. Isso explica porque o balé clássico, em minha experiência, é até hoje um conhecimento cujos princípios não se desvinculam de minhas atitudes corporais em cena e mesmo na vida em geral. Percebo a manifestação, por mínima que seja, da postura típica do balé agindo em meu corpo em variadas situações, justamente por causa do constante aprimoramento e repetição desse mesmo estilo de dança que perpetuou por anos no corpo.

O conceito de memória corporal que se estipula aqui, diz respeito especificamente à minha percepção sobre os anos de dança acrescentados em meu repertório de práticas corporais. Dessa forma, depreende-se que a existência de uma memória que contém imagens, impulsos, ideias, sensações e lembranças de ações já aprendidas, fixa-se na mente como um senso, um intelecto para utilizar futuramente em diversas situações. O corpo se lembra, pensa sozinho, conscientiza-se de algo que já foi vivido, e assim demonstra de alguma maneira uma

inteligência que, como será retratado mais a seguir, é uma motivação para a criação de novas formas.

**Figura 8:** Bibiana aos 3 anos, 2001;



**Fonte:** Arquivo pessoal da atriz.

A recordação do treinamento de balé, jazz ou dança gaúcha é vivaz, sobrevive ao passar do tempo mesmo se essas modalidades forem cada vez menos exploradas. O que identifico, em primeiro lugar, é que por ter educado meu corpo com normas tão fixas e típicas, incorporei bastante cedo a instrução de jeitos de dançar que amadureceram junto comigo, foram progredindo simultâneos ao crescimento do corpo e da mente, entranhando-se organicamente. Deste modo, o conceito dessa inteligência corporal é analisado e identifica-se exatamente porque a herança da memória de alguns princípios aprendidos da dança, é levada continuamente em meu corpo para diversas situações cotidianas ou ocupacionais.

Andar, pular ou girar podem ser ações facilmente marcadas por uma identidade dançada. O corpo reproduz o que tem conhecimento, o que domina, pode ser uma forma de se portar, de posicionar-se em público, de reagir à uma situação. Observo que o hábito de permanecer parada, em pé, com os pés colocados em primeira posição (formando um V) é, mais do que um costume, uma posição de conforto, porque é uma prática tão reconhecida pelo meu corpo que este responde automaticamente à essa ação como uma mania, um vício. No teatro, os vícios



corporais são trabalhados para que não aprisionem os atores e possam ser identificados. No meu caso, logo encontrei os cacoetes do balé que deveriam ser monitorados, para que não ditassem um visual na movimentação sem que eu assim o quisesse.

**Figuras 9 e 10:** Bibiana aos 4 anos, 2002. Bibiana aos 5 anos, 2003.



**Fonte:** Arquivo pessoal da atriz.

A memória corporal é dita como uma consciência, uma intelectualidade que gera certos raciocínios. Em cena, o que presencio é a ativação dessa memória ocorrendo involuntariamente, auxiliando no meu trabalho de atriz quando, por exemplo, há uma proposta determinada de improvisar sem verbalizar os acontecimentos, e contar somente com ações físicas o que está sendo encenado. Nessa situação, a memória do uso do tônus muscular para movimentar-se com certa energia é a primeira que vêm à cabeça, seguida de uma noção de fazer tudo grandiosamente para destacar o tamanho das ações que chegarão até o público, tal qual acontece na dança. Também provém dessa reminiscência de aprendizagem da dança, uma consciência sobre as dimensões e capacidades máximas do corpo, que dizem respeito as habilidades próprias que cada ator ou atriz sabe que possui. Essa consciência é acionada no momento em que me coloco para reproduzir algum ato específico na cena, como virar uma cambalhota, equilibrar-me na meia ponta dos pés, parar por alguns segundos em uma posição desconfortável ou saltar e chegar ao chão com um controle do peso para não emitir um som alto. Tudo isso foi descoberto na dança antes de ser aplicado no teatro.

Tais observações se substanciam por uma afirmação: as evocações e lembranças de princípios que aprendi com a dança são positivos para o meu desempenho corporal, e úteis para melhor entender dinâmicas do teatro que, mesmo que tenham uma linha criativa diferente, podem ser sempre aprimoradas com a utilização dessa memória/inteligência. Essas colocações sobre a presença da memória corporal na atuação são de alta importância, porque revelam como se diferenciam os corpos que contém, dos que não contém alguma aprendizagem ou tática corpórea que podem impulsionar a teatralidade. Para além da memória existente a nível anatômico e muscular, ela atua sob graus de raciocínio que se manifestam, por exemplo, na imaginação, nos modos de criar algo que não necessariamente tenha a ver com dança. Ora, se a forte lembrança de anos de repetições de padrões caminha junto à um corpo, ela influencia não somente as atitudes desse corpo, como também os movimentos e transformações internas que ocorrem a nível psíquico, imaterial e invisível.

A respeito desses movimentos internos, no teatro a imaginação é um movimento inteiramente invisível, mas aparece através do corpo. Justamente por isso, a memória pode se expressar pelas ações e deixar-se transparecer. Isso tudo só tende a somar no fazer teatral, pois a concepção de que as imagens e os aprendizados que possuo da dança me ajudam a elevar o trabalho é confirmada quando aproveito essa memória corporal como um estímulo criativo.

**Figura 11:** Bibiana aos 7 anos, com sua professora Greice Klein, após festival de dança em São Francisco de Paula, 2005.



**Fonte:** Arquivo pessoal da Atriz.

Um corpo treinado, isto é, um corpo familiarizado com certo método, carrega qualidades e retratos de um modelo que já foi aprendido. Por isso, é comum identificar posturas físicas que indicam que alguma pessoa já dançou ou dança balé. É sob essa via de entendimento que discorro sobre a presença da memória corporal em minha práxis como atriz. Por se tratar de uma educação corporal imutável pela eficácia em minha rotina no passado, o balé se conformiza no fim das contas, como o maior elemento indicador de memória corporal presente em meu corpo e na minha atuação.

### 2.3 A atriz bailarina: o corpo que contém dança e contém teatro

O que se pode afirmar de um corpo nutrido da dança no teatro? A influência é forte, fazendo-se perceber na maioria dos meus trabalhos corporais acadêmicos, pela força do hábito, mas também por ser de fácil acesso o desenvolvimento dançado e mais fluido de movimentos para a criação cênica. Um corpo que contém a dança contém a história por trás do estilo que foi aprendido, para além da jornada pessoal que cada pessoa constrói no ambiente em que vivencia esse aprendizado.

De fato, a dança promove inúmeros benefícios para o corpo, mas existem experiências e conhecimentos específicos que ficam entranhados na mente e nos corpos de bailarinos/bailarinas que são particulares à cada trajetória. Compreendo a utilidade da dança em meu corpo como um mote criativo para o desempenho na atuação em geral, e, também como uma chave de inspiração para explorar ideias de comportamento em cena, criação de personagens, improvisações entre outras muitas possibilidades.

**Figura 12:** Registro do espetáculo de dança “Uma História Que Virou História”, 2006. Na foto, Bibiana na ponta direita como a fadinha vermelha, aos 8 anos.



**Fonte:** Arquivo pessoal da atriz.

No aspecto do preparo corporal e das qualidades referentes a um corpo cênico bem aprofundado em suas capacidades – como já foi visto no capítulo que menciona o trabalho do corpo em cena –, a dança vem a somar como um alicerce poderoso. O estímulo memorial de aprendizados das modalidades já trabalhadas atua como um sentido no corpo, para mover-se, equilibrar-se, girar, saltar, agachar ou fazer qualquer ideia de ação com o corpo na encenação. Então, a inteligência corporal decorrente da prática de dança mostra-se sempre presente, intuitivamente ligada a toda e qualquer ação que pressuponha um objetivo.

