



UNIVERSIDADE CANDIDO MENDES

CURSO DE TEATRO

Arianne Felix da S. de O. Peris e Beatriz Morgana Vianna

O VOO DOS BALÕES:
Encontrando a comicidade por meio da partitura e do jogo

Rio de Janeiro

2015

Arianne Felix da S. de O. Peris e Beatriz Morgana Vianna

O VOO DOS BALÕES:
Encontrando a comicidade por meio da partitura e do jogo

Trabalho de Conclusão de Curso orientado pela Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima da Silva Assunção apresentado à banca examinadora do Curso de Teatro da Universidade Cândido Mendes como requisito ao título de Bacharel em Teatro.

Rio de Janeiro

2015

Arianne Felix da S. de O. Peris e Beatriz Morgana Vianna

O VOO DOS BALÕES:
Encontrando a comicidade por meio da partitura e do jogo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Maria Assunção (orientadora)

Prof. Eduardo Vaccari

Prof. Monnica Emilio

Aos nossos pais
por sempre terem apoiado nossas escolhas

AGRADECIMENTOS

Gostaríamos de agradecer às nossas famílias, que nos incentivaram e apoiaram nesta formação enquanto artista. Aos pais de Beatriz, Aurélio Vianna Jr e Betse de Paula, e ao seu irmão, João Sinval, por terem a apoiado sempre em suas escolhas. À família de Arianne, sua mãe Rosemary Felix, suas tias: Lucymary Felix e Elisabeth Felix (em memória), por serem mulheres incríveis em sua vida e por estarem ao seu lado durante toda essa nova trajetória. Agradecemos também aos nossos mestres que nos acompanharam dentro desta universidade. Na verdade, que nos acompanharam em nossa jornada até chegarmos a Cândido Mendes e aqui nos formarmos. Foi a coragem de vocês que nos trouxe até aqui.

Em especial, gostaríamos de agradecer ao professor Eduardo Vaccari pelo sua atenção ao nosso trabalho, sempre disponível e por ter nos clareado a visão em vários momentos. As quatro aulas de máscaras balinesas que tivemos na antiga UniverCidade foram essenciais para o início deste trabalho.

Somos gratas a todos os nossos colegas de curso que nos acompanham desde o primeiro período e os que encontramos ao longo dos anos. Principalmente a esta turma que se ajudou tanto: Kamilla Neves, Vinicius Patricio, Dandara Mariana, Roberta Alves, Pedro Serejo, Moisés Salazar, Dan Venturi e Ana Beatriz Macedo. Realizar este trabalho foi menos desgastante por estarmos vivendo isso juntos.

Ao Elton Pinheiro, que escolheu desde o principio nosso trabalho para acompanhar de perto e jogou conosco, nos ajudando e auxiliando sempre que podia, de forma horizontal e cuidadosa.

Às ex-alunas Maria Luisa Almeida e Karina Ramil, obrigada pela troca e pela disponibilidade.

Eu, Arianne, gostaria de agradecer também:

À Beatriz Morgana e Kamilla Neves por serem tão especiais para mim, por me ensinarem tanto e dividirem comigo crises e alegrias.

Às professoras Monnica Emilio, Cecília Wellisch e Helena Varvaki, que foram essenciais no meu processo de construção, desconstrução e reconstrução durante esses quatro anos.

Aos queridos Infantes: Paula Almeida, Luca Ayres e Paula Martinez, por confiarem em compartilhar comigo esse trabalho lindo de vocês e tão valioso.

Aos meus colegas: Anderson Primo, Cesar Manhães e Gabriel Frazão, por serem meus eternos companheiros desde o primeiro período. Dan Venturi e Hudson Salustiano, por compartilharem suas ideias comigo e me ouvirem... sempre. À Mariana Badan, pelas cores.

Aos meus artistas queridos: Juliana Franchin e Claudia Barbot, pela companhia, apoio e pelas conversas, e, Marcio de Andrade, pelas trocas e por deixar meus dias mais leves.

Aos meus colegas de trabalho do *EmBandoCanto* e *Dá no Coro*, pela confiança e pelo carinho.

Eu, Beatriz Morgana, gostaria de agradecer:

À Arianne Felix e Kamilla Neves, por estarem sempre ao meu lado e me mostrando que podemos sair vitoriosas de cada crise que passamos.

Ao Vinícius Patrício, por ser meu parceiro de todas as horas.

Ao professor Kadu Garcia, por ter feito apontamentos tão importantes para o meu trabalho, sempre com cuidado e delicadeza.

Às minhas amigas também artistas: Lilia Wodraschka, pelo apoio e entusiasmo que me contagia; Lucia Barros, Joana Castro, Clarice Sauma e Manuela Llerena pela disponibilidade e por terem segurado tantas crises comigo.

Às minhas companheiras de projetos e de vida: Carolina Soares, Ana Saad, Gisela Duarte e Paula Rosa.

Por ultimo, mas não menos importante, nós duas agradecemos à nossa orientadora Dra. Maria Assunção, que esteve sempre ao nosso lado e embarcou na nossa viagem.

Muito obrigada e dirvirtam-se!

RESUMO

O VOO DOS BALÕES:

Encontrando a comicidade por meio da partitura e do jogo.

A presente monografia apresenta o processo de pesquisa e experimentação sobre como o engajamento corporal na realização do movimento é capaz de transformá-lo em ação e expressão, por meio da utilização da linguagem do teatro gestual e da comicidade. Enfatiza a importância da precisão, da partitura física e de que forma isso é capaz de gerar bases sólidas para o trabalho do ator, permitindo o jogo e a criatividade. Este processo visou também a apresentação de uma cena teatral construída a partir desses pilares.

Palavras chave: Teatro gestual; partitura; comicidade; jogo e movimento

ABSTRACT

THE FLIGHT OF BALLOONS: Finding Comicality Through Physical Scores and Playing

This paper presents the process of research and experimentation on how body engagement in movement is able to transform it into both action and expression by using the language of gestural theatre and comicality. It emphasizes the importance of precision and physical scores as well as how that can create solid foundations for the work of an actor, thus allowing for play creativity. This process has also sought to present a theatrical scene built upon these foundations.

Key words: Physical theatre; physical scores; comicality; playing and movement

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho animado “Popeye” (Fonte: Wouldyoukindly)

Figura 2 – Do manual de ação do desenhista, de Preston Blair (Fonte: A Arte Secreta do Ator - dicionário de antropologia teatral, de Eugenio Barba e Nicola Savarese)

Figura 3 – Investigação utilizando sombras (Fonte: Elaborada pelas autoras)

Figura 4 – Cena do desenho animado Coyote e Papaléguas (Fonte: Ultradownloads - Papel de Parede)

Figura 5 – Foto da cena “O Voo dos Balões”, apresentada em julho de 2015 (Fonte: FESTU – Festival de teatro universitário)

Sumário

I - APRESENTAÇÃO	12
II - MEMORIAL	15
2.1 - Do provérbio aos balões.....	15
2.2 - Crianças brincando	18
2.3 - Dos balões à floresta	21
2.4 - De volta ao início	22
2.5 - Estrutura em transformação	25
2.6 - Para onde ir?.....	28
2.7 - A importância do jogo.....	29
2.8 - Conhecendo outros balões.....	30
2.9 - Experimentando novas entradas.....	32
2.10 - O desenho animado	34
2.11 - O importante é se manter vivo em cena	36
2.12 - Brincando com sombras.....	37
2.13 - Apresentação para o Professor Eduardo Vaccari	39
2.14 - Pensando sobre nossas dificuldades	40
2.15 - A música.....	41
2.16 - Contrastes: Assumindo a comicidade	42
2.17 - A qualificação	46
2.18 - Retorno	48
2.19 - A queda e comentários	49
2.20 - Próximos prazos	52
2.21 - Investigando com Maria Assunção	53
2.22 - A questão política.....	55
2.23 - O Jogo com a turma	58

2.24 - Investigando o monte de balões vazios sozinha	61
2.25 - Encontrando Karina Ramil.....	63
2.26 - Últimos acertos e encontrando um novo final.....	64
2.27 – Dramaturgia.....	65
III - CONCLUSÃO	70
3.1 - Por Beatriz.....	70
3.2 - Por Arianne	71
IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77

I - APRESENTAÇÃO

O teatro gestual foi o ponto inicial da pesquisa. Nossa intenção era enfatizar a importância da precisão, da partitura física e de que forma isso é capaz de gerar bases sólidas para nosso trabalho, oferecendo-nos uma estrutura firme e, ao mesmo tempo, maleável o suficiente para permitir o jogo e a criatividade. Nossa pesquisa também propôs analisar de que maneira o engajamento corporal, na realização do movimento, é capaz de transformá-lo em ação e expressão. Para isso, a fim de colocar o foco principal no ator e seu corpo em cena, investigando a sua fisicalidade, optamos pela supressão de objetos, cenário e texto verbal.

Nós duas, Arianne e Beatriz, tínhamos o desejo de investigar a fisicalidade. Nossa primeira experiência juntas foi no Módulo de Palhaçaria, ministrado pela professora Ana Luisa Cardoso no segundo semestre de 2013, onde deveríamos pesquisar o número de um palhaço e reproduzi-lo em sala. Arianne encontrou um vídeo do *Teatr Licedei*¹, executado por três palhaços, chamado *Bahama Mama*². Era um grupo russo, e, apesar das dificuldades que teríamos para realizar o trabalho, devido ao acesso limitado às informações sobre eles, Beatriz gostou tanto que propôs a Arianne fazerem juntas. E assim, surgiu nossa primeira experimentação, onde nosso principal interesse no *Teatr Licedei* se deu pela proposta de não haver fala nos números e uma grande pesquisa corporal.

Após alguns meses, nos encontramos novamente em uma oficina de máscaras Balinesas ministrada pela atriz e diretora Fabianna Mello Souza. Durante aquela semana, trabalhamos, além das máscaras, com algumas partituras corporais e elementos gestuais. Uma das partituras propostas em aula consistia em catar uma flor imaginária do chão e colocá-la nos cabelos. Ao final de um dia, nós duas saímos da oficina conversando sobre o tanto de dificuldade que estávamos tendo e

¹A companhia *Teatr Licedei* foi fundada em 1968 em Leningrado na Rússia, por Slava Polunine, Vladimir Olshansky e outros palhaços, que não utiliza texto verbal em seus números. (Wikipédia. (2015, Fevereiro, 08). *Teatr Licedei*. Encontrado em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Teatr_Licedei>)

²Театр Лицедеи. (2009, Agosto 22). Багама мама / Bahama mama. Театр Лицедеи. Encontrado em <<https://www.youtube.com/watch?v=ArIp76NOXKI>>

que nunca havíamos passado por nada similar a aquele tipo experiência, e o quanto gostaríamos de ter a oportunidade de desenvolvê-la.

Um ano após essa conversa, no início de um semestre letivo pensamos em unir nossas pesquisas, pois nos deparamos com temas muito similares, ainda mais porque em nossos encontros anteriores descobrimos que tínhamos tantos interesses em comum. Partindo de uma prática em sala, explicada no memorial, tomamos a decisão de trabalharmos juntas, pensando no quanto uma poderia agregar ao trabalho da outra. Esse processo teve duração de aproximadamente cinco meses, sendo iniciado no mês de março, e, finalizado com uma apresentação para a banca no dia 13 de julho de 2015. Com a intenção de facilitar a compreensão do leitor, descrevemos no item 2.27 (página 65) a dramaturgia da cena apresentada. O leitor mais açodado pode ler a dramaturgia antes mesmo do processo criativo que resultou na realização da mesma.

Arianne sempre teve interesse nesse tipo de pesquisa, devido, principalmente, a sua longa história com dança. Por essa razão, o corpo foi o ponto inicial da sua escolha pelo tema. Aliado a esse, percebeu durante os semestres anteriores, que se desenvolveu a partir do momento que começou a usar as partituras físicas para compor as personagens que construía, descobrindo que, o uso do movimento como ponto de partida, além de sustentarem-na em cena com maior segurança, também alimentavam e provocavam-na internamente, de forma que o engajamento físico na realização das ações era capaz também de alterar seu estado de presença, ampliando-o. O motivo da sua escolha foi explorar de que maneira o corpo e a ação podem ser grandes fontes combustíveis para o ator, onde aliados à ideia de precisão e partitura física, são capazes de proporcionar foco, presença, preenchimento e diferentes estados, agregando à sua criação e ao jogo cênico.

Já Beatriz sempre se encantou pelo trabalho físico de grupos como Chapitô, Cia de Teatro Manual, e de artistas como Julio Adrião. Porém, dentro da universidade, não teve oportunidade para investigar a fundo esse tipo de procedimento criativo. Procurou alguns cursos e oficinas fora da academia, mas nada duradouro. Além disso, muitas vezes ouviu frases do tipo: “sua voz é muito potente, falta energia no seu corpo” ou “deixe a sua energia circular, com totalidade”. Conseguiu, então, perceber uma dificuldade de lidar com esse em cena

e ao mesmo tempo a vontade de aprender as técnicas do teatro gestual. Seu objetivo nesse trabalho foi conseguir se reconhecer enquanto unidade presente em cena, já que muitas vezes foi alertada da separação entre sua voz e corpo. Além disso, aprender as técnicas usadas para a criação de um teatro gestual e o quanto que a consciência corporal (entendendo corpo como uma totalidade, voz-corpo-emoção) foi necessária para o trabalho de atriz. Beatriz experienciou de que maneira a técnica pode expandir a criação, isto é, a partitura como impulsionadora da liberdade cênica garantindo um estado de presença dos atores envolvidos.

Assim, criamos uma cena sem objetos concretos, onde as imagens da manipulação desses eram feitas em forma de ações físicas. Utilizamos como metodologia exercícios que estimulam o jogo cômico e procedimentos que incitam a investigação de estados, como o *Rasaboxes*³. Além disso, pelo fato de buscarmos uma técnica e precisão do ator, procuramos a partituração de ações. Exploramos diferentes combinações de peso, fluência e tempo do movimento, além de outras atividades e aquecimentos que estimulassem nossa expansão e limpeza corporal, bem como nossa criatividade.

Nosso objetivo a princípio não era estudar a comicidade. Porém, ao entrarmos em cena, toda nossa lógica para a criação era cômica. Isto é, pensávamos em quebras de expectativa, para que causasse o riso, triangulávamos com a plateia para dividir o que estávamos vivendo, e pensávamos em situações absurdas, que só através da comédia eram solucionáveis (como o despencar de muito alto e não se machucar). Logo, mesmo sem saber exatamente o porquê, nos vimos obrigadas em determinado momento a pensar a comicidade, para podermos nos aprofundar nas possibilidades da cena.

Nos deparamos com uma série de autores que dialogavam com nosso tema de estudo. Por estarmos focadas no movimento, os primeiros que nos apareceram

³“(…) uma teoria sobre uma relação circular, ao invés de binária, entre emoção e corpo, dentro e fora, que está focada num modo de percepção instintivo, visceral, mais do que em uma percepção apenas visual e auditiva. (...) O princípio mais básico do *rasaboxes* é o de que cada ideia que um ator deseja comunicar deve, de alguma forma, ser incorporada, recebida por e expressa no, ou através do corpo, mesmo que seja apenas no nível da respiração.” (MINNICK, Michele e MURRAY, Paula. O Ator como Atleta das Emoções : O *Rasaboxes*. Tradução de Ana Bevilaqua, Marcia Moraes e Michele Minnick in « O Percevejo on line », periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2011)

foram Meyerhold e a biomecânica, e Jacques Lecoq (por conta dos exercícios que explicaremos ao longo do memorial). Acabamos passeando por Jerzy Grotowski e Étienne Decroux, também, na intenção de descobrirmos um vocabulário adequado para nosso trabalho. Porém, ao entrarmos em contato com Dario Fo, percebemos que nos aprofundaríamos em sua proposta, que além de trabalhar o corpo em cena, trabalha também a comicidade e as origens dela. Além deste, Eugenio Barba, que escreveu sobre os diversos procedimentos para se estar ampliado e desenhado em cena, características que buscávamos na pesquisa. Aliado a esses, algumas referências também de Viola Spolin com relação ao jogo cênico.

II - MEMORIAL

2.1 - Do provérbio aos balões

O primeiro exercício sugerido em sala era criar uma cena em cima do seguinte provérbio popular: “Em pé de pobre, qualquer sapato serve”. Para isso, nos reunimos em um grupo de quatro pessoas - Arianne Felix, Beatriz Morgana, Kamilla Neves e Vinicius Patricio - para criá-la. Nossa proposta para desenvolvê-la era escolher algumas frases e com elas criar imagens, fotografias que se montassem e desmontassem.

Enquanto Kamilla e Vinícius estavam começando uma pesquisa sobre os pilares da performance negra (canto, dança e toque), nós, Arianne e Beatriz, tínhamos o desejo de trabalhar principalmente a fisicalidade no teatro. Com isso, produzimos uma pequena experiência que nos levou a aprofundar o tema. Uma de nossas propostas era criar a imagem de uma pessoa fazendo uma ligação de luz clandestina e uma lâmpada que se acendia. Decidimos que Beatriz faria a conexão e Arianne faria uma luminária. Começamos, a partir disso, a pensar como poderíamos criar objetos cotidianos através do gestual. Por compartilharmos desse anseio em comum, nós duas resolvemos nos unir com o objetivo de investigar a utilização do corpo como matriz principal para o desenvolvimento de uma cena teatral.

Naquele momento, o quarteto formado para o exercício em sala, se separou. Queríamos investir no gesto, que, segundo Dario Fo, é relegado a um segundo plano em nossa vida cotidiana e até mesmo em cena:

Realmente, não temos consciência de nossos gestos; lemos as palavras escritas, prestamos atenção ao que pronunciamos, se colocamos um gerúndio de modo adequado ou um advérbio complementar, como usamos o condicional, os passivos, os ativos, ficamos horrorizados se cometemos erros grosseiros e dizemos: ‘Meu Deus! Que troglodita, confundi o sujeito com o complemento’. Entretanto, não cuidamos dos gestos com os quais acompanhamos o discurso; por esse motivo, eles são, muito provavelmente, toscos, vulgares e deselegantes. Por que essa desatenção? Porque acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. Inculcam-nos essa ideia desde o jardim de infância. Desde então, corrigiram-nos a pronúncia de cada palavra, e nunca o gesto que poderia substituí-la ou apoiá-la. O gesto é relegado até mesmo no trabalho do ator. (Fo, 2011, p.62)

Assim, começamos a pensar o que poderíamos criar sem descartar o que fizemos na aula anterior. Pensamos em objetos para serem construídos: uma televisão, um rádio, fogão... Estávamos preocupadas em decidir por onde começar, já que nunca havíamos trabalhado o gestual antes.

Por fim, acabamos partindo do conceito descrito por Spolin (1979, p.3) de que é possível aprender através da experiência, sendo isto válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações, onde o experienciar é como penetrar no ambiente, envolvendo-se com ele organicamente, tanto no nível intelectual e físico, como no intuitivo.

Procuraríamos entender o trabalho que propúnhamos fazer através da criação intuitiva e da experiência, já que não possuíamos bagagem de conhecimento significativa sobre esse tipo de pesquisa.

Chegando à sala de ensaio, Arianne trouxe a ideia de que começássemos a partir de duas pessoas enchendo balões de festa imaginários. Ficamos tão entusiasmadas com a circunstância que começamos a especular milhões de

possibilidades para o desenrolar do exercício. Até que, naturalmente, fomos levantando e fazendo certas ações que descrevíamos durante a conversa. Em determinado momento, resolvemos parar de falar e ir para o improviso. A única coisa que combinamos era que a Beatriz chegaria com um saco de balões e começaria a enchê-los.

Como todo bom (ou mau) improviso, nos atropelamos, fizemos ações ao mesmo tempo, não passamos o foco uma para a outra e nos embolamos para realizar certos movimentos. Por exemplo: Beatriz começou a encher seus balões e foi prendendo-os em seus braços e pernas, começando a voar carregada por eles. Esse voo foi muito difícil de ser realizado, pois não havia posição em que o peso do corpo se sustentasse e ao mesmo tempo trouxesse a sensação de leveza causada pelo ar. Enquanto isso, Arianne segurava os seus balões com uma das mãos, o que a possibilitou voar com mais estabilidade. Porém, percebemos que as duas no ar ao mesmo tempo dificultava a nossa relação.

Já nesse primeiro improviso, Arianne iniciou criando os movimentos para encher um balão. O que consistia em: pegá-lo do chão com uma das mãos, esticar a borracha desse, puxar o ar, soprar dentro dele, puxar mais ar, soprar novamente, fazer com suas mãos o formato desse cheio, tirá-lo da boca, amarrá-lo, retirar um fio imaginário do bolso com a mão direita e lambê-lo, amarrá-lo no balão, segurar o fio com a mão esquerda e segui-lo subindo com a cabeça. Uma das preocupações era que todas as ações ficassem claras para quem estivesse assistindo. Criada essa partitura, Arianne procurou variações para ela, alterou a velocidade, tentou achar possibilidades para quando a ação desse errado, por exemplo: o balão estourar, escapular e sair voando pela sala, engolir o ar que foi soprado nele de volta.

Enquanto isso, Beatriz se preocupava em visualizar cada ação que fazia. Qual a cor do balão que segurava, como prendia cada um deles nos seus braços, sem se importar exatamente com o desenho que seu corpo formava no espaço. Dedicou-se a manter a relação criada com Arianne e a acreditar fielmente em todos os objetos e situações que surgiam.

Nesse primeiro improviso notamos uma rivalidade entre nós duas. Em dado momento uma urgência instalou-se nas nossas primeiras partituras, e essa competitividade foi adotada como conflito.

Começamos a pensar qual era o melhor jeito de voar e encher balões, mas ainda era difícil nos articularmos para entender o que estávamos fazendo e de que maneira isso era visualizado pelo espectador. Como enchê-los, estourá-los, esvaziá-los? Que tensões, que movimentos e que formas nossos corpos produziam ao realizar essas ações? Outra ideia é que em dado momento levantássemos voo, e o mesmo foi investigado: como era o deslocamento no ar e a ação de voar, dependendo de onde o balão estava preso, etc.

2.2 - Crianças brincando

Encontradas essas possibilidades, fizemos um segundo improviso agora já com algumas ações precisas, conflito e objetivos mais claros. Dessa vez, foi Arianne quem levantou voo: - Para criar essa partitura física, pensei em qual seria o desenho que meu corpo faria para voar caso todos os balões encontrassem-se sendo segurados por uma única mão, partindo de uma oposição entre meus pés e mão esquerda erguida (que supostamente é a mão que segura os fios onde os balões estão amarrados e flutuando). A subida deveria ter como liderança a mão esquerda fechada, e para o restante do corpo, com a noção de que, estando no ar a gravidade atuaria nele, deveria utilizar sua lateral oposta e sua cabeça pendendo para baixo e na direção contrária: o braço esquerdo puxa para cima, o restante do tronco para baixo. De acordo com Dell (1977, apud Fernandes, 2006) o fator peso refere-se à mudança na força usada pelo corpo ao mover-se, relacionando-se a sensação e intenção ao realizar o movimento. “Quando o peso está largado, não mobilizado ou ativado no movimento, é passivo”. Assim, era essa a ideia que eu deveria ter para manter no meu corpo, durante o tempo em que eu estivesse pendurada pelos balões, a qualidade de peso passivo pesado. Esse conceito é exemplificado por Fernandes (2006, p.131) através da imagem de cumprimentos de mãos utilizando diferentes pesos. No caso do peso passivo pesado: “A mão pesada relaxa seu peso na mão do outro, que parece ter que carregá-la ao cumprimentar”. Quando se está pendurado, a força da gravidade puxa o corpo inteiro para baixo, ele relaxa seu peso no ar, da mesma forma como é explicado no caso do cumprimento de mão.

Com isso, tomamos as decisões que estruturariam o exercício: uma de nós voaria, a outra ficaria no solo. Quem voa sabe encher bem os balões, quem fica no

chão não consegue. Assim, iniciamos um novo processo de improvisos mais fechados que o primeiro. Pequenas partituras avulsas de cada ação que foram criadas por nós no momento inicial, começaram a ser agrupadas. Essas, apesar da proposta da precisão, teriam como objetivo serem bases que nos dariam flexibilidade, onde cada novo impulso e ideia que agregasse na movimentação poderia ser inserida dentro do que já foi pré-estabelecido.

Uma de nossas maiores questões durante o processo, era como poderíamos nos referir a essas duas figuras? Seriam personagens, pessoas, crianças? Começamos utilizando “Menina 1” e “Menina 2”, porém, poderia levar a um entendimento infantil, o que não era a nossa intenção. Após, modificamos para “Personagem 1” e “Personagem 2”, o que ficava muito em aberto, além de deixar os registros confusos. Pensamos em assumir nossos nomes em formato de apelidos ou criar nomes absurdos, mas isso poderia limitar muito as possibilidades do que elas são. Por fim decidimos experimentar usar cores em nossas roupas e essas seriam nossos nomes. “Roxo” seria a personagem de Beatriz e “Verde” seria a de Arianne.

Dessa forma, o que criamos possibilitava ainda inserções nos entremeios e apresentava um final que permitia uma continuidade. A princípio paramos nesse ponto: As duas enchem balões. Roxo não consegue encher, Verde sim. Verde voa, Roxo fica triste e tenta derrubá-la atirando pedras com uma atiradeira. Verde é atingida uma vez por uma pedra pequena, desvia de uma segunda pedra maior atirada por Roxo. Roxo resolve arremessar uma pedra enorme. Roxo fica forte para levantar a pedra e a arremessa. A pedra estoura todos os balões de Verde que despenca do ar e cai em cima de Roxo.

Como somos duas, às vezes nos preocupávamos mais em olhar a outra e nos esquecíamos de jogar. Por isso, chamamos colegas para assistirem à segunda apresentação de nossa investigação. Nossa maior preocupação nesse momento era saber se o que foi criado podia ser entendido por quem assistia, já que a proposta não possuía texto, apenas sons para determinadas ações realizadas que foram sendo descobertos intuitivamente. Ao mostrar para nossos três espectadores, nos divertimos. Jogamos com o fato de estarmos começando uma pesquisa e parecíamos crianças sem nenhum tipo de censura. O primeiro retorno positivo que

tivemos foi o de que era possível acompanhar todas as ações que fazíamos, só era necessário mais limpeza no gestual e entender como o som entrava nas ações, o que eram barulhos dos objetos e o que era gromelô (tradução de *grammelot*⁴).

Essa resposta nos deu segurança para seguir em frente, pois possuíamos uma base concreta. Nossa próxima preocupação foi como trabalhar o ritmo do jogo, já que éramos duas em cena e precisávamos encontrar os tempos para passarmos o foco de uma para outra. Havia uma dificuldade principalmente por não usarmos a fala e não podermos contar com ela para nos auxiliar nessa troca. Aos poucos, porém, ainda de maneira intuitiva, fomos encontrando o jogo entre nós duas e tentamos descobrir mais a dinâmica, mesmo que de forma rudimentar no primeiro momento. Vimos que nesse caso, novamente, a precisão seria grande aliada, caso contrário a movimentação ficaria confusa, e não seria possível, quem assiste, visualizar todas as nossas ações.

Spolin (1979, p. 3) descreve o jogo como uma atividade altamente social e que propõe intrinsecamente um problema a ser solucionado, ou seja, um ponto objetivo com o qual cada indivíduo deve se envolver. Ele propicia além do envolvimento, liberdade pessoal para a experiência. Dentro das regras estabelecidas, o objetivo do jogo, no qual o jogador deve constantemente concentrar e para o qual toda ação deve ser dirigida é capaz de provocar a espontaneidade.

Percebemos que inicialmente era necessário criar a imagem bem clara e precisa para o espectador. Após o código estabelecido, seria mais fácil jogarmos com eles com maior velocidade ou nós duas ao mesmo tempo. Um exemplo era o momento onde começávamos a encher os balões. Essa primeira ação era muito relevante para o todo, pois era ela que estabelecia o ambiente e criava um tipo de convenção com quem assiste, onde a partir dessa compreensão, todo o restante conseguiria ser visualizado.

⁴“*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’arte* e italianizada pelos venezianos que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.” (FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*, 2011, p.97)

2.3 - Dos balões à floresta

No nosso segundo encontro, estávamos bastante animadas pela nossa capacidade criadora. Descobrimos que gostamos muito de viajar no “espaço vazio” e nos transportar para florestas ou fundo do mar. Partindo da criação da primeira estrutura com os balões tentamos seguir com uma continuidade. Tivemos muitas ideias e, ao mesmo tempo que pensávamos, íamos colocando-as em prática. Fomos inspiradas pela *Viagem Elemental*⁵ de Jacques Lecoq, onde ele propõe a visita de diferentes locais imaginários, com objetivos a serem realizado apenas através do corpo, sendo a estrutura simplificada desse basicamente: o participante acorda no mar, vê uma praia, nada até ela, vê uma floresta, entra na floresta, sobe uma montanha, desce-a, vê um vale, atravessa um rio, e volta a descansar. Escolhemos um desses ambientes, que seria a floresta. Partindo disso, o que aconteceria se após a queda de Verde do ar, essa fosse arremessada longe por Roxo e caísse dentro da mata?

Criamos a continuidade em pouco tempo. Chamamos uma colega para assistir, pois o retorno de alguém que vê de fora tem sido muito relevante para nós, já que às vezes estamos tão comprometidas com as ações que não temos certeza do que é compreendido pela plateia. Ela nos alertou de que a parte da floresta que havíamos acrescentado era mais difícil de ser entendida. Ao apresentar para a turma nos deparamos com comentários do tipo: “eu não entendi nada”, “o que acontece depois dos balões?”. Na ânsia de criarmos mais, não nos aprofundamos no que já tínhamos, o que nos deixou ansiosas na hora de executar. Por não termos trabalhado o suficiente cada parte que precisávamos, não realizamos o exercício com a mesma qualidade da primeira vez. As partituras que ainda não estavam totalmente seguras deixaram o jogo e os tempos das ações mais frouxos e confusos.

Sabemos que errar é importante e o nosso lema é a famosa frase de Samuel Beckett: “Errar, errar de novo, errar melhor”. Mas foi difícil. Tínhamos planejado várias possibilidades e nos deparamos com uma necessidade de voltar atrás e

⁵Jacques Lecoq propõe esse exercício detalhadamente em seu livro “O Corpo Poético - uma pedagogia da criação teatral” quando fala de propostas para a máscara neutra, na página 75. Em nosso caso, utilizamos como primeiro contato com o universo do teatro gestual. (LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético - uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010).

recuperar o que já possuíamos. Abandonamos a princípio a nossa segunda parte da floresta e resolvemos desenvolver e limpar o que já tínhamos: os balões. A intenção era sim dar uma continuidade, porém, no momento vimos que precisávamos ajustá-lo melhor para seguirmos.

2.4 - De volta ao início

Após nossa decisão de retornarmos apenas ao que possuíamos no início, com o intuito de estruturar, limpar as ações, as trocas de foco entre as duas e os tempos de jogo, nos encontramos com mais calma para pensar no que faríamos. Fomos, aos poucos, passando cada momento do exercício desde seu início e as ações que realizávamos, onde uma deveria terminar a sua, e permitir à outra começar, bem como quando faríamos nossas ações ao mesmo tempo. Se estávamos, até então, sustentando o discurso de que neste trabalho gostaríamos de falar da técnica do ator ao realizar ações, este foi o primeiro momento que começávamos de fato a entender o que isso significava.

Logo de início, tivemos uma conversa sobre a precisão do movimento e dos desenhos do nosso corpo em cena. Chamamos aqui “movimento”, pois estamos isolando-o do jogo e do fazer a ação, isto é, da execução do movimento com intenção (o porquê e o como o movimento se dá o caracterizam como ação física⁶). O movimento aqui descrito é encarado muito mais como um formato não estático que se produz com o corpo, para nossa primeira compreensão de como realizá-lo e entendê-lo fisicamente.

Concordávamos que para encontrar a precisão que desejávamos, deveríamos procurar realizar cada ação proposta com a menor quantidade de movimentos possíveis e esses deveriam ser bem decupados. Também a respeito do uso do movimento de oposição antes de fazer uma ação, como por exemplo,

⁶Segundo Thomas Richards em sua experiência de trabalho com Grotowski, este explicou o que seria uma ação física: “É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à porta para contestar ‘suas perguntas estúpidas’, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento.” (RICHARD, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Coleção Estudos), p.86-87.)

quando damos um salto, imediatamente antes desse, flexionamos as pernas para depois expandi-las, ou seja, utilizamos uma força de oposição ao movimento antes de produzi-lo.

Barba (2012, p.39) fala sobre esse *princípio de oposição*, onde o corpo do ator revela sua vida ao espectador em uma série de tensões de forças contrapostas, citando como exemplo, a Ópera de Pequim onde o sistema de movimento é regido pelo princípio de que cada ação deve ser iniciada na direção oposta à qual se dirige, bem como as diferentes formas de teatro tradicional balinês que são construídas através da estruturação de oposições. A mesma ideia das forças contrapostas pode ser encontrada também no Kabuki e no Teatro Nô.

Partindo desse conceito, sabíamos que esse seria um dos itens mais difíceis de trabalharmos. Além da limpeza e precisão corporal que já buscávamos, essa ideia propunha a descoberta do movimento e do seu oposto, como uma suspensão, uma respiração antes das ações que realizássemos. Ela demandava também um maior engajamento e tônus muscular para realizar as partituras. Como é citado por Barba (2012, p.40) o mal-estar pode ser uma bússola para o ator orientar-se. Ele torna-se um sistema de controle, uma espécie de radar interno, que permite ao ator observar-se enquanto age através da sua percepção física que confirmam quais tensões não habituais e extra cotidianas habitam seu corpo. Ele descreve a fala do professor de dança clássica japonesa Buyo, Tokuho Azuma, que diz aos seus alunos que para verificar se uma posição era praticada corretamente, deveriam atentar-se à dor. Se não doesse, estava errado. Ao mesmo tempo, se doer também não significa que está certo. Um discurso similar é usado pelo mímico Decroux, que diz que o mímico se sente bem no seu mal-estar. Entendemos que a existência desse desconforto físico, era provocada pelo comprometimento geral do corpo em realizar os movimentos e, era necessária para a realização das nossas ações com o preenchimento que buscávamos.

Começamos, então, a partiturar o início, isto é, o momento em que Roxo (Beatriz) está sozinha enchendo balões. Para isso, Arianne ficou assistindo e auxiliando na construção da partitura.

Roxo olha o público, com as mãos para trás. Mostra os balões. Joga todos no chão, escolhe um. Levanta os cotovelos, pega ar, assopra, o balão enche pouco.

Pega ar novamente, assopra. Enche mais um pouco. Pega ar mais uma vez, o balão enche e fica pequeno, do tamanho de sua mão. Com as duas mãos ela amarra-o. Pega-o com a mão direita, divide com a plateia sua alegria. Coloca-o no chão, pega outro. O primeiro sobe, ela constata que subiu. Olha para outro balão vazio no chão. Triangula. Olha novamente para o que já está lá em cima. Levanta puxada pelo braço direito, pega-o. Dá uma bronca nele. Com a mão esquerda pega um fio da camisa e amarra o balãozinho no braço.