A desenvoltura corpórea de uma atriz que dança supõe ser uma desenvoltura diferenciada. Há uma força, uma energia, um vigor e uma autoridade destacáveis, dependendo, é claro, do nível de trabalho que cada corpo possui. A questão é afirmar porque, no âmbito das minhas vivências isso é a formação de uma identidade, posto que o exercício de dançar foi o mais aprimorado na maior parte de minha vida, isso será, de forma inerente à aprendizagem do teatro, um conhecimento para ser usado a qualquer momento. A dança se edifica como um segundo corpo atuante no trabalho, se expressa livremente quando é dada ao corpo a oportunidade de destacar-se, de mostrar uma habilidade que possa elevar o trabalho físico.

A presença cênica, ou somente a presença notada em um corpo com ambos os ramos artísticos é o que mais enfatiza o fator de desinibir, de se soltar mediante à outras pessoas, à uma multidão, ou mesmo à uma ocasião simples. O que se sabe é que fazer uma atividade física ou artística incentiva e encoraja o indivíduo a portar-se publicamente, a não ter medo ou vergonha, porque se esse corpo se ater à esforços mínimos para movimentar-se ou expressar-se, que tipo de corpo seria esse quando se entregasse à arte? A profissão do artista pede a multiplicação de seu corpo, voz, habilidades, saberes, presença. Isso está na noção principal de que ao frequentar um espetáculo de dança ou peça teatral, o que a plateia vê é tudo o que os corpos ilustram de variadas formas, e o espectro da confiança, da segurança em cena propaga-se através do corpo.

Um corpo que cativa, que emociona, que vibra e provoca sensações. Na dança há o propósito de mostrar, de encantar os olhos que fitam todos os movimentos. No teatro tende-se a atingir a proposta de fazer qualquer tema ser maior (ou mais aprofundado) do que realmente é, diferenciar-se da vida à medida que está acontecendo ali e agora algo excepcional, sendo atuado por pessoas. O meio transmissor desses significados nas duas artes deve ser, acima de tudo, extra cotidiano, possuindo facetas que se definem junto à escolha do que se quer transmitir.

O corpo que contém dança e contém teatro demonstra um estado estimulante, porque apresenta uma colaboração dupla de duas áreas artísticas extremamente corporais. Constata-se, portanto, que percebo meu corpo de atriz e bailarina como um corpo estampado com desenvolvimentos que considero úteis para o fazer teatral. A dança colabora à medida que influencia o corpo cênico a evidenciar-se, contrastando as competências e as qualidades que serão aproveitadas para a cena. Assim, concentra-se em um corpo artístico a possibilidade de representar contendo um trabalho diferenciado, caracterizado, devido ao papel que a dança desempenha no corpo que se põe a atuar.

#### 2.4 As influências da dança na atuação

Ao passo que o corpo e a mente foram assimilando exercícios e conhecimentos referentes à atuação, entendi que usar a dança seria sempre aproveitar um suporte que teria um valor único em minha forma de atuar, se expressar, criar. Enquanto atriz, o que busco é aprofundar o trabalho utilizando minhas melhores habilidades, e a forma a qual me sinto mais confiante para interpretar. Se o corpo já carrega sinais e posturas de uma técnica demonstrando uma naturalidade para tal, a inclinação para o uso dessa técnica se consolidou, quando possível, nas atividades de atuação que seguíam durante o curso de Teatro Bacharelado na UFRGS como também fora dele.

A dança aparece sutilmente em expressões específicas do meu corpo. Um dos indícios mais marcantes dela que as vezes se manifestava de forma inconsciente, era estar parada em pé aguardando instruções em aula quando percebia que os pés estavam automaticamente colocados em primeira posição – própria ao balé. Como uma das posições mais recorrentes que trabalhei e trabalho atualmente passando para novas gerações, esse hábito da reproduzir algumas instruções posturais permanecem para sempre, reforçando a ação de um estímulo que já não se separa mais do corpo.

Através da rotina de aulas de corpo no curso de Teatro que tratavam justamente do abandono de alguns vícios corporais, me vi desafiada a controlar maneirismos e cacoetes de dança, que, em algumas situações, não seriam bem-vindos. Considerando que o trabalho do ator/atriz varia constantemente de acordo com a temática, em certos momentos a proposta poderia pedir neutralidade, desapego de manias ou clichês, atitudes direcionadas ao tema ou mesmo um estilo específico de atuação. O que significa pensar, que ações de um corpo com

trejeitos dançados por possuírem uma identidade caracterizada, podem gerar certas vezes uma associação que andarรก junto àquele corpo que atua. Se o artista nŁo buscar direcionar e moldar o prŁprio corpo à tŁnica que se pretende chegar, pode ocorrer uma rotulaçŁo indesejada que limita as possibilidades de criaçŁo. Por isso, sempre notei a importŁncia do desprendimento da dançA quando se fizesse necessÁrio. É um conhecimento corporal que sŁ tende a amplificar o trabalho em cena, todavia, usada em toda e qualquer situaçŁo a dançA acaba por se infiltrar em atitudes e gestos que nem sempre comportarŁo o seu princŁpio.

Todo o final de ano, nos espetÁculos de dançA que realizei como bailarina da Academia Ana Rita, acostumei a aprender um estilo de espetÁculo que sempre mesclava teatro e dançA. Sempre se tratava de uma grande histŁria a ser contada e explicada ao pŁblico, e com isso as turmas compreendiam passagens dessa histŁria, nŁcleos que representavam universos ou personagens do espetÁculo. Por conta desse modelo de apresentaçŁo que tinha o teatro como base para o desenrolar da histŁria, e para conectar as coreografias com a sequênciA do espetÁculo, peguei por muitos anos um jeito expressivo de me portar ao pŁblico devido a este carÁter de encenaçŁo. A ideia de quebrar constantemente a quarta parede para comunicar-se com a plateia, no meio da dançA, sorrindo e entregando o mÁximo de energia compartilhada nŁo é algo essencial no teatro, por conta disso entram mais diferençAs entre uma Área e outra que também notei conforme o tempo em que estudei o teatro dentro do curso.

A maneira de atuar depende de muitas condiçŁes para se estabelecer. NŁo hÁ, como praticamente uma regra que existe na dançA, de se provar ao pŁblico o domÍnio de algo, como a comprovaçŁo de uma desenvoltura corporal estabelecida ali, a menos que, seja este o objetivo do ator/atriz que o faz. Em detrimento disso, analiso os elementos que influenciam minha atuaçŁo por ter aprendido antes a dançA. Como jÁ mencionado anteriormente, alguns conhecimentos de um corpo treinado podem ser muito utilitÁrios para a cena teatral, e antes disso, jÁ acionam uma preparaçŁo fÍsica e cognitiva que acontecem automaticamente.

O raciocÍnio da mente e do corpo que deve ativar o tŁnus muscular a qualquer instante é de importŁncia substancial. A forçA abdominal concentra o controle do corpo, como no balé, aléms da forçA trabalhada em todos os mÚsculos constantemente, o papel do abdÔmen é ser a Âncora que une os eixos superiores e inferiores do corpo. No jogo teatral o ator que se destaca é o que surpreende com suas habilidades, com o equilÍbrio (e as tonalidades) de sua atuaçŁo e com o comando dos movimentos de um jeito seguro, e para isso o tŁnus muscular é o amÁlgama que vai conceder esse domÍnio aos atores.