Conforme avançávamos na partitura, mais possibilidades se abriam. Por exemplo, definíamos como Verde (Arianne) poderia voar e se locomover sendo carregada pelos balões. A partir daí, percebemos que ficaria mais claro de que ela estava no céu, se um pássaro passasse por ela. Como princípio, buscamos os sons que descobrimos anteriormente na floresta. O pássaro seria apresentado pela sua mão que passa por ela de diferentes maneiras conforme o som de cada ave reproduzida. As duas primeiras aves são representadas pela mão passando à sua frente, realizando ondulações com os dedos de uma maneira leve e fluida. Como o próprio movimento proposto, tem-se uma ideia de pássaros em voo, como um bater de asas gracioso. A proposta era que o terceiro pássaro fosse mais desajeitado que os outros, que voasse um pouco mais destrambelhado, assim, a escolha foi representá-lo com a mão abrindo e fechando com movimentos fortes e estacatos ao abri-la. Apesar de o som já dar a imagem e diferença entre os três pássaros, sendo a utilização da mão um elemento dispensável para comunicar, Arianne preferiu usá-la, pois era mais uma forma de utilizar as diferentes qualidades de dinâmica em partes do seu corpo e verificar como isso a afetava.

Enquanto isso, Roxo, que está em terra firme (não conseguiu voar), também vê os pássaros. E assim, agora possuíamos mais um elemento para jogar que não estava previsto.

O curioso é que no dia em que estávamos fechando melhor a estrutura, diversas novas ideias foram surgindo durante o processo. Encontrávamos também uma forma de Roxo fugir de Verde enquanto essa está em queda livre, pronta para cair sobre ela. Quando Roxo modifica seu lugar no espaço e suspira aliviada, Verde cessa também todos os movimentos e caminha calmamente até o seu lado para recomeçar o movimento de queda livre. Essa pausa era usada inclusive para quebrar

com as personagens por um pequeno momento, quando éramos as atrizes dando uma respirada da afobação que estava acontecendo. Pesquisávamos também nessa parte a variação de tempo, a queda em velocidade normal e a queda em velocidade lenta, e como variar de uma para a outra.

2.5 - Estrutura em transformação

Fizemos uma apresentação para a turma, conforme era o combinado, e verificamos alguns problemas. Os principais eram: a passagem do foco de uma para a outra, a falta de precisão em nossas ações e de jogo entre nós duas, os momentos de triangulação, os sons que emitíamos e as diferentes propostas rítmicas que não estavam acontecendo. Na verdade eram os problemas que sempre tivemos, mas que algumas vezes funcionam e outras não.

No nosso encontro do dia 27 de março, tínhamos pouco tempo e novamente não conseguíamos encontrar um aquecimento que ajudasse a nos preparar melhor. Iniciamos direto pelo nosso trabalho tentando afinar o que já tínhamos, tanto em questão dramática, como de limpeza dos movimentos e trocas de foco entre nós.

Iniciávamos pensando sobre a quebra que existia em nossa partitura, onde Verde cai sobre Roxo. Naquele momento, utilizávamos as técnicas de comicidade intuitivamente, pois ainda não tínhamos assumido a comicidade como uma das prioridades do exercício, e sim, a investigação do corpo, da partitura e da precisão. Alguns recursos que já conhecíamos como a triangulação, a repetição, a inversão de expectativa, o absurdo, foram usados, porém, nada muito aprofundado. Pensávamos que a quebra citada estava sendo realizada mais como um recurso que poderia ajudar a resolver cenicamente a fuga de Roxo de ser esmagada por Verde, que até aqui, não conseguíamos encontrar uma solução. Com a quebra do corpo em queda para uma neutralidade e deslocamento pelo espaço com a intenção de simplesmente cumprir a marca proposta, encontrávamos um mecanismo de deixar a movimentação mais limpa e quebra de expectativa. Pensávamos se poderíamos ter momentos como esse também em outras partes. Talvez, pudesse ser um bom recurso para estabelecer melhor o jogo entre nós. Resolvemos que Roxo começaria

olhando para a plateia com os balões escondidos atrás dela, durante o tempo que fosse preciso. Ela faria suas ações já anteriormente estabelecidas, e a entrada de Verde em cena seria da mesma maneira, buscando a relação com a plateia durante o tempo necessário, e a partitura se repetiria, até ela encher seu primeiro balão, que seria de forma diferente, já que começamos a estabelecer melhor qual era a relação entre as duas personagens. Nossa ideia era: Roxo erra, Verde acerta. Por essa razão, pensamos que nosso conflito deveria ser estabelecido aos poucos e respeitando a característica proposta para cada uma delas.

Outra coisa que investigamos foi retirar o som de uma das partituras, onde um balão enorme era estourado por Verde. Um dos nossos maiores problemas foi como fazer os ruídos para cada ação. Alguns funcionavam, outros não faziam sentido ou ficavam sujos. Eles eram necessários e nos ajudavam a atingir os estados, entrar no jogo, além de dar dicas de em qual ponto a outra atriz estava na partitura, quando não conseguíamos nos ver. Nesse caso, fizemos uma das personagens furar o balão enorme e tapar os ouvidos. Assim, todo o resto poderia ficar mudo até que ela voltasse a destampá-lo.

Para Arianne, os sons que Beatriz fazia eram extremamente importantes, já que seu plano de localização era mais a frente. Na última apresentação em sala, houve desencontros entre as duas, e ela se perdeu nos tempos de realização das ações com relação à Beatriz, recorrendo ao reflexo de ambas na janela, diversas vezes, para verificar se as ações estavam sincronizadas, o que a fez ficar com o olhar disperso e com o jogo comprometido. Ao tentar ver Beatriz através do reflexo da janela, que ficava na sua lateral esquerda - sendo o mesmo local para onde os pássaros seguiam - ela perdia a relação com o que estava vendo naquele momento, que eram as aves, desconectando-se da cena. Existia uma insegurança pelo fato de não vermos uma a outra, principalmente nesta etapa onde ainda não estávamos seguras e o risco de nos perdermos com o tempo das nossas ações, era maior. Precisávamos encontrar um jeito de estarmos conectadas mesmo sem conseguirmos nos ver, porém, por enquanto, nos sentíamos reféns principalmente dos sons que emitimos, para nos encontrarmos. Estávamos tentando achar também mecanismos que permitissem nos relacionarmos mais.

A cada ensaio havia uma evolução na estrutura inicial que criávamos desde o primeiro dia. Havia partituras físicas para praticamente todas as ações. Poderíamos dizer que nossas ações eram fixas, de algum modo, porém, isso não nos impedia de criar novas possibilidades nos entremeios do que já estava estabelecido. Notamos também que quanto mais seguras estávamos com as partituras e os movimentos, maiores eram as suas possibilidades e o jogo entre nós duas.

Arianne viu que logo no início dos ensaios precisava pensar em cada uma das ações que fazia para encher os balões. Naquele ponto sentia que a partitura ainda apresentava um uso limitado, pois não era realizada organicamente pelo seu corpo. Havia travas. Durante esse ensaio teve a sua primeira experiência de poder usar uma de suas partituras de outras formas. Ao encher os balões, conseguiu aumentar a velocidade com que realizava a ação, o que ocorreu de maneira fluida, enquanto junto com Beatriz, testava novas possibilidades para o exercício. Ao mesmo tempo, apesar da partituração, nenhuma vez, seja no ensaio com Beatriz, sendo apresentando em sala, ele era igual. Arianne observou que sempre havia uma reação nova que aparecia, os momentos de relação entre as duas variava, como recebia os estímulos mudava, podendo alterar seu estado e, inclusive, muitos dos sons que produzia a cada treinamento ou apresentação. Sentia que apesar da existência da precisão física, o modo como os estímulos externos e os provenientes do seu próprio corpo, realizando as ações, eram percebidos por ela, variava a cada vez. Isso gerava uma combinação infinita de possibilidades de como a cena poderia ser realizada, mesmo com a existência das ações e movimentos precisos. O que poderia ser considerado um elemento engessador, pode, e deve ser considerado como mais um dos estímulos que são capazes de provocar, produzindo o jogo.

Segundo Beatriz, o jogo, a relação entre ela e a Arianne, foi muito questionada durante sua última apresentação para a turma. Notou que, por mais ampla que seja a escuta das duas, o que cada uma representava precisava ficar mais claro. Inclusive, como não usam objetos, o que ela via em cena precisava ser o que Arianne também estava vendo. No entanto, Beatriz considerou que muitas vezes isso não era compatível. Percebeu também que enquanto a partitura de cada ação não está completamente engajada com o seu corpo, seu jogo ficava comprometido, pois acabava passando mais tempo preocupada com o movimento do que com a relação.

2.6 - Para onde ir?

Chegamos na universidade às 14h30 para iniciar nosso ensaio. Elton Pinheiro, um colega da disciplina Processo de Criação do Ator (eletiva onde alguns alunos acompanham as aulas do TCC) esteve presente na maior parte desse dia, pois se identificava com a nossa pesquisa e linguagem. E, logo depois, os nossos companheiros de turma Roberta e Pedro Conrado também se juntaram a nós.

Apesar de reconhecermos a importância do olhar de fora, começamos a notar que esse tem se confundido com sugestões, ideias e questionamento de escolhas criativas e não eram colocados como um olhar analítico sobre a precisão e limpeza dos movimentos, como era o nosso desejo. Muito do que era dito, era aproveitado, mas começávamos a ver a necessidade de filtrar as informações que recebíamos e encontrar como elas poderiam ser válidas para nós, em vez de provocar incertezas sobre nossas escolhas.

Novamente, começamos o trabalho pela cena, sem qualquer procedimento ou aquecimento anterior. Apesar de estarmos conscientes que isso não deveria ser feito, ainda não descobrimos que tipo de preparação para a cena, é essa.

Ao iniciar a investigação ativa, fomos nos dando conta dos pontos em que estávamos mais frágeis. Em que o corpo não estava engajado ou que o movimento de uma não condizia com o da outra. Por exemplo: durante a queda de Verde (Arianne), quando os balões estouram, o corpo de Beatriz ficava solto em cena, sem precisão, sujo. O que causava na atriz a sensação do movimento não estar sendo justo, tirando-a do jogo; no momento em que Roxo (Beatriz) enche um balão gigante, Arianne não visualizava a bola tão grande quanto Beatriz, o que gerava na plateia um incomodo de algo que aparentava não estar em comunhão.

Depois de passarmos algumas vezes, paramos para um intervalo e, na volta, decidimos experimentar alguma coisa de aquecimento. Beatriz propôs algumas atividades de rotação dos membros (para que eles estejam em movimento de forma independente), de equilíbrio (o corpo como marionete sendo sustentado pelos pulsos e também se colocando em cena como uma equilibrista de corda bamba em um picadeiro) e de saltos. Neste último, o objetivo era decupar cada salto para que entendêssemos a estrutura da atividade: a recusa do movimento - que seria

o momento em que dobramos os joelhos para saltar -, o salto em si, a parada no alto, o freio - também com a dobra dos joelhos e a finalização.

2.7 - A importância do jogo

Após o aquecimento, voltamos para os balões. Dessa vez, tínhamos como plateia mais alunos da universidade. Assim, conseguimos entender melhor como era importante o nosso contato com o espectador, principalmente por estarmos fazendo uma cena cômica.

Como é dito por Spolin (1979, p.11) a plateia é o membro mais reverenciado do teatro. É ela quem dá significado para o espetáculo. Quando o ator começa a ver os membros da plateia como um grupo com o qual ele está compartilhando uma experiência, ou seja, quando é entendida como sendo parte orgânica da experiência teatral, ele ganha um sentido de responsabilidade para com ela, a quarta parede desaparece, e o observador solitário torna-se parte do jogo. E era isso, nós queríamos a plateia dentro do nosso jogo, onde pudéssemos usá-la como um estímulo para nos mantermos vivos em cena.

Naquele dia, quando novas pessoas além da nossa turma vieram nos assistir, a energia do exercício se renovou com a troca entre nós, atrizes, e eles. Em seguida, repetimos somente para nossa orientadora. E a partir daí, alguns pontos foram alertados: para Beatriz era preciso pensar na postura em cena, para se fazer grande, abrir os ombros e expandir o movimento. No momento em que a bola gigante de Roxo estoura, por exemplo, percebemos que para garantir a precisão e limpeza era preciso definir uma maneira não naturalista, de mostrar o corpo sendo empurrado pelo ar. Chegamos à conclusão que era mais teatral cair para trás numa cambalhota e depois sentar no chão com as pernas abertas, do que simplesmente correr até o final do palco/sala.

Essa diferença entre como se dá o movimento na realidade e na ficção, já entrava em pauta no nosso processo há um tempo. Começamos a descobrir isso a partir das nossas primeiras investigações com as partituras que usávamos para encher os primeiros balões. Percebemos que as partituras eram quase que

movimentos estilizados de como se realizava o gesto na realidade. E, encontramos a seguinte passagem, citada por Dario Fo:

Precisamos prestar atenção em uma coisa: diante de uma garrafa e um copo reais, quando pego o copo, não tenho nenhuma necessidade de escancarar excessivamente os dedos ou de desenhar algo. Quando me sirvo, ninguém fica observando os meus gestos, já que eles não têm nada de interessante. Mas, se mimo agarrar um objeto, é a ficção que determina a atenção e o interesse. Em contrapartida, caso me limite a aplicar os gestos naturais, usando medidas e quantidades dos objetos reais nos atos de pegar e servir, tudo se torna banal, pequeno e, principalmente, não crível. O real aplicado ao imaginário é falso... e também enfadonho. Portanto, para se obter um efeito crível é preciso *manipular a realidade*. (Fo, 2011, p.270)

Nossa orientadora nos provocou no final do dia ao dizer que gostaria de nos ver explorando outras propostas longe dos balões, o que a princípio nos deixou animadas. Porém, ficamos receosas de não conseguirmos cumprir com os prazos deste trabalho, ou acabarmos com dois projetos não aprofundados. Quando ouvimos isso, pensamos em adaptar contos para o teatro gestual ou fazer outra cena completamente diferente. Depois, entendemos que o nosso desejo era descobrir como nos preparar para estarmos disponíveis corporalmente para jogar no espaço vazio, quais eram esses procedimentos, o que precisávamos fazer? Sendo assim, continuamos utilizando nossa cena dos balões, mas nos dedicando ao “como fazer” e não a “o que fazer”.

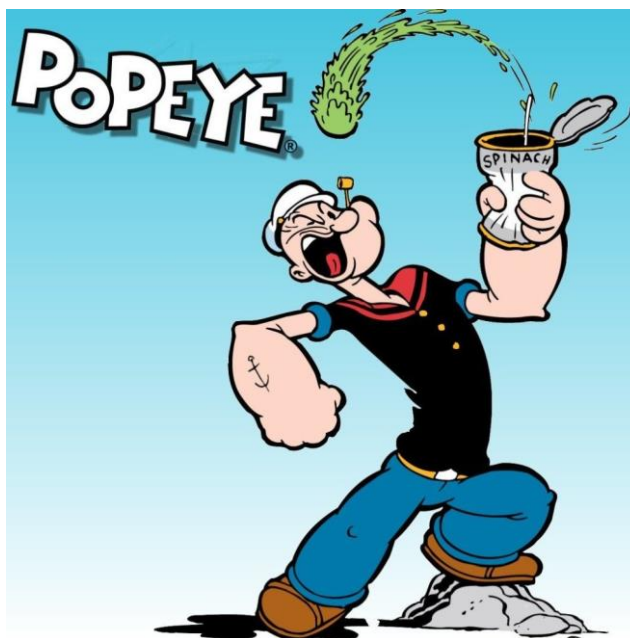
2.8 - Conhecendo outros balões

Alguns ex-alunos do curso da Cândido Mendes foram nos assistir e trocar experiências parecidas durante a nossa pesquisa. Uma delas foi a atriz Maria Luiza Almeida, ex-aluna do curso de Teatro da Universidade Cândido Mendes, que ao se formar buscou outras fontes para aprofundar seu conhecimento em teatro gestual, e veio nos apresentar uma cena que ela também fazia utilizando balões imaginários. O que mais nos chamou atenção foi como o balão pode ser lúdico e nos dar tantas

possibilidades de criar e, também, que o mesmo elemento pode ser manipulado de tantos modos diferentes. Como através de movimentos diferentes, era possível se criar o mesmo código para quem assiste. Como uma ação gestual poderia ser realizada, por exemplo, de uma forma mais próxima à cotidiana até a mais extra cotidiana e ser identificada pelo espectador. Apresentamos nossa cena também para Maria Luiza e conversamos sobre. A partir disso, começamos a entender mais como a estética do desenho animado estava presente na nossa proposta.

Neste dia, Beatriz percebeu que durante o momento inspirado no desenho animado *Popeye*, - a sua personagem engole espinafre e fica forte como na animação citada (Figura 1, p. 26) - sua voz e seu corpo estavam na ação de se tornar grandes e musculosos, ou seja, passa a usar o peso como mais pesado, os movimentos mais lentos e os sons mais graves. Porém, no momento seguinte da cena, Beatriz manteve sua voz na partitura indicada, mas seu corpo não se mostrou engajado como antes. Esses detalhes devem ser percebidos, pois uma mudança na intensidade, no tônus ou na intenção de uma ação, pode gerar uma nova reação.