A postura. O entrar e sair de cena podem ser iniciativas simples, porém, quando bem-feitos revelam uma preocupação dos atores em aperfeiçoar suas ações das mais básicas às mais complexas. Em espetáculos e festivais de dança, a primeira impressão que a plateia tem de uma bailarina, em sua entrada no palco por exemplo, pode ser a imagem mais marcante durante toda a sua aparição, e se isso se dá pelo comportamento primeiro de seu surgimento em cena, pela sua postura logo na chegada, então essa impressão foi resultada de um bom trabalho. Assim é no teatro, aos atores que se preocupam igualmente com o início e com o final da construção de suas imagens cênicas, da mesma forma que se preocupam com o “meio” da encenação, com certeza obtêm um cuidado e uma atenção aos detalhes que só tende a abrilhantar seus desempenhos corporais. A ideia de postura também se encontra no que concerne à disposição dos atores em receberem e aceitarem informações, opiniões, instruções, proposições e conhecimentos. Em uma aula de balé, a compostura mediante o professor ou professora deve permanecer ativa, receptiva. De forma a absorver o máximo de informações possíveis para aplicar no corpo no presente momento, essa atenção é seguida de uma ideia de maturidade, para estar sempre em estado de aptidão.

A responsabilidade de preparar o corpo para receber atividades de toda ordem. Na dança não há prática sem aquecimento, alongamento, e no teatro identicamente não há jogo sem primeiro estruturar uma organização emocional e física. Condição indispensável a formação do jogo cênico, o preparo corporal é insubstituível, sem ele, o risco da falta de energia ou de comprometimento pode ocorrer, ocasionando um mau uso do corpo na cena.

A noção de espacialidade. Em um palco com dez, vinte pessoas movimentando-se ao mesmo tempo, se não existir uma consciência coletiva de espaço ocupado e espaço disponível a cada mudança de lugar, a dança não acontece. Isso porque, desde os primeiros desenvolvimentos motores realizados nas aulas de dança, a criança já associa a noção de espacialidade como um tato, deslocando-se conscientemente, isto é, sem tapar alguém que está atrás, bater-se em outra pessoa, invadir colocações ou sair da marcação definida no palco. No teatro fala-se muito da visão periférica, que corresponde a esse senso de espaço na dança, e, portanto, trago como um fator decididamente relevante para um bom desempenho na atuação. O que acontece à minha volta, independente da distância ou direção que está de mim, deve ser monitorado sem que o espectador perceba a minha investigação.

O ritmo. Na dança é relacionado à coordenação de mover-se de acordo com uma música, cadência em intervalos de tempo periódicos ou uma certa contagem, no teatro o ritmo está mais

associado a uma concepção de dinâmica. Entre os atores o que se objetiva realçar é a presença de um ânimo, um estado de vivacidade e conexão entre as energias de cada corpo atuante. O tal ritmo aqui se configura por essa via de entendimento, dado que, no teatro a depender do tipo de peça que se encena, o ritmo dos acontecimentos deve ser nítido, para prender a atenção do público e envolver o grupo que interpreta em conjunto.

A flexibilidade corporal. Vinculado a outros preceitos como coordenação, equilíbrio e técnica, um corpo flexível em determinado grau ajuda a gerenciar qualidades corporais que, por vezes, podem exigir do ator/atriz movimentações de uma personagem que precisam de uma boa disponibilidade dos músculos e das articulações. Ser flexível na dança é conseguir reproduzir cada vez mais passos e escalas de movimentos com dificuldades superiores, no teatro, entendo como um instrumento de amplo uso para a fluidez da desenvoltura corpórea e a prova de uma atuação expandida.

Sobre esses elementos que se equiparam quando colocados lado a lado – apresentando suas utilizações em cada área –, percebo que são competências poderosas que aprendi na dança e devem ser reutilizadas e adaptadas dentro do teatro, porque ajudam a teatralidade a ter mais vigor, mais aprimoramento técnico. Verifico que a aplicabilidade desses conhecimentos em minha práxis de atriz é valiosa, e traz para perto esses aparatos que constituem uma atuação mais lapidada.

Em se tratando da maior interferência da dança na atuação, confirmo que a produção de um estágio dentro do curso de Teatro Bacharelado que tem como uma das bases o uso de coreografias para descrever histórias, foi a maior aposta nesse encontro de duas esferas artísticas. Comprovei não somente o legado desses elementos de primor técnico que obtive da dança, mas o investimento nessa obra de teatro-dança que comporta tais elementos, de forma simbólica e distinta. Assim, comprovei meu interesse em apresentar aspectos do trabalho corporal na atuação.

A possibilidade de dançar em cena me viabiliza uma confiança, segurança. Com assistência da Universidade pude explorar com sagacidade a construção de uma criação que contivesse as minhas experiências pessoais e, sobretudo, a minha personalidade.



## Capítulo III: A UNIÃO DA DANÇA COM O TEATRO

### 3.1 A dança como parte da dramaturgia

Desde as primeiras ideias que posteriormente se transformariam no que é hoje o projeto de estágio intitulado *ALHURES* – feito por mim e por meu colega Marcelo Neves –, já busquei traçar caminhos para a criação que trouxessem o máximo de dança que eu conseguisse utilizar. O estilo nunca foi uma preocupação nem um objetivo a ser alcançado nessa obra audiovisual, o que havia em primeiro lugar era essencialmente um desejo de inserir um espírito mais poético na atuação, e atribuir à forma e ao conteúdo da narrativa uma linguagem traduzida de forma dançada.

A dança em si carrega qualidades especiais na expressividade, por ser uma arte do movimento manifesta-se através do corpo e pode gerar infinitos significados, interpretações ou emoções de acordo com a cultura e o contexto histórico e social a qual se insere. Atrelada a outros tipos de arte, como o teatro e o audiovisual, ela só tende a fomentar e intensificar o conteúdo do trabalho, por ser um elemento nutrido de uma potência singular, da presença de movimentos extra cotidianos que acionam o inconsciente e a imaginação.

**Figura 13:** Frame da partitura III “O desfecho”.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Se debatida com o propósito de categorizá-la – se é que isso é possível –, a dança poderia ser vista como uma arte preocupada somente com o visual, com a estética do que se vê, e, dependendo da modalidade, essa crítica se faz mais ou menos presente. Há, de fato, graus de elitização social associados à vários tipos de dança, o balé clássico está entre as categorias mais ligados ao fator do deslumbramento, da fascinação e do glamour diretamente relacionados com uma forma de visualidade ideal, agradável aos olhos, que desenvolve um estado de maravilhamento pela sua complexidade.

Considerando que há um histórico de balé influente no processo de criação de partituras-dança em *ALHURES*, houve um cuidado no desenvolvimento das movimentações presente nesse trabalho. Esse cuidado diz respeito a criação das danças, guiada a partir de simbologias, que, mais adiante serão retratadas de forma mais explicativa. Para além de um mero adereço cênico no trabalho audiovisual desenvolvido, em meio à diálogos e momentos de tensão, minha proposta foi colocar lado a lado a dança, teatro e o áudio visual como corpos em movimento, dependentes um do outro e compondo juntos os significados da história. Da mesma forma que Pina Bausch desenvolveu fortemente a interação de diferentes ramos da arte em suas produções, também procurei abastecer o teatro da dança e vice versa para ressaltar os valores de ambas as áreas dentro de *ALHURES*.

Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante àquela de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema. O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na plateia. (FERNANDES, 2017, p. 29)

O termo partituras-dança é elucidado porque as coreografias têm um modelo particular de funcionamento. São três sequências de movimentos (com início, meio e fim) interativos entre as duas personagens, que, conforme o andamento da história, ora se estranham – e por isso se repelem através das ações – ora se entendem – entrando em sintonia dançando juntos –, e ainda, conseguem expressar ambos os sentimentos em uma mesma sequência, fundindo sensações, entendimentos e desentendimentos. Essas sequências de movimentos, que se repetem estruturalmente para gerarem novos significados são nomeadas de partituras-dança. Em parte essa definição possui influência do trabalho de partituras corporais de Lecoq, e também possui uma inspiração pelo termo muito remetido das produções de Pina Bauch como da escola *Tanzteather Wuppertal*: dança teatro. Assim, o título de partituras-dança é designado para as coreografias presentes em *ALHURES* de forma a abranger uma ideia exclusiva, já que as

coreografias foram inventadas para atender e harmonizar o universo fantasioso que consta nessa obra.

**Figura 14:** Partitura I “O encontro”, personagens não se entendem.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

**Figura 15:** Partitura III “O desfecho”, personagens em sintonia.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

O objetivo dessas partituras-dança nas cenas é incrementar com maior efeito a história contada em *ALHURES*, representando uma linguagem para as personagens. As ações das

personagens se amplificam por possuírem a proposta de coreografias que, em determinados momentos, compõem toda a narrativa desenvolvida na cena, além de contarem com movimentos que correspondem a sentimentos próprios. Na idealização de cada partitura já havia sido estipulado que para compor uma sequência completa, seria necessário pensar movimento por movimento e, com isso, os incentivos para a criação de cada gesto seriam múltiplos sentimentos, apropriados ao humor e às circunstâncias das personagens em cada situação.

As coreografias apresentadas foram pensadas para representar as personagens, suas angústias, seus modos de pensar e agir, e principalmente suas reações diante dos inesperados acontecimentos que estão vivendo. Imbuída de uma teatralidade que é o fator determinante na obra audiovisual, a dança é por vezes a expressão da violência, raiva, descontentamento, insatisfação, medo, e por outras vezes exterioriza a tranquilidade, descobrimento, sensibilidade e paz que as personagens da história sentiam dependendo do contexto dramático.

**Figura 16:** Partitura III “O desfecho”, personagem Ásea em sofrimento.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

A dança consiste em um jeito figurativo e metafórico de contar a história, é uma forma de alcançar a vivacidade por meio de um trabalho corporal sentimental, lírico, pulsante, inspirador. A relação das personagens durante as partituras evidencia os movimentos como indicadores emblemáticos de suas emoções. De forma mais ou menos subjetiva, consegue-se

entender o que acontece dramaturgicamente por causa dessas partituras, no âmbito visual, visto que são peças chave para o significado geral da história.

A presença da dança não se limita, portanto, a um fator de deslumbre, ou ainda, a uma virtuosidade de passos e de movimentações somente em favor da estética visual, mas, opera primordialmente em benefício da dramaturgia trazendo uma potência que se reflete no conjunto final. Com a finalidade de tocar o público por transformar a ideia do teatro apresentado de forma virtual, e criar coreografias que se parecem uma à outra, investiguei a criação de um teatro dançado e expressivo mediante a combinação de movimentos e gestualidades. Noto que tanto pelo aspecto da temática e do conteúdo, quanto pela construção imagética da obra, a dança assinala uma personalidade que juntamente aos meus interesses artísticos e referências, infere um caráter único em *ALHURES*.

### 3.2 A construção das partituras-dança

Para conceber a operação das partituras em cena, é significativa a retomada da narrativa de *ALHURES* para melhor compreender porque existem coreografias que afetam a atuação e o andamento da história. Trata-se de uma aventura vivida por duas personagens que não se conhecem, morreram tragicamente por motivos específicos e foram parar no mesmo lugar, encontrando-se em um pós-morte. Desse modo, a personagem Turfase por ter falecido dias antes da outra personagem em questão, foi parar nesse local desconhecido sem saber o que estava acontecendo. Dia após dia esse personagem vai assimilando a realidade que está inserido como uma nova verdade, da qual não se pode fugir ou acordar, quando entende que esse lugar – chamado de *ALHURES* pela associação proposital com o significado da palavra – é onde passará sua nova vida, Turfase decifra sua morte e aceita seu destino.

Desde a sua chegada nesse pós-morte o personagem expressa suas ações de forma simbólica, com certa grandeza de movimentos que já começam a apresentar um comportamento fantástico, uma desenvoltura corporal diferenciada. Sob esse ponto de partida é que se baseia o motivo pelo qual a dança é figurada nas atitudes das personagens: a ideia de que a expressão de seus sentimentos, emoções, comportamentos e atos na história é esboçada por movimentos extra cotidianos e artísticos, que se adaptam e se modificam de acordo com a ocasião da cena. Por essa razão, o diálogo permanece em segundo plano quando se refere à construção de sentido da

cena, o trabalho corporal compartilhado entre as personagens e para o espectador é de maior importância pois representa a atuação de forma mais significativa.

Quando Turfase chega nesse território misterioso, estranha imediatamente seu surgimento naquele ambiente inusitado e imaginoso, acreditando ser um delírio ou sonho. Reproduz então, ações dançadas que indicam um sentimento de confusão mental e física, como forma de expor o exercício de seu raciocínio que está perturbado devido aos muitos questionamentos que o personagem se faz a cada nova descoberta nesse lugar. O registro dessas primeiras ações permanece no corpo de Turfase, como um selo de chegada e primeira reflexão sobre como seu corpo reage àquele novo ambiente. Nessa narrativa, há também o princípio de que as impressões visuais e espaciais do meio influenciam o aspecto psíquico das personagens.

**Figura 17:** Turfase em um transe sensorial.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Assim no momento em que Ásea, a outra personagem, surge nessa realidade emergindo de um lago, ela também é marcada por uma ação que acontece no momento em que sai de dentro d'água, e que acompanha a personagem por toda a sua experiência. O ato marcante é como um signo da chegada de Ásea no local: retirar o excesso de água dos cabelos. Já que ela emerge da água, sai perdida em busca de ajuda e encontra Turfase, e reproduz pela primeira vez esse movimento de torção do cabelo. Com o passar da cena, a personagem repete mais duas vezes essa ação, indicando uma simbologia de inquietação.

**Figura 18:** Ásea tirando a água dos cabelos pela 1ª vez em “O encontro”.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Ambos se deparam com o fato de estarem juntos em algum lugar desconhecido. Turfase ao se deparar com o aparecimento surpreendente de Ásea no espaço onde acreditava estar sozinho, demonstra logo uma indiferença e descaso com a presença dela, porque já havia compreendido que sua morte chegara e estava convencido a viver em um paraíso particular. Seguindo esse primeiro momento da dramaturgia, o qual infere a displicência e aborrecimento de Turfase com a chegada de Ásea, acontece a primeira partitura-dança.

São três coreografias, nomeadas respectivamente: “O encontro”, “Sensações” e “O desfecho”. Cada uma das três possui uma identidade característica correspondente ao episódio da cena que segue. Logo, a primeira partitura-dança ilustra o contato súbito e inesperado das personagens quando se encontram. Ressaltando que as energias são contrastantes visto que Turfase está em negação com a presença de Ásea, essa coreografia é composta por atitudes de afrontamento, desafio, provocação, estranhamento, insistência e conflito.

**Figuras 19, 20 e 21:** Partitura I “O encontro”, personagens se estranhando e conflitando.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)



Terminada a sequência d'O encontro pela primeira vez, há a substância base para a formação do efeito de cada partitura-dança desenvolvida em *ALHURES*, a repetição. Ao passo que as intenções das personagens nessa primeira dança se modificam com o passar do tempo – porque vão se entendendo na medida que são obrigados a conviver – também as ações contidas nessa coreografia são modificadas para serem usadas nas próximas duas. Por conseguinte, ocorre a repetição de sequências de movimentos ou atos que são remodelados e adaptados às conjunturas cênicas posteriores.