Figura 1. Desenho animado “Popeye”



Fonte: Wouldyoukindly⁷

⁷Disponível em: <<http://www.wouldyoukindly.com/the-floor-is-lava-29-sailor-on-sailor-action/>> Acesso em junho. 2015.

2.9 - Experimentando novas entradas

Naquela segunda-feira de abril, decidimos começar nosso encontro experimentando um aquecimento aprendido por Maria Luiza na escola de Stella Adler em Nova Iorque, que consistia em alongar o corpo ao mesmo tempo em que deixávamos os sons serem liberados, sons que partiam do movimento e não do desejo de falar. Bocejos, barulhos graves prolongados, agudos rápidos e suas variações, nos estimularam a usar a voz de maneira mais orgânica, além de ampliar as possibilidades vocais.

Em seguida, decidimos fazer um exercício de pré-expressividade proposto pelo grupo Lume, chamado “Dança dos ventos”. O procedimento consiste em um tipo de dança que obedece a um ritmo ternário harmonizado com a respiração, onde através de saltos realizados, procurava exercitar a fluidez de energia dentro de regras específicas. A princípio, achamos a prática interessante exatamente por essa característica que diz respeito muito a nossa proposta. Porém, ao iniciarmos, nos demos conta de que poderíamos passar muito tempo saltando sem saber se estávamos nos aprofundando em alguma coisa ou se tínhamos sequer entendido a proposta. Até que ponto um exercício de pré-expressividade poderia ser significativo para nós, no momento que nos encontrávamos já com partituras definidas e praticamente uma cena estruturada? Queríamos encontrar uma forma de trabalhar que fosse capaz de realmente agregar ao que possuíamos.

Pulamos para a próxima etapa. Resolvemos testar outra proposta de Maria Luiza, dessa vez, com a intenção de estimularmos o universo fantástico e criativo. Começamos convidando alguns colegas para nos assistirem. Nos posicionamos na sala, e paralelamente, cada uma no seu tempo, entramos em cena. O jogo consistia em encontrar um giz imaginário, desenhar uma porta no espaço, entrar na porta, viver o mundo extra cotidiano que existe ali dentro, encontrar a porta de saída e sair. O objetivo do jogo era que todos entendessem perfeitamente tudo o que vivêssemos ao atravessar a porta. E, segundo nossos colegas, cumprimos o que nos foi comandado. Sendo assim, percebemos, de novo, que apesar de muito divertido de ser feito, ainda não se tratava desse tipo de estímulo que procurávamos para nossa pesquisa.

Entendemos que era necessário definir para nós do que se tratava nossa investigação. O mais próximo que chegamos foi: “buscando uma metodologia para a precisão e organicidade” ou “buscando organicidade através da precisão”. Isto é, se nossa intenção era tornar o exercício orgânico, mesmo que ele contivesse muitas partituras corporais e vocais, era preciso voltar a limpar e decupar os movimentos já existentes.

Naquele momento, eu não me dava conta de que estava testemunhando os dois aspectos mais importantes do processo criativo no teatro, os dois polos que dão a um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: de um lado, a forma; do outro o fluxo da vida - as duas margens do rio que permitem que ele flua tranquilamente. [...] Esse é o paradoxo do ofício do ator: o equilíbrio da vida cênica só pode aparecer a partir da luta entre essas duas *forças opostas*. (Richard, 2012, p.22)⁸

Em seu trabalho com Grotowski, Thomas Richard chamou essa busca pela organicidade de fluxo da vida, como mantê-lo vivo diante da precisão. No nosso caso, estávamos mais próximas deste fluxo do que da forma. Então, durante os quinze minutos seguintes, escolhemos um pequeno recorte de nossas partituras para trabalharmos. Durante esse tempo, repetíamos cada parte específica na tentativa de identificar as necessidades que a cena pedia e ainda não havíamos notado.

Arianne, por exemplo, viu que sua entrada não favorecia o jogo com Beatriz. Ela não possuía um objetivo, ela apenas caminhava, olhava para Beatriz sentada no chão em meio aos balões espalhados e mostrava os seus para a plateia. Ao repetir essa caminhada de diversas maneiras, descobriu que se entrasse correndo e olhasse para os dois lados, como Beatriz fazia, e em seguida a visse ajoelhada, esse pequeno detalhe já alterava o jogo entre as duas. Apesar de para Arianne ainda não existir um motivo construído em seu pensamento do porquê, Verde entraria daquele jeito: se fugia de alguém, se havia roubado os balões ou qualquer outra possibilidade, aquele tipo de movimento por si só era capaz de ajudá-la a estabelecer uma relação maior com a outra atriz na cena. Logo, a partitura poderia ser incorporada ao exercício e transformar-se em ação, partindo da leitura que a

⁸RICHARD, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Coleção Estudos).

realização do movimento gerasse para criar o antecedente. Arianne começou a pensar sobre os diversos caminhos utilizados para a criação, onde é possível a ação ser proveniente de uma ideia e depois ser executada pelo corpo, bem como também é possível a execução de um movimento, gerar uma leitura concreta, transformando-se em ação e criando-se uma ideia do que ele representa.

A decupagem de algumas partituras fez Arianne perceber também que apesar dos movimentos precisos, o fio condutor que ligava suas ações era impreciso em diversos momentos. Um de seus questionamentos era se a inexistência dessas ligações poderia prejudicar sua execução, sendo também um dos fatores responsáveis por não estar tão livre para o jogo e a relação com Beatriz, ou se, na verdade, seria exatamente o contrário: os momentos de respiro da partituração, que permitiriam mais liberdade no jogo.

Já Beatriz, retornou para a questão já apresentada anteriormente: estava tão preocupada em executar com precisão as ações que não se sentiu tão disponível para o jogo. Isto é, sua relação com a personagem de Arianne estava comprometida. Sendo assim, começou a partiturar todo seu primeiro momento em cena com o objetivo de se sentir mais livre para o trabalho. Decupou o número de passos que andava até chegar ao centro da sala, para onde olhava logo que parava de andar, quando dividia com a plateia sua alegria de estar com balões, qual perna usava para se sentar no chão, e por aí em diante. Porém, ainda não aparecia no seu horizonte de preocupações o como expandir o corpo para se tornar mais expressivo e menos fechado.

2.10 - O desenho animado

No encontro seguinte, conversamos sobre a escolha por não assumir a “boa” e a “má”, mas sim, uma série de ações implicantes de uma que geram reações na outra. Queríamos fazer com que a plateia possa torcer pelas duas, em vez de definirmos precisamente quem é quem.

Começávamos a entender melhor também como a estética do desenho animado entrava na nossa proposta. As quebras que fazíamos, que até o momento nos deixavam confusas quanto a quem nós éramos: nós atrizes ou personagens,

ficaram mais claras a partir disso. Assistindo alguns desenhos vimos que as quebras eram realizadas como escolhas estéticas, onde a personagem continuava sendo “personagem”, e era o que fazíamos. Assumindo isso, nossa proposta começou a ficar mais clara.

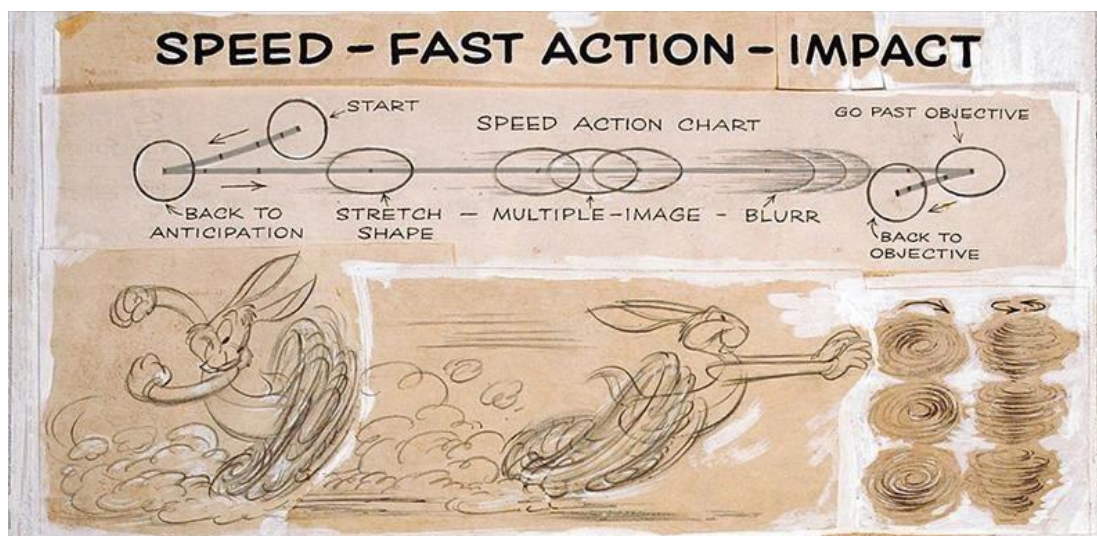
Ainda sobre esse assunto, conversamos com o professor Eduardo Vaccari, que nos falou sobre o teste da sombra⁹, citado por Eugenio Barba, em que os desenhistas de quadrinhos e desenhos animados verificam a qualidade de seus traços a partir do quanto de luz uma ilustração deixa passar. Por exemplo, o caminhar das personagens formam imagens no espaço em que a luz consegue atravessar os corpos, produzindo uma percepção tridimensional.

Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível. O ator pode verificar se a dinâmica está correta aplicando o teste da sombra, uma regra com a qual os desenhistas de quadrinhos e desenhos animados estão familiarizados. Eles usam isso para verificar se seus desenhos são compreensíveis e eficientes. (Barba e Savarese, 1995 p. 184)

Além disso, nas próprias animações, o *princípio da oposição* ou recusa também se torna uma técnica de ampliação dos movimentos. Ou seja, o que trabalhávamos para dar ampliação às nossas ações, também era usado na nossa nova referência de trabalho:

⁹Em BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. (pg.184)

Figura 2. Do manual de ação do desenhista, de Preston Blair.



Fonte: A Arte Secreta do Ator, dicionário de antropologia teatral¹⁰

Para se manter numa dada direção é necessário começar na direção oposta: ou antes, acentua-se o efeito de um movimento por meio da antecipação. Do manual de animação para desenhistas, de Preston Blair. De acordo com Meyerhold, a técnica *otkaz* (recusa) (...) era 'um movimento oposto ao que se desejava fazer, e vinha imediatamente antes do movimento desejado, para acentuar a expressão'. (Barba e Savarese, 1995, p. 176)

2.11 - O importante é manter-se vivo em cena

Era dia de apresentarmos o trabalho para a turma, o que já não fazíamos há quinze dias. Estávamos passando pelo momento de dúvidas quanto aos procedimentos usados para a cena e como manter o jogo vivo, apesar da busca pela técnica.

Sendo assim, a insegurança para mostrar o andamento do trabalho era grande. Não conseguimos limpar e partiturar tudo que nos propusemos. No último mês, apenas repetíamos a cena com algumas pequenas alterações e, a resposta da

¹⁰Disponível em: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 176.

turma já não era mais a mesma. Entramos, então, decididas a manter o jogo vivo independente da limpeza dos movimentos.

Nossa orientadora sempre alertou que Beatriz precisava confiar mais em si mesma no início da cena, não podendo mostrar timidez ou tentativas de se esconder, isto é, era necessária a ampliação do corpo. Sendo assim, Beatriz, nos primeiros minutos, ainda sozinha, investiu mais na relação com a plateia. Tentou se desprender da forma e confiar que ela já estava presente no seu corpo, mesmo que não tão precisa quanto gostariam. Arianne também notou que essa conexão que criava com a plateia ao entrar, era importante para o jogo, pois ajudava a construir sua presença. Dessa forma, vimos que esse momento quando nos estabelecíamos em cena, deveria ser considerado de grande valor. Era a partir dele que dávamos início ao nosso jogo e nossa relação.

O resultado naquele dia foi bastante gratificante. Os comentários dos colegas e da nossa orientadora ressaltavam o fato de estarmos realmente engajadas e que foi possível ver nosso avanço no quesito limpeza corporal e amplitude dos movimentos.

2.12 - Brincando com sombras

Nas semanas seguintes, continuávamos tentando encontrar exercícios que nos ajudassem a desenvolver nosso corpo para a proposta, porém, não conseguíamos achar nada que realmente sentíssemos que pudesse fazer alguma diferença direta no que estávamos trabalhando. Os procedimentos que tentávamos ficavam em um lugar um pouco abstrato e distante do que já estávamos fazendo.

A partir da conversa que tivemos com o Professor Eduardo Vaccari sobre o teste de sombras, lembramos de uma outra ocasião, um ano atrás, em que trabalhávamos com lanternas e precisávamos ajudar um colega a deixar seus movimentos mais ampliados em cena, sugerimos que ele recorresse à imagem da sua silhueta projetada na parede branca da sala que ensaiávamos. Pensamos que o mesmo aplicava-se à nossa pesquisa agora: a partir da referência de Eugenio Barba, se projetássemos nossa sombra na parede e fizéssemos nossa partitura observando os desenhos formados, poderíamos encontrar lugares de maior expressividade para nossos corpos. Assim, no ensaio seguinte, levamos uma luminária, colocamos atrás

de nós, e começamos a fazer nossos movimentos olhando nossas sombras. Durante o treinamento, nós não jogamos, a preocupação principal era verificar nosso desenho corporal e o quanto a luz passava por ele. Quanto mais perfil e diagonais usávamos, mais interessante ficava o formato da sombra, bem como, quanto mais espaços deixávamos entre o nosso corpo e braços ou pernas. Achamos muito válido, pois foi a melhor maneira que encontramos para de fato visualizar como nos colocávamos no espaço, quais as nossas formas corporais que funcionam ou não.

Através da observação da sombra, Arianne percebeu, por exemplo, que quando esticava a borracha do balão antes de enchê-lo, se em vez de executar o movimento somente com a mão direita para esticar, somasse também os ombros em deslocamento para o mesmo lado, um desenho mais interessante era produzido. Não só o movimento ficava mais amplo, mas também a pequena mudança de eixo do seu corpo através do ombro, deixava o formato da sombra mais claro.

Beatriz entendeu que quanto mais amplo seus gestos ficavam, mais desenhados se encontravam em cena. Conseguiu, finalmente, visualizar a luz passando pelo seu corpo e mais, pela primeira vez notou a real diferença entre um braço esticado com energia até os dedos e um braço solto ao longo do corpo. E compreendeu como o corpo é uma totalidade que precisa estar sempre mobilizado muscularmente e totalmente engajado nas ações.

Figura 3. Investigação utilizando sombras.



Fonte: Elaborada pelas autoras

Uma questão que tivemos era se essa preocupação demasiada com os desenhos poderia nos tirar do jogo quando apresentássemos o exercício. Porém, por mais que não conseguíssemos executar tão bem as formas quando não as víamos projetadas, de alguma maneira, o contato com as sombras durante os treinos seria capaz de nos trazer maior consciência corporal, o que já provocaria mudanças em nossa execução, mesmo quando não estivéssemos tão focadas nesse ponto.

2.13 - Apresentação para o Professor Eduardo Vaccari

Por conta do feriado do dia 21 de abril, adiantamos nossa apresentação para a turma para o dia 15. No entanto, nossa orientadora não pode estar presente e foi substituída pelo professor Eduardo Vaccari, o qual nunca havia visto nada dos trabalhos em questão.

Depois de mostrarmos a cena, pela primeira vez ouvimos comentários a respeito da comicidade presente nela. No início do nosso processo, estávamos preocupadas com o gestual e não necessariamente com o cômico, porém, ela acabou seguindo por esse caminho. Após essa análise, notamos que precisávamos assumir e investir nessa característica.

O Professor Vaccari nos alertou quanto ao nosso corpo, que apesar de já estar com amplitude (espaços do corpo que permitem a passagem de luz), faltava entrarmos mais em contato com a musicalidade das ações. Sugeriu que aumentássemos o contraste entre as duas personagens e o exagero de cada acontecimento. Por exemplo, se Verde entra em cena com mais balões que Roxo, o número deve ser infinitamente maior. Se Roxo tem dificuldade para encher balões, Verde deve ter muita facilidade, e assim por diante.

Além disso, ele nos informou que estamos usando uma linguagem chamada *cineficação interna* que consiste no uso de procedimentos cinematográficos no teatro, como determinados enquadramentos, *fade-in*, *fade-out*, *close*, *slow-motion*, recursos possibilitados pela utilização da câmera, que no caso, estávamos utilizando o corpo para fazê-los. Entendemos que tendo maior consciência do que fazíamos, podíamos nos aprofundar e investigar outras possibilidades cênicas da construção.

Como cita Dario Fo, o ator precisa ter domínio do seu corpo para garantir um espectador videodependente, capaz de produzir todos os efeitos de câmera:

É habitual, e não nos damos conta muitas vezes, mas executamos incríveis movimentos de *zoom*, evidenciamos um detalhe, alargamos o enquadramento em panorâmicas, identificamos a cromaticidade de cada cor, percebemos o claro-escuro de fundo. Enfim, possuímos, no interior de nosso cérebro, uma máquina que nenhuma tecnologia conseguiu ainda igualar. O nosso cérebro é uma câmara de cinema sofisticadíssima. Portanto, se o ator ou um grupo de atores estão em pleno domínio de seu ofício, os espectadores são provocados para obedecer a todos os impulsos que enviam com suas atuações. (Fo, 2011, p. 171)

2.14 - Pensando sobre nossas dificuldades

Passamos uma semana sem fazer a cena. Uma semana de feriado onde não tínhamos espaço para trabalhar e nos dedicamos então a leituras, escritas e afins. Na volta à sala de aula, encontramos nossos colegas e sentamos todos juntos para uma conversa sobre como estávamos caminhando até então. Nesse momento nos deparamos, não pela primeira vez, com as crises e desafios que uma pesquisa como essa carrega.