Existe, desse modo, um ciclo repetido na primeira partitura que é identificado três vezes, e a cada reprodução ocorre uma evolução de humor das personagens, simultaneamente à uma proposta de transformação daquele instante, como um novo acontecimento, porém qualificado das mesmas movimentações. O emprego da repetição é a metamorfose responsável por trazer uma individualidade almejada por mim e por Marcelo na criação dessas partituras-dança. O critério da repetição para obter novos elementos foi crucial para desfrutar e determinar a singularidade de cada partitura. Ásea e Turfase são continuamente desafiados a compreenderem uma nova realidade a qual não escolheram estar, por isso a dança de maneira teatralizada e não espontânea conduz o espectador a assimilar a repetição como um senso dramaturgico nessa perspectiva da cena dançada.

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas, provocam uma constante transformação da dança-teatro dentro da linguagem Simbólica. (FERNANDES, 2017, p. 34)

À sombra dessa possibilidade (de reutilizar informações), me baseei em princípios criativos de Pina Bausch, posto que ela usava a dança teatro como uma linguagem simbólica, constantes transformações da dança na cena acabavam por gerar novas acepções. Minha inspiração na abordagem de repertório Bauschiana diz respeito aos seus métodos de aplicar a repetição em seus processos criativos. Ciane Fernandes explicita que no pensamento de *Bausch* “assim como desmistifica dança como expressão espontânea, a repetição também provoca experiência.” (FERNANDES, 2017, p.72). Esta constatação foi identificada na execução de todas as partituras-dança, porque nós atores dançarinos sentíamos em nossos corpos uma alteração de estado psicológico e físico, provenientes dessa repetição de movimentos que gerava exaustão.

Atentando que *ALHURES* é uma proposta audiovisual, para conseguir atingir o resultado estético da disposição coreográfica na câmera de uma forma eficiente, houve um excesso na reprodução das performances que é premeditado. Se no teatro tudo acontece aqui e agora (e, portanto, cada representação é única), para obter um bom material filmado o modo de atingir os objetivos visuais da cena está diretamente relacionado à disposição dos atores para refazer o *take* quantas vezes forem necessárias. Dito isso, confirma-se que a repetição nos panoramas da dança teatro que englobam as cenas, dentre outras observações, acarretou variações de estado nos corpos atuantes e transformações de sentido importantes para cada acontecimento narrativo.

Ainda sobre esse tópico da repetição como um recurso fundamental, procurei evidenciar uma sensação de distanciamento ou estranheza pelo fato da primeira e da segunda partituras repetirem mais de uma vez. No intuito de construir uma estética díspar, um *looping* de sequências dinâmicas traria certa inquietação ao espectador. Apuração essa que também se justifica por possuir uma linha de pesquisa referente à de *Bausch*, já que em suas produções “A desidentificação provocada pela repetição fortifica e liberta aqueles repertórios físicos, sociais, culturais, e emocionais. Outros significados transitórios re-surgem dos mesmos, em outro nível sensorial e psíquico para dançarinos e público.” (FERNANDES, 2017, p. 67)

**Figura 22:** personagens entrelaçam braços em posição conectiva.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

**Figura 23:** personagens repetindo o movimento em outro momento da cena.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

No encadeamento da história, após o choque de se conhecerem em um lugar completamente inóspito, sem sinais de civilização ou indícios de alguma informação, Ásea e Turfase seguem explorando cada canto daquele vasto local cheio de natureza e espaços livres. Passado esse primeiro contato de repulsa e dificuldade de ambos, Ásea começa aos poucos a perceber que o surgimento de alguns de seus objetos pessoais – que possuía em vida – estão aparecendo aleatoriamente como sinais misteriosos e indicadores de algo.

Entrementes, desenrola-se a segunda partitura-dança: *Sensações*. Como o próprio nome já sugere, esta coreografia é sobre o entendimento das personagens quanto aquele universo pitoresco. Isto é, a transmissão e tradução de seus sentidos de forma aguçada e muito mais sensorial, tal qual a conexão com a natureza daquela totalidade concebida por uma imensidão de paisagens e cenários. Para além disso, essa dança igualmente propõe uma nova relação existente entre os dois indivíduos, que se deu pela criação de uma intimidade nessa vivência compartilhada, e pelos relatos divididos um com o outro que causaram uma certa comoção.

Traçado o contexto em que se consolida, essa dança conta com uma atuação mais leve, harmonizada por uma sensibilidade que se opõe completamente às movimentações da primeira. Contendo a ideia da transcendência dos modos de sentir e ver aquele lugar, em *Sensações* tem-se a concretização de ações suaves, fluidas, conectadas, perceptivas, gentis, afetuosas e intuitivas. Essa conceitualização se dá pelo esclarecimento da experiência que Ásea e Turfase estão vivendo e compreendendo como seus corpos funcionam nessa nova realidade.

**Figuras 24, 25 e 26:** Ásea e Turfase entendendo seus corpos, conectando-se.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Essa partitura repete duas vezes e demonstra um conforto e uma segurança entre as personagens que estão descobrindo um novo mundo de sensações. A coerência e a decifração daquele “qualquer” lugar se difunde através dos movimentos ilustrativos, e produz cenograficamente um conjunto de ações flutuantes que permeiam os corpos teatrais dançantes. Ademais, os movimentos foram todos inventados para atingir uma harmonia, concordância e equilíbrio entre os dois corpos.

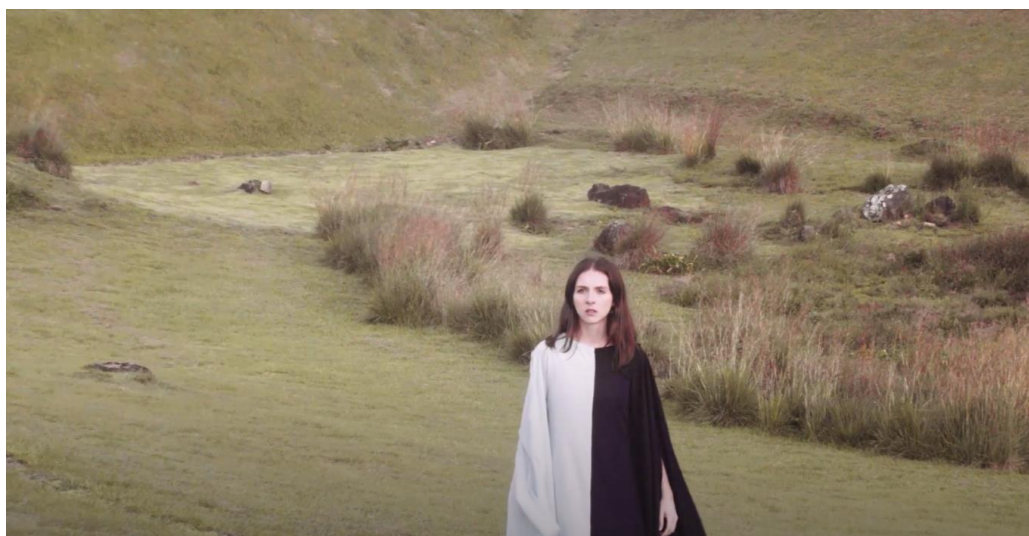
**Figura 27:** personagens sentindo o ar passando em suas mãos.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Chegando ao momento final (e clímax da obra), a terceira e última partitura começa a se estabelecer. Depois de um momento de profunda sensatez e descobrimento, Ásea se depara com o espelho que viu pela primeira vez em sua chegada na vida após a morte. Este espelho é o símbolo da materialização da verdade no novo mundo, ou seja, ele reflete a imagem da personagem já em outro plano que não é em vida. Enxergando-se nesse espelho pela segunda vez, depois de alguns instantes de reflexão ela detém a consciência de que está morta.

**Figuras 28 e 29:** Ásea enxergando o espelho que avistou em sua chegada. Choque de Ásea que dará início a partitura O desfecho, em que ela compreende que está morta.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Em *O desfecho*, um surto acompanhado de uma forte negação por parte de Ásea é o ponto de partida e seguimento das ações desenvolvidas. Quando se dá conta da impossibilidade de alterar seu destino, de desacreditar da catástrofe que a levou até lá, ela se entrega ao pânico e à dúvida. Esse momento da dramaturgia pedia uma ascensão que colocaria as personagens novamente em um clima de embate, só que, dessa vez, mais intenso.

Ásea põe-se a questionar tudo à sua volta, e, com isso, a presença e a ajuda de Turfase não lhe pareciam mais confiáveis. Intentando revoltar-se, ela avança diversas vezes em direção a ele, objetivando passar por Turfase, chegar ao espelho e quebrá-lo, como uma solução ou resposta para a sua inconformidade. Incrédula, ela resiste as reações dele em querer segurá-la e

acalmá-la, afinal, ele já havia passado pelo processo de entender a sua morte e sabia do impacto que era ver a sua imagem através do espelho revestida daquele novo significado.

**Figura 30:** Ásea repetindo a ação de torcer o cabelo pela quarta vez, demonstrando um padrão inconsciente de seu estado confuso, mas dessa vez conformado.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

**Figura 31:** Ásea tentando atingir Turfase.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

A tensão é decretada. Os temperamentos estão latentes em ambos, ela está disposta a sair desse limbo e tentar “voltar para casa”, mesmo quase persuadida a aceitar essa fatalidade que está vivendo, ela define um caráter agressivo e hostil nesse primeiro momento. Já Turfase está nitidamente preocupado com a intenção imprudente de Ásea em querer atacar o espelho e encontrar uma saída, sabendo que não há. Ele persiste impedindo a sua revolta até que ela finalmente se esgota e dá a ele uma chance de provar que tudo aquilo faz sentido, que se trata

da definição de um novo tempo, da conformidade com seus corpos evoluídos e suas novas vidas.

**Figuras 32, 33 e 34:** Partitura O desfecho, revolta de Ásea, movimentos de embate e disputa.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)



Essa coreografia já indica a repetição de movimentos e ações trazidas d'O encontro desde o seu início. Por ser a última, esta integra um envolvimento das personagens que foi desenvolvido com o passar da jornada, portanto a elaboração dela foi feita com base em estruturas de movimento importantes (que já foram vistas) para a formação de sua unicidade. O desfecho é constituído por um perfil de ações inicialmente brutas, firmes, aflitas, raivosas, atacantes e diretas. Na mudança de comportamento de Ásea (com a desistência e aceitação) a representação passa a ter as peculiaridades condizentes as de Sensações, por isso evoluem para um caráter mais equilibrado, calmo, lógico, dependente, íntimo, compreensivo e interpretativo. Por consequência, o final dessa dança traz alguns movimentos adaptados da segunda partitura para que sejam remodelados recebendo um novo conceito e uma nova interpretação.

**Figura 35:** Ásea conformando-se com a verdade.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

As coreografias foram estudadas para que, junto com uma laboração própria de figurino e escolha de localidades, provocassem interpretações “exclusivas”. O termo é dotado de aspas porque houve de fato um planejamento de montagens visuais que fizessem um sentido particular à cada dança, entretanto, não descartei totalmente as chances de o espectador fazer suas próprias associações – artísticas, pessoais ou de qualquer ordem.

**Figuras 36 e 37:** Personagens movimentando-se na mesma sintonia da partitura *Sensações*, com o entendimento final da realidade.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Em síntese, reconheço que a impressão ou o impacto advindo da repetição de movimentos são pertinentes à idealização do todo. Ocorreu ao mesmo tempo, o reaproveitamento de ações para ressignificar os sentidos da narrativa e da atuação. A construção das danças foi tomando forma à medida que o texto dramático foi sendo criado. Concomitantemente, essas duas criações se desenvolviam e dependiam uma à outra para gerar o tipo de teatro dança desejado. Como atriz, acresci ao processo de criação das partituras-dança um suporte de dançarina para demarcar mais identidade na atuação.

### 3.3 Reflexões sobre o processo criativo e o produto final

A obra audiovisual *ALHURES* transformou a minha experiência artística vivida até a sua realização. A composição final abrangeu os meus interesses de tal maneira que consigo

identificar as nuances do procedimento criativo e a forma como cada detalhe foi sendo acrescentado para constituir uma originalidade.

O alento das teorias e práticas teatrais originárias de Jacques Lecoq estimularam diretamente a construção das partituras-dança à proporção que indicavam meios de criar performances corporais para a cena. Lecoq sempre trabalhou com a improvisação, análise dos movimentos e criação pessoal, fatores embutidos por mim e por meu colega de cena Marcelo neste processo de estágio tão estimado por nós. Fato é, que o planejamento de como seriam estruturadas as coreografias e partituras corporais cênicas foi muito embasado por etapas criativas de Lecoq.

Primeiro, ocorreram definições nas histórias pessoais de cada personagem (e também da dramaturgia contendo um início, meio e fim) seguindo ideias, referências e invenções deliberadas por nós atores; logo após iniciamos os improvisos com variados estímulos, para fazer surgir propostas de criação extraordinárias que viessem a descrever o modo de agir de cada personagem; na sequência a idealização dos movimentos e da dança nascia pouco a pouco, quando investigávamos as expectativas, intenções, anseios e perturbações que abrigariam aqueles indivíduos confinados em um suposto paraíso; a relação entre as personagens sofreria mutações de acordo com a linha de entendimento de Ásea, considerando que ela chegaria depois de Turfase naquele lugar; as intervenções pessoais – nossas proposições – fariam parte do percurso do início ao fim, já que os gostos e referências tinham laços em comum, como também trariam diferenças importantes que mostram a via de pensamento única que cada um de nós possui.

O que elucidado nesse argumento das fases da criação, é que houve uma notação da funcionalidade de algumas práticas de Lecoq juntamente as suas pesquisas como professor e ator, que serviu de alicerce para ajudar a construir os caminhos viáveis no trabalho corporal posteriormente feito. Nós como atores e dançarinos, soubemos absorver e equilibrar as técnicas necessárias para atingir nossos objetivos. O exercício da improvisação na escola Lecoquiana é o primeiro trazido aos alunos para entenderem as possibilidades do surgimento de uma ideia qualquer, que será levada para o jogo cênico. De mais a mais, a improvisação surge essencialmente do silêncio, o que primeiro vier em mente é o ponto de partida para o desenrolar da cena.

Esse jogo psicológico do silêncio é uma das premissas ensinadas aos alunos da escola assim que começam as atividades. Tudo pode partir do silêncio, mas antes é preciso escutar,

observar os outros à sua volta, olhar antes de agir ou falar. O improviso surge depois de um tempo silencioso necessário para o jogo. Esse exercício de improviso de Lecoq não foi aplicado nos passos de criação de personagem ou das partituras-dança, porque não se enquadrava no modelo prescrito do processo. Do contrário, o ato de improvisar foi todo fundamentado em ideias, assuntos e propostas pré-concebidas, uma vez que, já se tinha um eixo da história. A improvisação exercitada era para encontrar e arquitetar ações coerentes ao universo de *ALHURES*, e também às personagens. Assim sendo, noto que o princípio da improvisação utilizada não procede sob mesma diretriz passada na escola Lecoquiana, porque o uso dela foi o guia para a laboração de movimentos e ações inéditas com bases já estipuladas, não para encontrar sugestões quaisquer para depois criar.