Moisés Salazar, um dos alunos, escreveu em sua monografia todos os seus questionamentos enquanto artista. Dan Venturi narrou detalhadamente cada tentativa e erro. E nós, Beatriz e Arianne, ficamos pensando o que estava acontecendo com o nosso trabalho.

Logo no início do semestre, a atriz e ex-aluna da Universidade Cândido Mendes, Karina Ramil, foi à nossa aula apresentar uma cena de dez minutos com teatro gestual idealizada a partir de uma disciplina ministrada pelo professor André Paes Leme. Ao final da cena, Karina sentou para conversar com os presentes e uma das perguntas que lhe fizeram dizia respeito aos seus ensaios. Questionaram-na sobre como saber quando é a hora de parar de ensaiar, como ela sabe se a cena está boa. E sua resposta foi a que a cena está boa quando ela não está pensando no

momento seguinte ao que está vivendo no palco, isto é, quando realmente está jogando. Quando a atriz ensaia e atinge esse estado de disponibilidade no jogo, sabe que rendeu tudo o que poderia.

Conseguimos nos reconhecer nessa fala da Karina. Era possível verificar, em nosso trabalho, dois momentos em que nos divertimos mais enquanto fazíamos a cena: logo no início dos ensaios, nas primeiras vezes que nos apresentamos, e alguns meses após iniciarmos este processo, pois estávamos mais conscientes de nossas ações. Por isso, percebemos que o meio entre essas duas situações o jogo ficou bastante comprometido. Inclusive, reconhecemos que certos movimentos se perderam durante a nossa limpeza da cena e que naquele momento estávamos tentando resgatá-los.

2.15 - A música

A proposta de encontrarmos diferentes ritmos para nossas partituras, partia da investigação das nossas ações utilizando músicas. Como não tínhamos ninguém para manipular o equipamento de som para nós, decidimos colocar uma aleatória e teríamos que seguir conforme elas tocassem. Pegamos um pequeno recorte de movimentos e poderíamos repeti-los quantas vezes quiséssemos.

Acabamos nos deparando com uma música muito lenta que estava no meio das outras e deveríamos segui-la, como o combinado. Foi muito difícil utilizá-la, já que nossa “música interna” para realizar as ações encontrava-se fixada em outro lugar.

Arianne notou um engessamento do ritmo de suas ações: - Quando iniciei a partitura de encher os balões, notei o quanto foi difícil variar as qualidades rítmicas e o peso. Tive que lutar contra a pulsação que já estava instalada no meu corpo e tentar aproveitar a música, mesmo que me parecesse estranho fazer as ações daquele modo. Após essa investigação, a minha partitura ainda não se encontrava precisa, e novamente, as ligações entre uma ação e outra, eram feitas cada vez de uma maneira diferente. As ações propostas eram em geral, realizadas através dos mesmos movimentos, como: encher o balão, amarrá-lo, retirar a linha do bolso, etc. Porém, apesar desses movimentos que chamarei de “movimentos bases”, já serem

conhecidos por mim, a passagem de um para o outro não possuía uma estrutura fixa. Comecei a ficar confusa se deveria trabalhar com esses pequenos momentos onde partitura fica em aberto. Sei qual é o movimento que preciso fazer em seguida, mas não sei como chegar até ele. A mesma dúvida começou a me atingir com relação à fixação do ritmo das ações. Será que deveria fixar velocidade, peso e fluência de todas as minhas ações, ou algumas deveriam ficar em aberto? Esse pensamento surgiu a partir do momento que entendo que o tempo da comicidade deve ser preciso, ou o elemento cômico se perde. Porém, a fixação de tudo que realizo, ao mesmo tempo, pode não permitir que o momento presente me afete, inclusive, o próprio engajamento corporal para realizar o movimento, pode não interferir no meu estado, caso tudo seja fixado.

Para Beatriz, esse primeiro contato com a música no trabalho também foi difícil: - Eu estava buscando encontrar a musicalidade para os meus movimentos, mas não consegui entrar em contato e me deixar afetar pela trilha que colocamos. Parecia que as músicas que tocavam não diziam respeito ao momento que eu estava vivendo, era desconexo. Eu estava indo no sentido oposto ao que escutava, nunca a favor da música, só contra ela. Sendo assim, consegui entender que já havia um ritmo no meu corpo e uma musicalidade no que eu estava fazendo, eu só precisava deixar me afetar por fatores externos para encontrar variações de peso, velocidade para cada ação.

Fizemos um segundo ensaio com música. Dessa vez, o professor Eduardo Vaccari sugeriu algumas trilhas de filmes e nos passou outras que nos aproximam do universo dos desenhos animados. Dessa forma, selecionamos as que achávamos que tinham mais a ver com o nosso trabalho e deu certo! Conseguimos participar do jogo e jogar com a música, isto é, ela intensificou as relações de disputa existentes entre as personagens, além de dar ritmo às entradas e caminhadas, ao encher de balões, e outros.

2.16 - Contrastes: Assumindo a comicidade

Pensando nas sugestões do professor Eduardo Vaccari, além da utilização da música como um treinamento para nossa investigação, também nos foi proposto

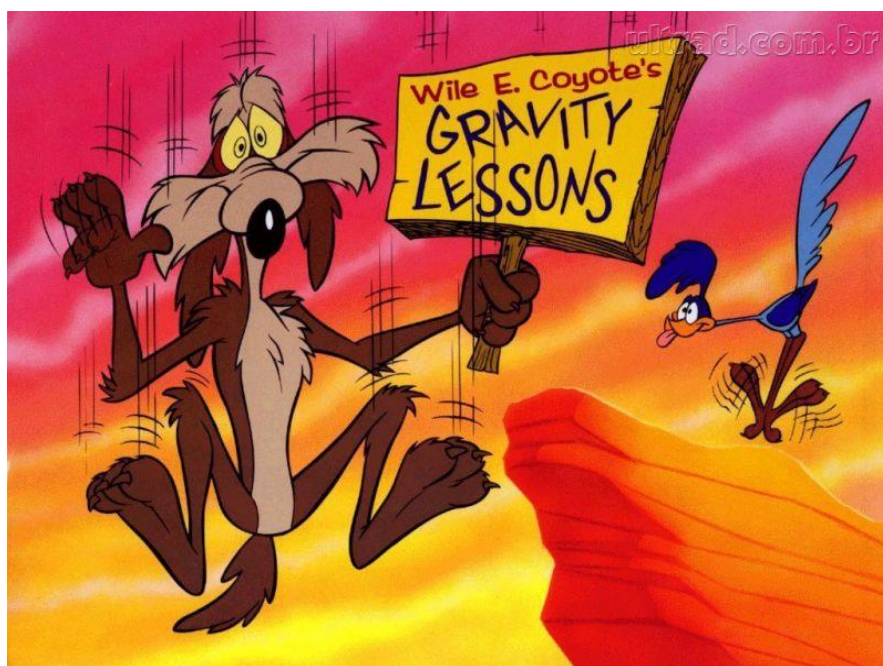
que investigássemos o contraste entre as duas personagens para assumirmos a comicidade.

Nesse caso, assumiríamos finalmente um papel de dupla cômica como inspiração. Como é citado por Castro (2005, p.22) uma característica utilizada em diversos tipos de teatro, como, por exemplo, no teatro indiano, uma das formas dramáticas mais antigas do mundo, onde o personagem Cômico *Vidusaka*¹¹ aparecia no momento da transcrição das grandes sagas épicas hindus, como o *Mahabharata* e o *Ramayana*, para a cena, apesar de não aparecer nas histórias originais. Constantemente, ele vem acompanhado de outro personagem cômico: *Vita*, formando uma das mais antigas duplas de cômicos conhecida: a junção de um malandro sagaz – *Vita* - com um estúpido idiota – *Vidusaka* - considerada uma das mais felizes combinações da comédia, sendo encontrada em várias culturas e tempos. Na *Commedia dell'arte*, o personagem Zanni, constantemente, também aparece em dupla - um esperto, malicioso, o outro bonachão e estúpido - além de outras inúmeras figuras que tem origem nele e em seu duplo: Brighella, Arlechino, Tuffaldino, Trivellino, Pedrolino e Pulchinella. Bem como a dupla de cômicos tipicamente circense: o mestre de pista e o palhaço, onde uma figura representa o poder, a ordem e o equilíbrio sendo o contraponto perfeito para o palhaço, símbolo da estupidez, da anarquia, do insólito e da bobagem.

Por isso, não necessariamente seguindo uma regra de características de uma personagem e outra, mas pensando na ideia dos contrastes entre elas, cada uma recortou uma parte da cena para aprofundar nossa relação como dupla. Assim, na tentativa de esgarçar e aproveitar cada momento do jogo, Beatriz escolheu começar pela sua partitura inicial. Apesar de não ter conseguido trabalhar com a música, conseguiu destrinchar melhor o seu primeiro contato com os balões, fazendo com que sua personagem tenha mais dificuldade em enchê-los. Quanto mais complicado for para Roxo encher, mais fácil será para Verde, tendo, então, uma situação clássica cômica que são vistas também nos desenhos animados: *Coyote e Papaléguas*, *Tom e Jerry*, entre outros.

¹¹“*Vidusaka* é o servo do herói mítico que, com suas intervenções cômicas, ajuda o povo a compreender todo o enredo. Ele é o único a falar em *prakrit*, o dialeto das mulheres e das classes inferiores, ajudando uma significativa parcela da audiência que não falava o sânscrito - língua dos deuses e dos reis - a acompanhar o enredo.” (CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem - palhaços no Brasil*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005, p.22)

Figura 4. Cena do desenho animado Coyote e Papaléguas.



Fonte: Ultradownloads - Papel de Parede ¹²

Alguns colegas, em apresentações anteriores, já haviam assinalado que ao entrar em cena, Arianne parecia entrar com mais balões em suas mãos que Beatriz. A princípio, essa não era nossa intenção. O interessante era perceber como, nesse caso, a execução do movimento que levou quem assiste a uma determinada sensação do que estava acontecendo, não sendo essa uma escolha nossa, até aquele momento. Assim, resolvemos assumir a questão das diferentes quantidades de balões que cada uma de nós possuía. Para isso, Arianne deveria investigar uma nova partitura para a sua entrada. Colocamos uma música e ficamos, as duas, repetindo nossas ações iniciais.

Arianne deveria investir em ideias que demonstrassem essa quantidade enorme de balões: - Comecei a repetir a partitura, tentando encontrar variações que me fizessem descobrir algo novo. Não encontrei nada diretamente pelo movimento. Tive que pensar em algo e tentar achar a melhor maneira de reproduzir a ideia. Tentei uma cortina infinita de balões caindo aos poucos até atingir o chão, jogar

¹²Disponível em: <<http://ultradownloads.com.br/papel-de-parede/Coiote-e-Papa-Leguas/>> Acesso em junho. 2015.

diversos punhados de balões a minha volta, colocar as mãos para trás novamente e mostra mais balões a cada retirada, como se surgissem em um passe de mágica. Joguei os balões no chão, tentei nadar no meio deles, mas visualmente tinha certeza que aquela partitura estava incompreensível. Beatriz tentou me ajudar e me dar novas ideias, porém, eu não me sentia bem fazendo nenhuma delas. Terminamos o ensaio sem eu ter encontrado o que fazer para criar esse contraste. No dia seguinte, continuei. Novamente surgiram várias ideias, que na teoria funcionavam, mas na prática, não se realizavam. A última delas era a quantidade de balões ser tão enorme, que eu seria soterrada por uma pilha deles quando estivesse agachada, levantaria e teria uma pilha de balões a minha volta, na altura do meu quadril. Esses balões seriam espalhados por mim pelo espaço, em um círculo à minha volta. Olhando para mais longe utilizando meu nariz como o foco do olhar, eu dava a ideia de que havia mais balões ao meu redor. Novamente eu me sentia estranha fazendo a pilha de balões. Eu tinha a impressão de que aquela imagem não comunicava o que eu desejava. Ao fazer uma pilha com os balões e ter com eles uma imagem de bloco, de muro, rígido, logo no primeiro momento, onde o código dos balões ainda estava sendo apresentados, para mim, atrapalharia ainda mais aquele fragmento de cena. Então, ficava no mesmo lugar. Me sentia complicando algo que poderia ser mais simples e de comunicação mais direta. No final das contas, o que ficou foi o mais simples: só o movimento de jogar os balões vazios para o alto com um movimento amplo e utilizando um som que sugerisse vários deles caindo pelo chão. Eu tendia a resolver as coisas de maneira simples. Os movimentos e o gestual se ficavam complexos, com muitas ações e coisas acontecendo ao mesmo tempo, eu não conseguia fazer, eu me desconectava para pensar em todos os movimentos que precisava produzir, não estando engajada na ação. O improviso, nesse caso, é válido para mim não necessariamente para encontrar coisas novas, e sim, coisas que já estão presentes na partitura, mas que estão ocultas ao meu olhar, e podem ser desenvolvidas. O resultado final que cheguei dessa partitura é um exemplo disso: os improvisos não funcionavam muito bem para mim, mas em algum lugar, eles influenciaram nas minhas ações novas que foram criadas.

2.17 - A qualificação

Estávamos nos preparando para o nosso exame de qualificação, isto é, quando apresentaríamos para a nossa banca examinadora (professor Eduardo Vaccari e a professora Monnica Emílio) e para outros alunos da universidade.

Passamos a tarde confeccionando nosso figurino, cortando blusas e testando quais as melhores maneiras para usarmos nossas roupas. Decidimos usar uma sobreposição de blusas mais largas cortadas por cima das nossas camisas com nossas cores: verde e roxo, para que pudéssemos usá-las como parte do nosso jogo: uma brincadeira de colocá-la no rosto quando o balão gigante de Roxo explode e ela fica sem enxergar por sua visão estar bloqueada pela camisa, ou balançá-la enquanto Verde está em queda livre, por exemplo.

Nos apresentamos para uma sala cheia e a resposta durante a cena foi muito clara: todos estavam envolvidos com o nosso jogo e rindo da cena.

Ao final, a banca avaliadora nos deu alguns retornos importantes para o nosso processo. A professora Monnica Emílio nos colocou questões sobre a execução das ações, como a que precisamos trabalhar mais a ideia do movimento de recusa - ou o *princípio de oposição*, descrito por Eugenio Barba, já citado - em nosso trabalho. Além disso, ela nos perguntou como estávamos em relação a nossa questão inicial, aos nossos desafios nesse trabalho.

No caso de Beatriz, que sempre ouviu existir uma separação entre sua voz e seu corpo, agora estava vendo ser uma só. O trabalho com sons fez com que ela descobrisse novas maneiras de usar sua voz. O corpo ampliado, desenhado no espaço, a deixava mais potente, como se o tônus do seu corpo estivesse empregado e engajado inteiramente para a cena.

Já Arianne pensava que no trabalho de teatro gestual era preciso que todas as suas ações fossem muito precisas e marcadas, mas começou a descobrir, que assim, o jogo cênico era dificultado. A partir dessa percepção, ela começou a procurar não deixar mais os seus movimentos, necessariamente, tão precisos, podendo deixar brechas para jogar com o momento presente.

Por uma questão de escolha, decidimos seguir utilizando a ideia de Dario Fo sobre o trabalho de mimo¹³ e do gestual. Sabemos que existem outras formas de entender a mesma proposta, porém, com a nossa opção de pesquisar a partitura aliada ao jogo, o conceito usado por esse autor, fez mais sentido para nós.

(...) quando nos apropriamos de toda a técnica possível do mimo, precisamos aprender como, onde e quando aplicá-la... e, principalmente, aprender também a prescindir dela. Conhecemos mimos excelentes que não sabem jogar nada fora. “Jogar fora” é uma expressão teatral que indica a faculdade de usarmos sons, palavras e gestos com parcimônia. Equivale à sentença de Louis Jouvet, já citada por mim, a respeito da capacidade, ao atuarmos, de não enfatizarmos toda e qualquer situação. “Jogar fora”. (Fo, 2011, p.272)

Além disso, nos indicaram continuar trabalhando a musicalidade na cena e os procedimentos de cineficação já citados. O professor Eduardo Vaccari frisou que cuidássemos do nosso trabalho, para que ele não se perdesse nos próximos um mês e meio de ensaio.

Nossa orientadora, Dra. Maria Assunção, afirmou que neste dia Beatriz estava em cena como uma criança jogando com Arianne e se divertindo. Mas a Arianne esteve mais presente na apresentação em sala antes da qualificação. Sua indicação era de que nós duas procurássemos nosso máximo de relação e jogo juntas, e não, que variássemos nossa energia e presença a cada dia. Nos orientou para que pensássemos na existência de um fio que estivesse amarrado em nós duas, nos unindo, para não perdermos a conexão uma com a outra em cena, mesmo nos muitos momentos que não conseguíamos nos ver.

¹³Dario Fo explica a Arte do mimo como: “(...) A arte da comunicação em síntese. Não se trata de imitar literalmente as gestualidades naturais (...), mas de sugerir, indicar, subentender, fazer imaginar.” (FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*, 2011, p.268)

2.18 - Retorno

Ao voltarmos para os ensaios, nos encontramos num estado de completude que poderia prejudicar nosso andamento. Estávamos nos sentido sem prazos. Parecia que já tínhamos cumprido nosso objetivo. Qual seria o próximo passo?