O que, de forma geral pode-se afirmar, é que é uma orientação aprendida dos conhecimentos desse teórico e ator, presente no corpo final de *ALHURES*, essa busca e desenvolvimento de uma preparação corporal intensa, chamativa, concreta. Essa averiguação se baseia no que concerne o estilo de teatro e de dança apresentados no trabalho, em outros termos, o interesse em referenciar o princípio de corpo falante tão estudado e defendido por Lecoq faz jus ao modelo criativo das partituras que demandava uma energia corporal forte.

Tal qual a jornada conturbada da idealização dessa obra teatral dançada, Cecília Salles em seu livro “*Gesto Inacabado*” traz à tona discussões sobre as fases do processo criativo que podem ser extremamente desordenadas e seguirem fluxos inesperados, não calculados. Em *ALHURES* o que aconteceu foi uma mescla contínua de decisões, opiniões, pontos de vista, invenções, imagens e conhecimentos compartilhados entre mim e Marcelo que alternadamente foram se unindo até engatar cada final em um novo começo de ideia. “O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como um resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações.” (SALLES, 2013, p. 33)

A trajetória de criação é dita conturbada pois nunca seguimos uma ordem exata de testes ou experimentações. Isso tem a ver com a capacidade do artista em seguir a própria intuição e o lampejo de sua imaginação de forma atemporal e naturalmente fora de ordem. Por isso é recorrente a observação de algumas metodologias na arte que não seguem padrões de andamento, mas acompanham o artista ao passo que este é motivado e tocado por seus pensamentos. Junto a essa análise, ressalto que nem todas as proposições que formaram a obra foram herdadas de grandes conceitos ou ideologias, a exemplo do nome intitulado de “um outro

lugar” que foi dada ao acaso, como uma rápida decisão que se encaixou perfeitamente na expectativa do título.

É importante ressaltar que a ideia de método, [...] não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à “bagunça”, nem a ideia de rotina rígida e fixa. É comum ver uma postura dos artistas, quase radical, quando indagados sobre o seu “método”. Enfatizam que não são organizados. (SALLES, 2013, p.65)

Para a criação das coreografias, com uso de improvisação e experimentos práticos de movimentos seguindo orientações de estilo já pensadas, o meu diário do estágio (produzido durante a etapa de estágio que culminou no resultado de *ALHURES*) possuía sugestões de como obter as ações da minha personagem. Semanalmente, de acordo com a programação de ensaios e produção, fui construindo verbalizações para as futuras ações que o meu papel apresentaria, essas verbalizações eram testadas para guiar a prática corporal dos encontros. Investiguei qualidades comportamentais e psíquicas para melhor representar caracteristicamente essa mulher que de início não sabia o que estava acontecendo, mas logo entenderia o fator de sua morte.

Colocando no corpo as perspectivas de atuação trazidas do diário percebi que, logicamente, nem tudo pode funcionar, ou, esboçar ilustradamente o objetivo que se tinha ao planejar as ações corporais. Contudo, a recorrente anotação e registro para novas criações via diário foi, de fato, um grande suporte e uma forma de sistematizar as maneiras de se fazer, já que, o texto dramático é de cunho autoral, enquanto o texto se estruturava ao nosso ritmo também as personagens eram modificadas para acompanhá-lo.

Há ainda, sob essa perspectiva de auxiliares, os casos em que os artistas acessam linguagens intermediárias, como uma forma de registro possível, aguardando futura tradução. As anotações que os atores fazem sobre o texto do dramaturgo, por exemplo, traduzem em palavras aquilo que depois o corpo concretizará. São formas verbais de registro da fugacidade e da mobilidade das artes cênicas: palavras à espera do corpo. (SALLES, 2013, p. 124)

Algumas passagens do livro de Cecília apontam para um constante trabalho do artista criador em ter de lidar com etapas que não se sustentam por um tempo determinado, colocando que quando lidamos com algo transitório “[...] o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. [...] há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto.” (SALLES, 2013, p. 34) Ante a essa perspectiva de Salles, saliento que o por vezes tive receio das mudanças que ocorriam durante o processo, principalmente porque a produção do texto dramático não era nada consistente. Os estilos que permearam o formato geral da obra estavam sempre recebendo retoques e novas adições, fazendo com que o caráter final ficasse sempre distante de possuir uma individualidade precisa.

Depois de um tempo, essa preocupação começou a desaparecer. Aceitar que tudo muda a todo o momento é aliviar a tensão de que os planejamentos devem se manter intactos, e com isso, libertamos as sensações de apego com ciclos de criação que poderiam ser abandonados e resgatados quando quiséssemos. Cada movimento de reflexão e análise a respeito do trabalho, mesmo que decorrendo internamente no plano psicológico já continha em si uma ação impulsionadora que em algum momento viria a agregar.

“O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir.” (SALLES, 2013, p. 34) Identificamos que algo passava a existir quando produzia seu próprio sentido dentro da dramaturgia englobando a teatralidade e a dança, esse algo poderia ter uma ramificação diferente dentro do contexto universal do trabalho, mesmo se tivesse uma vertente deslocada, se ainda sim fizesse sentido então era importante.

Num universo sustentado de uma personalidade excêntrica como a de *ALHURES*, não havia nada mais justo e engrandecedor do que unir ideias formadas de significados individuais e potentes ligadas por um único fio condutor. A exemplo da confecção minuciosa dos figurinos que foram produzidos no intuito de representarem a evolução e organização do raciocínio das personagens ao longo da narrativa; as músicas que foram pensadas para simbolizar de forma sensorial e intimista a atmosfera de cada cena; a escolha dos nomes Ásea e Turfase que curiosamente foram construídos a partir da mistura de palavras que compreendiam a temática de suas histórias pessoais, formando dois anagramas; e principalmente a criação das partituras-dança que foram esmiuçadamente articuladas para manifestar visualmente o que palavras não conseguiriam descrever na idealização deste universo.

Criar é sempre um gesto inacabado e gera diferentes frutos no percurso. Não se pode criar algo com intenção de buscar sua forma finita, completa, imutável e perfeita. Além disso, não se tinha a consciência, durante todo o processo, de que o resultado mesmo se não contivesse exatamente tudo o que se pretendia – as referências, os estilos – seria completo o suficiente quando acabado. O que me faz pensar que o caminho para a perfeição nunca será tão interessante e benéfico quanto a aceitação da imperfeição, pois nesta última residem múltiplas obras divergentes obtidas de forma natural. No caso de *ALHURES*, as várias interpretações que o resultado proporcionou foram um exemplo dessas obras outras que nasceram da mesma fonte.

As associações e leituras feitas por pessoas que assistiram ao curta-metragem evidenciam as diferenças interpretativas feitas por cada um. Além de ser fundamental para os

trabalhadores da cena receber críticas, elogios, observações e opiniões diversas a respeito do trabalho, a descrição pessoal por olhares de fora sobre os entendimentos do curta acrescentam e surpreendem as mentes por trás do processo. Acima de tudo, a apreensão do público a respeito do que significava aquele lugar e o porquê as personagens dançavam para manifestar seus sentimentos foram as duas questões mais refletidas, e também as que revelaram como cada indivíduo compreende uma obra conforme aspectos de sua personalidade, vivências, histórias do passado, traumas e a própria noção artística referente à sua geração.

Já imaginávamos como a particularidade de cada pessoa diria muito sobre os modos de ver e absorver a obra, e por isso foi enriquecedor ter contato com as reações e retornos sobre o projeto finalizado. Recebi carinhosamente muitas parabenizações, acompanhadas de *feedbacks* que me tocaram e se diferenciavam muito, de acordo com o nível de proximidade que possuía com as pessoas, mas também de outros muitos fatores. “Entendi que eles estavam conectados, mas não sabiam o porquê.”. “Para mim eles estavam em depressão e foram levados àquele lugar para se curarem.”.