Começamos a rever o que nos alertaram, e decidimos focar na segunda metade da cena: o voo nos balões. Este era o momento em que estávamos mais distantes, cada uma em uma espécie de raia vertical, Beatriz mais ao fundo, Arianne à frente, onde tínhamos nossa relação dificultada pelo nosso posicionamento. Além disso, havia uma tendência nossa em começar a trabalhar sempre partindo da primeira parte, deixando a investigação desse segundo momento da cena abandonada. Como não conseguíamos nos ver, nesse caso, precisávamos nos escutar, logo nossa comunicação era feita através de sons. Era por meio deles que “dávamos as deixas” e sabíamos as ações que a outra estava fazendo, deixando a impressão, para quem assiste, de que a cena estava suja e poluída sonoramente.

Assim, partituramos aos poucos, os ruídos da cena, tentando transformá-los em uma melodia, tomando cuidado para não repetir sons para ações que fossem diferentes, como sempre tendíamos a fazer. Nunca tínhamos parado para organizá-los antes. Sempre fazíamos a cena com essa parte do trabalho em aberto, primeiramente pela nossa dificuldade na produção de ruídos interessantes e variados, além do fato de utilizarmos o som como uma externalização das nossas tensões corporais, sendo eles praticamente um acontecimento dependente da nossa presença e energia.

Um exemplo, no momento onde fazíamos referência ao desenho animado *Popeye*, Beatriz usava sons muito próximos aos usados para mirar em Arianne antes de atirar pedras para acertá-la. Como disse uma colega de turma, Roberta Alves: “- Parece que você está usando esses sons somente para preencher a ação, não funciona, pois parece que não tem escolha, que você está fazendo qualquer coisa.” Desta forma, Beatriz compreendeu que repetia com frequência ruídos para gestos diferentes.

Arianne percebeu que a grande emissão de sons, no seu caso, estava ligada principalmente à manutenção da respiração em constante movimento, e

consequentemente, o estado, como nos exercícios de *Rasaboxes* feitos por ela e pela turma, no início do semestre. Em outros casos, poder emitir o som que saía a partir do movimento realizado, ajudava-a a conectar-se mais com as ações e o momento. A produção desses vinha do engajamento muscular proveniente do seu corpo. Portanto, alguns sons eram emitidos por serem marcas de cena, outros auxiliavam a manter o estado, outros eram externalizados naturalmente. A limpeza deveria ser feita em cima dos sons que eram produzidos e não eram marcas da cena. Por esse motivo, Arianne ainda tinha dificuldade para eliminar esse tipo de ruído, já que muitos deles eram utilizados como uma sustentação dos seus estados na cena.

2.19 - A queda e comentários

Continuando o trabalho com a segunda metade da cena, o ponto mais crítico, confuso e sujo era quando os balões da personagem Verde estouravam e ela caía no chão exatamente em cima de Roxo. A queda sempre foi um problema, pois, ou ela ficava com movimentos repetitivos, sem novas visões para esse deslocamento, ou muito gritada na questão sonora.

Decupamos cada momento da queda e descobrimos que poderíamos variar melhor a dinâmica das ações e inclusive encontrar pausas e suspensões dentro dela.

A primeira coisa que descobrimos na queda de Arianne, era que podíamos usar o cabelo e a blusa sobreposta do nosso figurino para dar a sensação do vento batendo na personagem. A primeira imagem da queda seria na vertical. O cabelo preso em um rabo de cavalo é puxado para o alto com uma das mãos, a camisa é sacudida pela outra, e as pernas juntas se sacodem como se procurassem o solo. Aos poucos, Arianne vai dobrando os joelhos como se perdesse altitude. A partir disso, passa para um segundo movimento, que é como se despencasse com a parte da frente do seu corpo perpendicular ao chão, com os dois braços abertos e em constante movimento junto com uma das pernas que fica para o alto, para dar a ideia de estar solta no ar, caindo como os paraquedistas, que planam enquanto caem, logo que saltam de um avião. Sobre a partitura da queda, Arianne diz que: - “Tirando a parte onde a personagem ainda está caindo na vertical, decidi que esse era um momento um pouco mais sujo. Desde quando a queda fica clara, o código já

fica estabelecido facilitando a brincadeira com os movimentos. Um exemplo, é quando já estou na parte da queda perpendicular ao solo, logo em seguida viro de costas e ainda com os braços abertos faço só movimentos com as mãos e antebraço, que no caso é realizado de modo mais displicente e largado. É um movimento que tem sim um desenho, porém um tônus mais fraco, bem como os sons emitidos, e propositalmente, uma não preocupação com o formato executado.”

Novamente, para esse fragmento, Arianne pensou também, nesse caso, sobre o fator peso citado por Dell (1977, apud Fernandes, 2006), que variava por toda essa partitura em diversos momentos, bem como o fator tempo¹⁴. Na queda de um objeto, tem-se a gravidade que puxa o corpo para baixo, tem-se a força da resistência do ar, e tem-se a aceleração que ele vai sofrendo conforme vai caindo. Assim, era importante ter em mente essas ideias para poder usá-las e quebrá-las para construir a partitura - já que não era necessário sermos totalmente fiéis às leis da física. Deve-se pensar onde a ideia do fator peso passivo pesado entrava, por exemplo, ou de como usar o peso passivo fraco como quebra - por exemplo, na partitura citada acima, que apresentava esse tipo de tônus - como diz Fernandes (2006, p.132), onde no caso o peso é relaxado, parecendo ausente e não pesado. Assim, isso era uma escolha estética, e que, aparentemente, é uma quebra do fluxo do que já estava sendo executado. Arianne percebeu que essa quebra provocava riso em algumas pessoas. Porém, a escolha não foi consciente, o recurso não foi selecionado com essa intenção, mas a partir do momento que percebeu que ele provocava algo em quem assiste, resolveu assumi-lo como parte da partitura.

Ao fazer este trecho, descobrimos também que Arianne poderia pausar sua queda novamente. Queríamos usá-la como um recurso para tornar a cena mais interessante. Decidimos que algo deveria acontecer para Verde parar de cair por alguns segundos e voltar a despencar. Pensamos em um guarda-chuva que surgisse do nada, um paraquedas, mas achamos que estávamos nos distanciando demais do que já tínhamos. E aí surgiu a ideia: Porque não mais um balão? Assim, Arianne ficaria parada, para passar o foco para Beatriz, que encheria mais um balão,

¹⁴“O fator tempo indica uma *variação* na velocidade do movimento, que se torna gradualmente mais rápido ou mais devagar. Um movimento é acelerado quando fica cada vez mais rápido, e desacelerado, cada vez mais lento. Um movimento simplesmente rápido ou lento não varie seu tempo, não apresenta ênfase no fator tempo.” Dell (1977 apud Fernandes, 2006, p.135)

utilizando-o para enviar uma mensagem para seu oponente, onde ela pegaria uma caneta e escreveria: “Ganhei!” (essa palavra é uma das únicas em português ditas na cena) no balão que acabou de encher, soltando-o para que voasse e passasse na frente de Arianne, que retomaria suas ações, até que veria o balão passando, rapidamente e o agarraria pelo fio para se salvar. Combinamos, então, duas partituras paralelas usando a pausa para passar o foco de uma atriz para a outra.

Para dar continuidade à queda, escolhemos o pássaro estabanado para passar novamente e estourar o balão, trazendo um elemento que já apareceu anteriormente na cena e que ainda não havia provocado nenhum conflito, apenas uma ameaça. Nesse sentido, sabíamos que de alguma forma o pássaro retornar à cena seria uma situação cômica, porém, não tínhamos uma ideia clara teórica de qual procedimento de comicidade estávamos usando. Até que lendo o livro *O riso* de Henri Bergson, encontramos diversas passagens falando sobre o *mecanismo da repetição*, onde, em uma delas Bergson (1983, p.45) comenta sobre a situação repetida, isto é, uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando com o curso cambiante da vida. Cita que a própria experiência vivida, ainda que de maneira rudimentar, apresenta esse gênero de comicidade: “[...] certo dia encontro na rua um amigo que há muito não via; a situação nada tem de cômica. Mas se, no mesmo dia, o encontro de novo, e ainda uma terceira ou quarta vez, acabamos por rir ambos da "coincidência".”. Com essa informação, entendemos um pouco melhor o que estávamos fazendo e algumas de nossas escolhas, como essa já citada, e até mesmo com relação à esse último balão que salva Verde de cair novamente por alguns segundos, que são circunstância similares a outras que já ocorreram na cena.

Continuando com a questão da partitura da queda, notamos que sempre que nós duas nos juntávamos no centro para iniciar a parte onde Verde cai em cima de Roxo, Arianne olhava para baixo e Beatriz para cima. Porém, fazíamos essas ações de qualquer jeito. Nosso tempo de olhar não era sincronizado, então, às vezes os movimentos ficavam confusos. Resolvemos organizá-los para que a personagem de Beatriz (Roxo) percebesse que a de Arianne (Verde) está caindo exatamente em cima dela. Ao perceber, Verde olharia para baixo e Roxo pra cima, constatariam o que viram juntas, dividindo com a plateia, enquanto gritavam, repetiriam a mesma sequência de movimentos. Na terceira vez, Verde iria ter a ideia e cuspiria em

Roxo. Novamente, sabíamos que estávamos usando um mecanismo da comicidade, onde a circunstância se repete, e na terceira vez, em vez da repetição, algo novo surpreende o acontecimento.

Mostramos essa nova construção para nossos colegas de turma Kamilla Neves, Vinícius Patrício e Dandara Mariana. Kamilla nos ajudou a entender o tempo das piadas, em especial, a citada acima. Além disso, nos provocou sobre os momentos de triangulação, “Por que vocês não experimentam triangular toda a vez que a personagem pensa em alguma coisa, ou tem alguma ideia? Assim, vocês dividem o pensamento com a plateia.” Naquele momento, percebemos que só olhávamos para o espectador quando havia mudança de estado, quando estávamos felizes e depois subitamente ficávamos irritadas. Decidimos nos nossos próximos ensaios tentar experimentar a proposta.

Outra questão levantada nesse ensaio foi o nosso posicionamento em cena. Como utilizamos, durante grande parte dela, dois planos: um mais a frente outro mais ao fundo, percebemos que corríamos o risco de tapar a visão da outra, principalmente para quem estava assistindo a cena dos cantos. Começamos a conversar sobre isso e a entender o espaço e nossos corpos nele. Até que nos demos conta que traçando duas diagonais imaginárias no espaço da sala, que se cruzam ao centro, quatro triângulos são formados. O triângulo imaginário formado à frente da cena era onde deveríamos ter cuidado. Era uma zona proibida, um lugar onde não podíamos nos posicionar quando a outra estivesse atrás. Qualquer lugar desse triângulo que nos colocássemos, taparia a visão da plateia para a que estava ao fundo da cena. Passamos, também, a nos atentar mais para esse detalhe.

2.20 - Próximos prazos

Na semana seguinte, nos reunimos com nossa orientadora, Maria Assunção, e com toda a turma, para conversarmos e entendermos como andava cada trabalho.

Maria Assunção nos alertou para o final da cena: “falta alguma coisa”, disse ela. Nos sugeriu que déssemos um jeito de sairmos de cena, pois, a forma

como finalizávamos, com as duas ainda presentes dava a impressão de estar inacabada. Disse que sentia falta de um final para a personagem de Beatriz.

Decidimos, então, assistir a alguns desenhos animados para entender o seu fechamento. Chegamos à conclusão que o mais comum e que nos interessava, era o clássico *fade-out*, a luz toda apaga, só resta o rosto da personagem que diz “Isso é tudo, pessoal!”, “Fim!” ou alguma outra frase do gênero. Mas como faríamos isso com nosso corpo?

Uma de nossas possibilidades para realizarmos este final, era usar o recurso da luz, dando um *fade* na iluminação até termos um *black-out*, mas não gostaríamos de ser dependentes da iluminação nesse trabalho.

Encontramos o professor Eduardo Vaccari pelos corredores da faculdade e novamente ele comentou que nós temos que ser capazes de usar essa técnica do desenho no nosso corpo. Voltamos para a sala de ensaio e tentamos fazer com que Beatriz, após ver a personagem de Arianne na lua, triangulasse com a plateia e depois virasse com seu corpo para diagonal funda do palco, se anulando enquanto personagem e estando ali disponível para fazer os sons necessários para o final de Arianne.

Após a última triangulação de Arianne na lua, ambas se virariam totalmente de costas para a plateia, acabando o jogo.

Sem apresentarmos essa proposta de final para a turma ainda, nos foi sugerido que ficássemos atentas às triangulações, ao fechamento da cena (já que nós falamos que ainda não estávamos satisfeitas com a nossa proposta). Moisés Salazar, nosso colega de turma, nos sugeriu aproveitarmos mais cada momento da cena, alargando o tempo das ações, sem termos pressa para passarmos para o próximo movimento.

2.21 - Investigando com Maria Assunção

Na quarta-feira, dia 28 de maio de 2015, todos os grupos iriam, individualmente, para a sala da orientadora Maria Assunção, apresentar seus trabalhos.

Lá fomos nós, e, sem comentar com a Maria, combinamos que iríamos fazer o que nos foi proposto por nosso colega, Moisés: aproveitar melhor cada tempo das ações. Se ela percebesse, talvez tivéssemos esgarçando demais os tempos na experimentação, mas se ela não notasse, poderia ser um sinal de que poderíamos ter mais calma e correr menos com a cena. Resolvemos testar.

Fizemos a cena exatamente como nos últimos ensaios, com todas as mudanças. Enquanto estava em cena, Beatriz se sentiu completamente dentro do jogo, não havia pensamento externo sobre seu corpo, ou sobre o próximo movimento. Inclusive, encontrou espaço para novos pequenos jogos que surgiram, como uma conversa com os balões logo que Arianne entra em cena.

Arianne, com a proposta de não se apressar para finalizar cada conjunto de ações, sentiu-se mais calma para realizar seus movimentos e para jogar. Esse foi um dia em que ela encontrou muitas coisas fazendo a cena, inclusive, descobriu marcações novas, que deveriam ser feitas e não existiam. O mais curioso, era que elas apareceram sem serem pensadas. Por exemplo, no momento que Arianne enche seu primeiro balão, logo depois de amarrar o fio e colocá-lo para o alto, sua marcação consistia em apenas compartilhar sua alegria com a plateia. Nesse dia, ela cumpriu essa marca e logo em seguida passou o olhar para Beatriz, que nesse momento a olhava de boca aberta, assustada com o tamanho do balão. Percebemos que essa era uma marca importante que estávamos ignorando. Se Arianne não passasse o foco para Beatriz nesse momento, ninguém olharia a sua reação e perderíamos mais um momento interessante que dizia respeito à relação das personagens na cena. Assim, incluímos um item descoberto enquanto fazíamos, como mais uma marca.

Ao terminarmos a cena, o primeiro comentário da Maria Assunção foi de que o final precisava ser melhorado. Ainda não tínhamos achado o fim. Beatriz percebeu que a personagem de Arianne fecha a cena ao triangular na lua, mas o fechamento da sua personagem ainda estava frágil, estava entre duas ações da Arianne muito relevantes, então não estava encaixada de maneira harmônica com a cena.

Porém, ela enfatizou de que nós duas jogamos e estávamos conectadas, que a cada passada conseguia perceber nosso aprofundamento. Mas, ao olhar

minuciosamente para cada trecho da cena, nossa orientadora alertou Beatriz de que no momento “*Popeye*”, apesar de seu corpo estar desenhado no espaço, faltava tônus quando Roxo ficava forte. Faltava engajamento muscular para segurar uma pedra pesada e levantá-la.

Beatriz entendeu perfeitamente o que havia sido colocado e, ao entrar em contato com o livro *A Arte Secreta do Ator*, de Eugene Barba, ela percebeu que a equivalência presente no seu corpo precisava ser trabalhada. Se não há pedra para segurar, a força do seu corpo deve estar nos seus pés contra o chão, como descreve Barba:

Quando alguém empurra algo na realidade cotidiana, o peso do corpo está normalmente apoiado na perna posterior e nos braços que estão empurrando para frente. Quando o “empurrão” é realizado por um mímico, o esforço não pode ser feito da mesma maneira porque a falta da oposição concreta causa o desaparecimento de uma das bases de apoio. (...) A tensão do gesto permanece, mas ela é deslocada para outra parte do corpo. Neste caso, a força passa dos braços para a perna dianteira. É a pressão desta perna no chão, e não a dos braços, que realiza o esforço concreto. (Barba e Savarese, 1995, p. 96)

Além disso, Beatriz percebeu desta vez que muitas vezes repetia o mesmo movimento, mas ele não gerava uma piada e nem acrescenta novas visões sobre a ação. Por exemplo, quando Roxo tenta pegar uma pedra muito grande, ela tenta três vezes da mesma forma. Em vez disso, poderia tentar segurar de um jeito, empurrar de outro, até finalmente ter a ideia de tomar espinafre para ficar forte.

2.22 - A questão política

Debatemos muito em sala sobre que tipo de discurso existe em cada trabalho, principalmente no grupo que está estudando a performance negra e na adaptação que o Moisés está fazendo do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

No primeiro caso, a questão política estava mais explícita. Existia um porque trabalhar isso dentro da universidade e eles apontavam, com a arte, o racismo presente na nossa sociedade. No caso de Moisés, o porquê do livro

Macunaíma não era tão claro, mas existia nele, aluno e ator, uma vontade grande em entender a formação do povo brasileiro. Desta forma, elegeu o livro de Mário de Andrade como uma exemplificação de como isso se dá.

A partir disso, nossos questionamentos, que existiam desde o início do trabalho, tais como “existe uma mensagem que nós queremos passar? O que queremos causar no espectador?”, ganharam força.

Uma das qualidades dessa pesquisa era a possibilidade de apresentar a cena para um alemão, um inglês, um boliviano ou nigeriano e nos fazermos entendidas por eles. Isso foi algo que sempre nos chamou atenção no gestual, essa possibilidade de a língua não ser um limite, já que a comunicação com a plateia se dá através das ações. Porém, isso sempre nos satisfaz.

Antes de nos tornarmos uma dupla, cada uma de nós pensava em se juntar ao grupo da performance negra, principalmente pela questão política que apontavam. Mas isso não foi levado à frente. Parece que desde então, estávamos buscando algo que nos fizesse acreditar que essa cena tem um motivo maior para existir e não só a nossa vontade de pesquisar o teatro gestual.

Vale ressaltar que a nossa questão, neste caso, passa longe da comicidade. Sabemos o quanto o riso é crítico. Além disso, estar em contato com o *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, nos fez entender o quanto o fato de sermos mulheres apresentando uma cena cômica é uma conquista política, visto que esse espaço não foi frequentado sempre por mulheres, além de que, os grandes mestres da mímica e do gestual, são homens.

Ainda é pior a situação dos mimos do sexo Feminino. Praticamente todos os mestres do mimo são homens, exceto Flache - coreógrafa de grande talento. Eles abordam a mímica por uma ótica masculina e com uma forte tendência assexuada. Os grandes mímicos clássicos inclinam-se a excluir o sexo e o erotismo, sendo quase todos pierrôs esbranquiçados e lunares. Marcel Marceau apresenta como protótipo fixo um perrô do mar (híbrido entre um sorveteiro e um marinheiro caído na farinha de trigo), pronto para se fritar na frigideira: cândido, sonhador, borboleteador, inabalável, exceto por nuvens e libélulas... Se vai ao encalço de um pequeno balão cor-de-rosa, é impossível imaginarmos esse

balão como sendo os glúteos de uma mulher... E se Marceau suspeitasse minimamente dessa possibilidade, quem explodiria - até com mais facilidade do que o balão - seria ele. Algo pior do que isso, só quando uma mulher representa um desses pierrôs. Um homem sem sexo ainda é aceitável, mas uma mulher sem sexo, nunca. (Dario Fo, 2011, pg. 345)

Alice Viveiros de Castro, em seu livro *Elogio da Bobagem*, entra também na questão da mulher, no caso da comicidade, bem como na palhaçaria. Castro (2005, p.220, 221, 222) diz que ao longo da história da humanidade a mulher foi relegada a um espaço pequeno e discreto. Eram reprimidas e colocadas no seu devido lugar. Assim como a criança, ela não existia. No Brasil, o código civil de 1943 inclusive considerava a mulher parcialmente incapaz, bem como os índios e os loucos. A mulher era um Homem a quem faltava algo de fundamental. Sendo ela, vista como um homem incompleto e muito perigoso. Como podia ter o poder de provocar o riso? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, só se permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram. É possível encontrar mulheres cômicas na Grécia antiga, Índia e no Circo Romano. As atrizes da Commedia dell'arte eram fabulosas cômicas, mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas.

De acordo com Castro, como no caso dos mimos, falar da sexualidade do palhaço pode ser complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, são tão líricos e inocentes que as questões de gênero e sexo parecem não ter qualquer importância na construção da persona-palhaço. A questão é que muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino, devido principalmente às fortes referências que existem, que são em seu principal, masculinas.

Outra questão que iluminou nosso discurso foi Arianne assistir à montagem encenada pelo *Grupo La Mínima*¹⁵ da peça *O Mistero Buffo*, escrita por Dario Fo, que inspirado em suas pesquisas, recolheu episódios dos jograis da Idade Média sobre a Bíblia e o Evangelho, adaptando-os à realidade atual. Na cena, em

¹⁵Grupo criado em 1997, com origem circense criado por Domingos Montagner e Fernando Sampaio, cujo princípio é pesquisar o repertório clássico do palhaço, adaptá-lo e aplicá-lo a diversos suportes dramáticos.(Em: <<http://www.laminima.com.br/site/>>. Acesso em: 07 maio 2015.) © 2015 La Mínima

meio a uma enxurrada de *gags*¹⁶, como o piano onde fica-se com a cabeça presa, a bala de canhão que atravessa o corpo de um personagem, os estapeamentos entre dois palhaços, a seguinte frase do texto é dita: "Loucos sempre vão existir, como os palhaços. São eles que não nos deixam esquecer que o ser humano é torto, o dinheiro é só um jogo e a violência é ridícula." (informação verbal)¹⁷. A partir dessa frase, nos demos conta, de que apesar de não utilizarmos o palhaço de fato, nossa cena era cômica e buscava a ridicularização da violência e da rivalidade por meio de uma brincadeira, quase como uma ironia. Até que ponto a competição com o outro pode ser tão ridícula e fazer o espectador rir das situações absurdas que são apresentadas.

2.23 - O Jogo com a turma

Chegamos a um ponto que a cena estava quase fechada. Porém, Pedro Serejo, um de nossos colegas de turma, nos alertou quanto ao início e final do trabalho. Segundo ele, era ótimo quando o espectador viajava com a gente e nem percebia que não usamos objetos, por exemplo, mas logo no começo gerava um desconforto quando não se sabia o que significa cada gesto. O mesmo para o final.

Passamos alguns encontros tentando limpar e testando novas possibilidades. Não só para os momentos assinalados por ele, mas para outros que também achávamos necessários.

Colocaram para Beatriz a questão de que ao tentar carregar e empurrar a pedra grande, antes de ficar forte como o *Popeye*, a plateia se perdia no tamanho da pedra e não conseguia visualizá-la, por conta das diferentes formas em que Roxo a carregava. Sendo assim, Beatriz percebeu que a sua procura acabou a atrapalhando,

¹⁶As *gags* físicas são todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje, e têm sua origem em tempos imemoriais, e foram reelaboradas e transformadas com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, pelos Mestres dell'Arte. (CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem - palhaços no Brasil*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005, pg. 44)

¹⁷Frase dita por Domingos Montagner na montagem da peça do autor Dario Fo, "*O Mistero Buffo*", encenada pela companhia La Mínima no dia 5 de maio de 2015 no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro.

Da maneira como fazia antes (tentava levantar a pedra sempre do mesmo modo, sem variações) a imagem ficava mais clara.

Arianne estava com problemas em uma das suas primeiras partituras: - “Logo quando iniciamos as investigações tentando criar contrastes entre as duas personagens, uma das ideias era que eu, ao entrar em cena, tivesse mais balões em minhas mãos que Beatriz, e isso ficasse claro. Como foi descrito acima, após muitas tentativas, consegui encontrar uma partitura para a minha entrada, que era mostrar os balões vazios para a plateia e jogá-los para o alto, como uma chuva de confetes que fossem caindo no chão, onde eu fazia sons e movimentos rápidos com a cabeça de um lado para o outro, para causar a ideia de que eram muitos balões caindo. Uma chuva de balões. Até que eu me ajoelhava no meio deles e os espalhava. O que aconteceu é que o ex-aluno da universidade, Luca Ayres, assistiu à cena um dia e achou que eu, ao entrar, mostrava dois balões enormes e cheios para a plateia, jogava os dois para o alto e depois não ficava claro o que eu tinha feito. Como ninguém nunca havia me dito que via o mesmo, não me preocupei. Porém, no ensaio citado acima, Pedro Serejo, que já não assistia a cena há muito tempo, teve a mesma leitura que Luca. A partir daí comecei a me preocupar com a partitura. Para os meus colegas de turma e orientadora, esse momento era muito claro que eram vários balões, mas me dei conta de que eles já haviam assistido à cena muitas vezes, e por já saberem o que estamos contando, os olhares podiam estar viciados, facilitando a compreensão da partitura. Fiquei muito preocupada em alterar minha entrada, não pela partitura de jogar os balões para cima, mas pelo momento anterior a isso, onde eu entro com as mãos para trás, olho para Beatriz, compartilho com a plateia um sorriso e mostro com grande alegria as minhas duas mãos cheias de balões vazios para encher que eu estava escondendo, até então, atrás do meu corpo. Nesse momento, Beatriz ficava tão perplexa, que soltava a cordinha do pequeno balão que estava em sua mão e ele saía voando, e nós duas o víamos ir embora. Esse momento tinha muita importância para mim, pois era quando eu estabelecia a minha conexão com quem estava assistindo. Eu mostrava os meus balões e sentia que uma primeira identificação já ocorria. Mudar essa parte seria muito difícil. Sou muito resistente a mudar minhas partituras, principalmente, porque não consigo sair fazendo movimentos de qualquer jeito. Gosto de pensar no que vou fazer, como fica a imagem para quem assiste e procuro sempre realizar as ações com o menor

número de movimentos possíveis, pois, elas ficam mais claras e corro menos risco de errá-las. Eu preciso me entender muito bem com os movimentos que estou fazendo para me sentir segura para jogar, caso contrário, preciso pensar no movimento. Naquele dia, muitas novas sugestões de entradas apareceram: “Você podia entrar com um saco de balões, abri-lo e despejá-los no chão” ou “Você podia vir carregando um saco gigante de balões, arrastando-o”, até por fim, a sugestão que achei mais possível foi a de eu entrar igual à Beatriz com os balões dentro da blusa, visto que era um código já estabelecido por ela, e assim ficaria claro que eu carregava também balões vazios. As outras formas de entrada, bem como milhões de ideias que recebíamos às vezes de nossos colegas, apesar de interessantes, podiam ser grandes armadilhas para nos perdermos. Apesar de entrar com um saco gigante de balões ser uma ideia incrível, além de demandar um tempo de investigação para realizá-lo, continuaríamos, provavelmente, com o mesmo problema: O que as pessoas assistindo veriam no lugar do saco cheio de balões vazios? Será que veriam um balão imenso e pesado sendo arrastado? Um saco enorme com balões cheios? Ou até mesmo um saco lotado de pedras? O perigo era que o problema a ser resolvido, poderia tornar-se ainda maior, caso não nos cuidássemos. O objetivo, naquele momento, era resolver aquele fragmento da partitura que podia ser entendido de outra maneira, e mudando-o completamente, corríamos o risco de criar problemas novos e ainda maiores. Ficaríamos andando em círculos.

Durante alguns dias investiguei a partitura. Entrava agora com os balões dentro da blusa dobrada, olhava para Beatriz, e esticava a malha da camisa cheia de balões dentro para mostrar para a plateia. Jogava os balões para o alto usando a própria camisa, e eles iam caindo. Investiguei retirar mais balões de dois bolsos imaginários na minha calça, e criei uma nova partitura. Porém, de qualquer jeito, sentia-me desconfortável com a nova entrada. Tive a impressão que o modo como eu mostrava só balões dentro da blusa não era tão potente. Pensei bastante sobre o assunto e tive a impressão de não era como eu mostrava os balões que era o problema e trazia a ideia que eram dois balões cheios. Talvez, a maneira como eu os jogava para cima (como se fossem confetes) pudesse provocar essa imagem, já que o movimento dos meus braços, logo que os jogava para o alto era leve e fluido, da mesma forma como um balão flutua no ar. Percebi que os próprios movimentos

dos meus braços remetiam ao peso e fluidez como os balões se movem, e isso talvez tendenciasse o olhar de um novo espectador, já que Beatriz enche três balões anteriormente.

Ao apresentarmos para a turma, fiz a cena com essa nova partitura e a resposta foi instantânea: Mostrar os balões na blusa não tinha o mesmo efeito de como era a partitura anteriormente. Eu deixava de ganhar aquele primeiro momento de estabelecer a conexão com a plateia, que era muito importante, e, além disso, perdíamos a piada do balão de Beatriz que ia embora quando ela percebia a quantidade de balões que eu tinha. Assim, mostrá-los dentro da camisa, que já era curta, dava uma impressão de que poucos balões. O próprio movimento de segurá-los dentro da blusa, já deixava meu corpo mais fechado, não favorecendo a ideia de grande quantidade.

Além disso, neste último mês de trabalho ficou clara a necessidade da investigação se dar mesmo quando nos apresentamos para nossa turma. Por termos pouco tempo de ensaio juntas, cada vez que passamos a cena é necessário ser também um momento de testarmos possibilidades para as questões colocadas pelos colegas. Muitas vezes essas tentativas dão errado e isso faz parte, por estarmos em processo.”

2.24 - Investigando o monte de balões vazios sozinha

Era uma segunda feira e nesse dia Beatriz precisou sair mais cedo do ensaio. Arianne então, decidiu investigar mais o seu momento de entrada com os balões vazios, pois ainda era uma questão, aproveitando a presença dos colegas da eletiva que nos acompanhavam, Elton Pinheiro e Luiz Marcondes: - Voltei atrás com o início da partitura, retornei à ação de tirá-los detrás do meu corpo com as duas mãos e mostrá-los para a plateia, pois essa troca era muito importante e ajudava a me estabelecer no espaço. Se ela me ajudava de alguma forma, eu tentaria manter a ação, mesmo tendo que adaptá-la. Minha maior dificuldade estava sendo em como derrubá-los no chão para que parecessem balões vazios e ao mesmo tempo uma grande quantidade deles.

Assim, mantive a ideia de tirar mais balões vazios dos bolsos imaginários, porém, no movimento inicial, logo depois de mostrá-los à plateia, decidi que ia apenas derrubá-los no chão. Era necessário um movimento que deixasse isso claro. Assim, eu ia virando minhas mãos, que estavam com as palmas viradas para cima, mostrando os montes de balões vazios que estavam nelas, lentamente para baixo. Ao terminar, abria toda a mão tensionada voltada para baixo em um movimento forte e pontuado, que indicasse que elas agora, estavam vazias. O resto da partitura, onde eu tirava os balões do bolso se mantinha, mas eu sabia que esse fragmento ainda não estava resolvido. Após meia hora, decidi desistir de forçar a barra para encontrar algo, com a certeza de que aquele momento da cena ainda não estava resolvido.

Passei uma semana pensando em como resolver esse fragmento e deixei a partitura em aberto. Então, cada vez que fazia era diferente, mas percebi que o que variava não era tanto na questão dos movimentos em si, e sim, as qualidades deles e dos sons que eu produzia. Até que um dia notei que tudo o que eu fazia agora com as minhas mãos tinha muita “força”. O som para derrubar os balões também era direto e forte. As bolinhas vazias que eu jogava no chão, começaram a parecer que eram coisas pesadas. Eu já havia mudado a ideia do peso da partitura, principalmente, porque anteriormente a leveza e amplitude que eu colocava fazia com que algumas pessoas pensassem que eu jogava balões cheios para o ar e não vazios. Assim, depois de muito ficar gesticulando na rua, e ficar pensando sobre qual poderia ser a melhor forma de realizar esse movimento, descobri que talvez fosse necessário achar um equilíbrio e um meio termo entre as duas partituras. Voltei a jogar os balões para o alto em vez de derrubá-los direto no chão, porém, a forma de jogá-los mudou. Eu os jogava de maneira leve novamente, mas agora o movimento era rápido, de maneira que parecessem que subiam e rapidamente começavam a cair. Dessa forma, observei que a minha ideia de ter uma quantidade enorme de balões, estava fazendo com que eu me confundisse e usasse a ideia de força e como se carregasse algo pesado nos meus movimentos. E era isso, apensar da quantidade ser grande, ainda assim, eles eram elementos pequenos e leves, o que eu deveria considerar.

2.25 - Encontrando Karina Ramil

No início do período, como já mencionamos, Karina Ramil se apresentou para a nossa turma de TCC com a sua cena de teatro gestual. Assim, no momento em que nos encontrávamos cheias de dúvidas quanto ao final do nosso trabalho, decidimos convidá-la para nos assistir e ajudar no que pudesse. Achamos importante também termos o olhar de alguém que nunca viu a cena, pois percebemos que para nossos colegas de classe, por estarem assistindo ao processo desde o início, já sabendo nossas intenções e propostas na cena, algumas alterações que realizávamos nas nossas ações ficam muito claras para eles, podendo não ser tão óbvias para alguém que não conhece bem o trabalho.

Uma das coisas que ela nos alertou foi sobre a triangulação, o quanto dividíamos com a plateia. Ela nos disse que aquilo poderia ser uma escolha nossa, porém, que talvez fosse interessante experimentarmos passar a cena uma vez buscando menos a troca com o espectador e entrarmos mais na relação entre nós duas e com os nossos elementos presentes no jogo.

Outra sugestão que ela nos deu foi com relação à nossa partitura de quando o balão que Beatriz está enchendo, escapole e nós o seguíamos com a cabeça juntas, sincronizadas. Apesar de nossa movimentação junta ser interessante, os pontos em que olhávamos o balão, caso um balão realmente passasse por nós, deveriam ser visto por nós duas por ângulos com pequenas diferenças. Porém, isso deveria ser uma escolha nossa.

O encontro foi muito bom, pois em todas as propostas que colocava, Karina deixou muito claro que eram apenas sugestões e que nós é que tínhamos que optar pelas nossas escolhas. Da mesma forma que fomos entendendo esse trabalho desde o início. Muitas ideias nos serão dadas, pois, nossas possibilidades são enormes. Porém, é necessário que tenhamos um filtro sobre o que devemos experimentar ou não. O que tem a ver com o que desejamos e o que não tem? O que parece que pode ser mais interessante ou não. Ter essa consciência foi muito importante para que não nos perdêssemos dentro do trabalho.

A vinda dela foi de grande importância para nos ajudar a afinar o final da nossa cena.