**Figura 38:** Personagens refletindo juntos.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

“Eles eram Yin e Yang, estavam vivendo em favor da mãe natureza, um complementava ao outro e eles estavam transcendidos em algum lugar. Cada vez que eles se viam no espelho ele revelava uma nova versão deles mesmos, como se fosse uma verdade absoluta.”

**Figura 39:** Ásea em processo de entendimento de sua morte.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

“Era como um lugar mágico, tipo um paraíso, e para mim eles não eram mortais, eram seres mais sensíveis do que seres humanos comuns.” “O espelho é um portal, depois que entrasse nele não tem mais como sair, eles estavam presos em algum lugar.” “Ela morreu pela água e não sabia mais como voltar.”

**Figura 40:** Ásea perdida e assustada.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

“Eles são o espelho um do outro, como opostos. Ela é a morte dele.” “Ela é uma irmã que ele perdeu na infância, e reencontrou depois de um tempo.” Essas são as respostas mais marcantes além de outras que tive o prazer de receber. O que me afetou foi exatamente a peculiaridade de cada interpretação, as nuances dos pensamentos e a atuação da imaginação em cada pessoa de um jeito único. Tudo isso agrega no repertório de nós atores, e satisfaz o desejo



de tocar os espectadores entregando toda a emoção e o fazer artístico que vai mexer com o imaginário de formas únicas.

**Figura 41:** Turfase rejeitando a presença de Ásea.



**Fonte:** Curta-metragem *ALHURES*. (2022)

Apreendi que o plano inicial nunca se compara, no fim das contas, às experiências e descobertas obtidas na trajetória do processo, o “como” tudo foi feito e “o que” foi alcançado no final. Justamente por se falar do não planejado, tudo aquilo que veio do acaso ou nasceu na passagem do tempo de forma espontânea é importante para entender por que cada ato, metodologia, procedimento ou progresso do trabalho se torna único. Aceitar alterações em escolhas já feitas é ter maturidade, é compreender que as tarefas do artista nunca se dão por acabadas enquanto a sua função for inventar uma obra. Viver cada dia do processo criativo conscientizando-se de que tudo pode ser mudado, adicionado ou descartado é ser um artista que sabe lidar com a transformação a seu favor, é aprimorar suas habilidades e ser receptivo com as infinitas possibilidades que clamam para serem incorporadas à nossa arte.

Principalmente por se tratar de performances corporais exclusivas, feitas para traduzirem as cenas de maneira mais lúdica, o compromisso com a transmissão dos significados nos pareceu muito fechado no momento inicial. No compartilhamento do trabalho finalizado percebemos como é muito mais rico abrir-se à novas visões, valorizando e entendendo como as interpretações só tendem a dar um sentido pluralizado que não necessariamente foge às nossas intenções, mas podem fazer parte do todo como novas obras que se criaram sob o nosso teto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que as escolhas de temas e abordagens teóricas feitas para embasar o conteúdo deste trabalho falam em primeiro lugar, sobre meus interesses pessoais frutificados da prática da dança. Sempre me vi tocada por tópicos referentes ao trabalho do movimento e do corpo ao longo dos anos decorridos, e junto às aprendizagens teatrais que correlacionaram esses tópicos como assuntos importantes para meu ofício de atriz, conscientizei-me de que a produção desse curta metragem seria a melhor oportunidade para efetivar minha vocação pela dança teatro.

A percepção de produções artísticas com ênfase na desenvoltura corporal me instigou a buscar essa ótica do movimento, das ações figuradas e de coreografias falantes como uma tendência digna de ser usada para construir a autenticidade que pretendi alcançar em *ALHURES*. O modelo dessa obra audiovisual reflete em parte o meu estilo criativo e me define no tocante ao gosto artístico.

Me vi atravessada por personalidades ligadas à dança e à análise de movimentos na cena – desde o início do curso – principalmente por Pina Bausch, pelo icônico repertório da artista que mescla simbologias que se sustentam pela união do teatro e da dança. Percebo o emprego de práticas e ensinamentos de Lecoq no processo criativo coreográfico, pela busca do corpo visualmente presente e enérgico, nas partituras especificamente, como forma de dar poder e um sentido mais aguçado ao trabalho corporal de nós, atores, na cena.

O objetivo era tocar poeticamente o espectador que assistiu ao projeto finalizado. Quando propusemos a estrutura de repetição nas partituras, o intuito era quebrar as expectativas e gerar a curiosidade, a inquietação pela excentricidade dos movimentos repetidos, no nosso caso, também reciclados e transformados. Ao investir nesse estilo característico assumimos as muitas possibilidades de interpretação que surgiriam dessa aposta coreografada e, tentamos manusear a presença da dança não limitando sua aparição como um fator unicamente visual. Concluí pela ousadia de nossas combinações em cada cena que esse objetivo foi alcançado, e a dança potencializou-se pelo significado emblemático que associamos a ela.

A herança de anos de escola de dança orientados por minha mãe sedimentou minhas inclinações no meio acadêmico e tonificou minhas preferências artísticas. A identificação da memória corporal advinda da trajetória de bailarina manifestou-se primordialmente na criação

das partituras-dança, porque guiou o uso da técnica em diferentes camadas, como a noção de tônus muscular, postura, preparo físico, visão espacial e periférica, ritmo e flexibilidade.

Meus saberes do teatro assessoraram a criatividade e a imaginação. Aproveitando os estímulos de um corpo que contém dança e contém teatro, direcionei as reflexões deste trabalho intencionando ligar o processo criativo da dança em *ALHURES* com as influências diretas do trabalho corporal acumulado dentro e fora da universidade.

A soma das duas esferas artísticas me definiu neste trabalho porque frisou como as influências da dança na atuação resultaram em um conceito original no âmbito de minhas escolhas. Reconheço que o caminho percorrido para chegar à uma forma genuína de expressão foi alcançado, já que tudo o que foi inventado e imaginado para essa produção teatral filmada tem princípios, objetivos e inspirações condizentes à grandiosidade da temática trazida. Certifico ainda, que criei a desenvoltura corporal almejada para apresentar uma atuação singularizada, composta de fontes de inspiração específicas.

Arremato que este trabalho personaliza minha maior experiência teatral já feita, e atribuo o seu sucesso à meta cumprida de apresentar uma obra que totalizasse uma dramaturgia surreal, mas a identificação com uma realidade que pudesse sensibilizar as pessoas. Uma relação estranha entre personagens em uma situação insólita, mas uma contemplação desse elo que viria de através da dança de forma majestosa. A fusão dos sentidos e conceitos que abarcam a obra *ALHURES* fazem jus à magnitude que compôs sua forma final, bem como a brilhante união do teatro com a dança sob à luz de novas interpretações.

## REFERENCIAL TEÓRICO

ALMEIDA, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6ª Edição. Apresentação de Elida Tessler. São Paulo: Intermeios, 2013.

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

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. 3ª Edição. São Paulo: Annablume, 2017.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias; Tradução de Marcelo Gomes. 2ª Edição. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

LECOQ, Jacques. **Le Théâtre du geste**, translated by David Bradby. London, Methuen: 1987.

MURRAY, Simon. **Routledge performance practitioners**: Jacques Lecoq. Abingdon, Oxon: 2003.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. São Paulo, Estação Liberdade: 1990.

## REFERENCIAL AUDIOVISUAL

ALHURES. Direção: Marília Dalmagro. Produtores: Bibiana Jung, Marcelo Neves. Alvorada: Lágrima de Crocodilo, 2022. Curta-metragem (25 min).