2.26 - Últimos acertos e encontrando um novo final

No nosso último dia de correções e acertos para o final da cena, tomamos nossa primeira decisão de eliminar um fragmento que criamos. Ele não nos dava nenhum tipo de problema, porém, notamos que ele estava sugerindo uma piada em cima de outra mais relevante. Era o momento antes de Verde esmagar Roxo, onde elas constatavam o que ia acontecer, e Verde que estava no ar em queda livre, cuspiu em cima de Roxo. Logo em seguida, nós duas só dávamos um giro e Verde já caía em cima de Roxo. Essa segunda parte era um momento muito importante para a cena que tínhamos a impressão que estava se perdendo devido à partitura anterior. Assim, decidimos eliminá-la, para dar maior ênfase à chegada das duas ao chão.

Outro ajuste que resolvemos fazer, foi na partitura que fazemos sincronizadas, quando um dos balões que Beatriz enche sai voando. Pensamos no que a Karina nos disse e percebemos que talvez conseguíssemos continuar fazendo nossa partitura sincronizada e acertar os pontos em que veríamos o balão, cada uma de nós olhando de seu ângulo, sem alterar muito nossa proposta. Assim, marcamos todos os pontos por onde o balão passaria e fizemos a partitura devagar para olharmos juntas os pontos e entendermos quais alterações deveríamos fazer nos nossos corpos. A mudança foi bem sutil, mas vimos que visualmente, fez diferença.

O final da cena sempre foi uma questão polêmica. Enquanto grande parte das pessoas que assistiam, gostavam do final e achavam o suficiente, para outras, ele ficava em aberto. Sabíamos que essa preferência era por uma questão mais de subjetividades do que qualquer outra coisa. O final que tínhamos na verdade nunca foi uma questão tão grande para nós. Nossa única vontade de mudá-lo era para transformar em algo que não fosse tão dependente da iluminação, como nós estávamos agora. Mas não que isso fosse essencial, até porque nos apresentaríamos no teatro e poderíamos utilizar esse recurso. Era apenas uma vontade nossa. Não queríamos eliminar a chegada à lua e todas as ações e sons que já tínhamos, e por isso, modificar o final foi um processo de algumas semanas tentando achar alguma ideia. Pensamos que Verde poderia bater e voltar da Lua e cair novamente em cima de Roxo. Porém, dessa vez, Arianne cairia de fato sobre Beatriz. Essa ideia veio a partir de um comentário de Karina Ramil, onde ela nos perguntou algo sobre a

nossa partitura da queda, onde Verde cai em cima de Roxo. Na nossa partitura quando caímos as duas, damos a ideia que uma esmagou a outra, porém, caímos lado a lado. No dia que veio ver nossa cena, Karina perguntou se já tínhamos experimentado cair de fato uma sobre a outra. E completou dizendo que assim, poderia trazer uma ideia de “volta para o real”. Isto é, como passamos grande parte da cena trabalhando em planos diferentes (enquanto uma estaria no céu, a outra estaria no chão), estamos sempre jogando com esta visão deslocada da realidade. Enquanto se quando caíssemos, a imagem que se formasse fosse mais próxima da vida, a visão do espectador mudaria novamente, trazendo uma volta aos quadros do início.

Pensamos então: “E se esse fosse o nosso final?”. Poderíamos fechar a cena com esse tal retorno para a realidade, onde o universo fantástico que estávamos criando, a brincadeira, virasse algo concreto. Assim, decidimos que o final de Arianne na Lua não seria mais a triangulação, e sim, o “Oh-oh” seria dito em outro contexto, como se ela fosse abaixando-se demais involuntariamente e o impulso a trouxesse de volta para a Terra. Faríamos a volta novamente usando a ideia da miniatura, como se Arianne transformasse-se nos seus dois dedos – indicador e dedo médio – em movimento, parando-os em frente à luneta de Beatriz, que a guardaria e seria esmagada concretamente pelo corpo de Arianne.

Sendo assim, percebemos, na prática, que as nossas tentativas não estavam esgotadas e que vale a pena experimentar novas visões.

2.27 – Dramaturgia

No dia 13 de julho de 2015, às 18 horas, apresentamos a cena para nossa banca examinadora, no teatro Candido Mendes. Contamos também com a presença de amigos e familiares e, depois da apresentação, realizamos a defesa da monografia respondendo às questões colocadas pelos professores e colegas.

Segue a baixo a dramaturgia da cena que foi apresentada, que construímos a partir de todo esse processo de aprendizagem.

(Todas as ações todas são realizadas através do gestual. Não há utilização de objetos ou cenário na cena. O palco é vazio.)

ROXO: (Entra em cena correndo, olha para os lados para ver se tem alguém por perto. Ninguém. Divide com a plateia sua alegria e mostra o que tem nas mãos: balões. Joga todos no chão e começa a encher um, com muita dificuldade. O balão fica pequenininho e sai do seu controle, subindo e se perdendo no céu. Tenta encher outro que fica um pouco maior e dessa vez coloca uma cordinha para segurá-lo.)

VERDE: (Entra correndo. Vê Verde ajoelhada no chão)

ROXO: (Protege o seu montinho de balões de Roxo, que acabou de chegar)

VERDE: (Sorri e mostra que tem o dobro, triplo, quádruplo de balões a mais que ROXO. Joga os balões para o alto, que vão caindo por todo o espaço formando um círculo enorme de balões vazios à sua volta)

ROXO: (Fica de queixo caído com a quantidade de balões de ROXO.)

VERDE: (Escolhe um de seus muitos balões espalhados pelo chão. Pega e enche num sopro só um balão grande e bonito.)

ROXO: (Fica ofendida e tenta encher outro balão com muito esforço. Depois de alguns sopros o balão escapole de suas mãos e sai voando desgovernado caindo nos pés de VERDE.)

VERDE: (Pega o balão que caiu nos seus pés e enche de uma só vez. Ficando com dois balões lindos em suas mãos.)

ROXO: (Fica revoltada. Rouba um balão de VERDE, sem que esta perceba. Dessa vez com muito fôlego, o balão cresce e fica gigantesco)

VERDE: (Percebe o balão enorme ao seu lado, que começa a empurrá-la para o lado e esmagá-la de tão enorme. Resolve estourá-lo com um alfinete. Percebe que haverá uma enorme explosão e tapa os ouvidos para não ser incomodada)

ROXO: (Seu balão gigante estourado provoca uma explosão, e ela é arremessada por todos os cantos. O barulho é ensurdecedor.)

VERDE: (Olha ROXO caída no chão constrangida. Pega mais um balão e começa a encher vários, muito rápido, ficando com uma coleção enorme em suas mãos)

ROXO: (Tenta encher, mas dão errado. Percebe algo estranho acontecendo com VERDE)

VERDE: (A enorme quantidade de balões imensos em sua mão faz com que levante voo. Sobe cada vez mais alto)

ROXO: (Vê VERDE subindo e lamenta por não conseguir voar.)

VERDE: (Vê um pássaro lindo se aproximando e passando por ela. Vê um segundo pássaro lindo se aproximando e passando por ela. Vê um terceiro pássaro destrambelhado se aproximando e quase estourando seus balões. Respira aliviada e dá um tchauzinho para a ave)

ROXO: (tem a grande ideia de tentar estourar os balões de VERDE para que ela caia. Pega uma pedrinha e com um estilingue, atira-a, acertando um dos balões de Roxo)

VERDE: (Percebe que um dos balões estourou. Perde altitude e, assustada, começa a procurar o causador do estouro.)

ROXO: (Chama por VERDE) Iuhulll!

VERDE: (Vê ROXO acenando lá de baixo e reclama:) Oooh! Oooh!

ROXO: (Pega uma pedra um pouco maior, tenta acertar os balões de novo)

VERDE: (Desvia da pedra. Dá gargalhadas do erro de ROXO.)

ROXO: (Avista uma pedra muito grade e vai atrás dela. Não tem força o suficiente para carregá-la. Abre uma lata de espinafre.)

(Trilha sonora do “Popeye” cantarolada)

ROXO: (Come o espinafre e fica mais forte do que nunca. Pega a pedra grande com muita destreza e atira em VERDE!)

VERDE: (Desesperada, pede para que a pedra não seja lançada, mas é tarde demais. A pedra acerta todos os seus balões, que são estourados. Olha para os balões e constata que irá cair) Ô, ôu! AAAAAAaaaaaaaah...

VERDE: (Despenca do céu.) Aaaaaaaa...

ROXO: (Orgulhosa, e agora forte, pega um balão no chão e enche num sopro só. Amarra uma cordinha e escreve nele com uma caneta) GANHEI!

(Solta o balão que sobe)

VERDE: (Ainda despencando vê o balão subindo passando bem na sua frente. Lê a mensagem. O balão está quase indo embora, quando rapidamente agarra a cordinha e se segura no ar. O pássaro destrambelhado volta a passar estourando o balão. Volta a cair)

ROXO: (Percebe que VERDE cairá em cima dela)

VERDE: (Cai em cima de ROXO)

ROXO: (É esmagada no chão por VERDE. Ainda forte do espinafre, tenta levantar VERDE e a arremessa longe.)

VERDE: (Voa, voa alto e aterrissa na Lua. Logo após o pouso, é impulsionada de volta para o ar, faz o mesmo caminho da ida, só que agora voltando.)

ROXO: (saca uma luneta e acompanha VERDE voando até a lua e voltando. Percebe que VERDE se aproxima e vai cair em cima de sua cabeça) Oh oh!

VERDE: (cai em cima de ROXO).

Figura 5. Foto da cena “O Voo dos Balões”, apresentada em julho de 2015. (À esquerda, Roxo e à direita, Verde).



Fonte: FESTU – Festival de teatro universitário¹⁸

¹⁸ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/festurio/photos/a.1029214863766633.1073741855.109028155785313/1029215373766582/?type=1&theater>> Acesso em agosto. 2015.

III - CONCLUSÃO

3.1 - Por Beatriz

No início do meu processo com a Arianne, a Maria, minha orientadora, me alertou para algumas questões visíveis no meu corpo. Ela disse que meus ombros se fechavam em cena e eu parecia me esconder, em vez de me expandir. Sugeri que eu usasse regatas, pois até então como eu nunca gostei do meu braço, só usava blusas com manga.

Após esse alerta comecei a perceber que a imagem que tenho sobre mim mesma sempre foi distorcida da realidade. Eu me escondo em cena para parecer menor, em vez de assumir o tamanho que eu tenho e aceitar o meu corpo da forma que ele é.

Depois que eu e a Arianne começamos a trabalhar com sombras e pensar no desenho do nosso corpo no espaço, tenho a impressão de que começo a ter mais consciência sobre mim mesma. Além disso, usar roupas mais justas e que meus braços apareçam (apesar de ainda ser desconfortável quando estou fora de cena) me ajudou a entender o espaço que ocupo e a enxergar a imagem que formo mais concretamente.

No entanto, ainda é notável que o emprego do tônus no meu corpo precisa ser melhor dosado. Não digo somente para este momento, mas para qualquer outro trabalho. A necessidade de não me deixar desmontar ou perder a energia durante a cena é o que me faz ter certeza de que isso precisa continuar sendo um norte de pesquisa.

O que me impressionou nesse processo, foram as questões que surgiram a partir do descobrimento prático do teatro gestual. Eu sou uma pessoa que visualiza todos os objetos imaginários que usamos, o primeiro balão é vermelho, os balões da Arianne são brilhantes, a pedra grande é meio oval, e por aí vai. Compreendi que isso é importante, mas não suficiente, pois o espectador deve conseguir enxergar o que estou vendo, e para isso preciso do engajamento muscular, do olhar direcionado, do movimento que tem início, meio e fim, e de saber usar as pausas e suspensões que tanto valorizam a cena. Aprendi que existe uma técnica para se realizar as ações, que a partituração pode parecer limitar os gestos, mas ela causa a

ampliação deles. Descobri em mim mesma a necessidade de fechar e marcar movimentações cênicas para que eu possa criar e jogar com mais liberdade.

Outro ponto inesperado foi a presença da comicidade neste trabalho. Desde a primeira vez em que coloquei o nariz de palhaço e não tinha nenhum número ou “truque” para mostrar para a turma, a comédia se tornou um medo presente. Fiquei traumatizada com a sensação de todos estarem esperando algo engraçado de mim. No início deste processo, inclusive, deixei muito claro que este tema não era o meu foco, minha pesquisa seria sobre as técnicas do teatro gestual. Porém, a comicidade aconteceu. Sem que fosse planejada, como já foi descrito antes, e sem que a presença dela fosse sofrida. Pelo contrário, o cômico também se mostrou um ponto de estudo, onde passei dias pensando “por que o riso aparece aqui? O que eu fiz para rirem?” ou então “Por que riram ontem e não hoje?”, perguntas as quais eu conseguia responder algumas vezes (depois de buscar em livros algo que me clareasse na cena), mas às vezes permaneciam sem respostas.

Para mais, questões como o lugar da mulher na comédia e no gestual foram temas que me saltaram os olhos. Não imaginava que o que estávamos fazendo era reflexo de uma luta por garantia de espaço, e mais, que até hoje há pouquíssimos nomes femininos neste universo.

O desejo de me aprofundar em pesquisas que trabalhem o visual da cena, em como o corpo conta histórias aumentou. Inclusive de experimentar outras construções a partir dessa linguagem, seja partindo de um texto para a imagem física, ou de narrativas diversas.

Fico muito feliz de poder finalizar esse processo tendo consciência de que este é o início de um trabalho que aprendi com o seguinte método: faça, depois entenda o que você fez.

E minha vontade é seguir em frente. Me divertindo.

3.2 - Por Arianne

Sinto, com esse trabalho, que concluo uma primeira etapa de descobertas que foram começadas há alguns anos, com o início dos meus estudos na universidade, passando por diversas fases de como deveria pensar o meu corpo em cena e de que forma poderia usá-lo ao meu favor, visto que eu sempre tive muitas dificuldades em utilizá-lo, bem como, me manter presente no jogo.

Início pensando sobre a utilização do corpo como matriz para atingir estados e estar presente em cena. Após algumas experiências em outros semestres, aos poucos, fui experimentando como esse engajamento físico me ajudava nessas duas questões, a partir da criação de partituras físicas nos meus trabalhos acadêmicos.

No início desse semestre, durante nosso primeiro mês de investigação com a turma, nossa orientadora, a Professora Maria Assunção, propunha que fizéssemos exercício de *Rasaboxes* em sala em quase todas as aulas. Em um desses dias, consegui verificar essa questão na prática dentro do exercício proposto. Cada um poderia escolher três *Rasas* para entrar e investigar a respiração dentro dessas. Escolhi as *Rasas*: *Bibhatsa*, *Sringara* e *Karuna*. A ideia era usar a respiração em cada uma das casas para se atingir o determinado estado que ela pedia. Para cada uma acessei a respiração de uma maneira diferente. Para a *Bibhatsa*, que seria algo como nojo ou repulsa, utilizei a respiração mais concentrada na barriga, subindo em direção à garganta e com movimentos mais estacatos. Já a casa *Sringara*, ligada ao desejo, a respiração que busquei, passava por todo o tronco com uma ideia de ondulações. A última casa, *Karuna*, seria relacionada à tristeza, e a respiração escolhida era focada principalmente no peito, como movimentos de compressão desse. O tempo todo que realizei os exercícios de respiração, foquei principalmente em executá-los, percebendo o que o meu corpo fazia para acessá-los e como esse se transformava, quais as formas eram criadas com ele, ainda que sutis. A ideia de como essa respiração provocada me atingia internamente, sem ser necessária uma construção psicológica acerca de nada. O estado sendo proveniente da sensação corporal.

Digo que minha maior conclusão com esse exercício foi a minha experimentação na casa *Karuna*. Meu foco era a respiração e prestar atenção à

forma que meu corpo tomava, estando muito consciente de tudo. Até que em determinado momento a minha respiração aumentou de intensidade e ritmo. Além disso, meu corpo começou a também contrair. A Professora Maria Assunção, aproximou-se e me retirou da *Rasa Karuna*, me levando novamente para a *Rasa Santa*, - que seria a casa neutra, onde se zera o estado – pois, como o combinado, não era para atingirmos um estado ápice dentro das *Rasas*. Devíamos sentir nossos limites e sair. Porém, quando fui retirada da *Rasa* acima descrita, eu estava consciente e no controle de todas as minhas ações. Meu engajamento era apenas em realizar a respiração e o que as contrações dessa levavam o meu corpo a fazer, nenhum tipo de ideia ou construção mental que pudesse me levar àquele estado. Apenas o meu corpo realizava o que ele mesmo pedia, e pelo jeito, isso atingiu quem assistia ao exercício. Quem estava de fora me viu “sentir” a sensação física do estado. Assim, entendi na prática desse exercício, como a respiração e o estar engajada fisicamente em realizar a ação poderia me favorecer a atingir os estados e a manter a presença, utilizando principalmente o centro do meu corpo.

Na cena proposta, verifiquei por meio dessa descoberta citada acima, que o uso da respiração e do engajamento físico em vários momentos me ajudaram de fato, a atingir diversos estados que preciso. Na cena, tudo acontece muito rápido, e as mudanças são bruscas. Enquanto a criávamos, notei que em muitos casos não impus a mim o que eu deveria supostamente estar sentindo a cada momento. Eu descobri fazendo e o meu próprio corpo foi me dando as pistas dos estados. Acho que nunca mapeei muito bem onde devo estar feliz, com medo ou triste, por exemplo. Acho que não sei definir os meus estados para essa cena nomeando-os, podendo ser também por um descaso meu. Ainda fico confusa se deveria ter esse tipo de mapeamento na criação ou me permitir ser levada pelo que acontece com meu corpo, sem um tipo de definição concreta. Isso pode ser sim um caminho interessante e que funciona para mim. Porém, ainda me questiono até que ponto ele também pode me levar sempre para um lugar comum e mais confortável.

Percebi que sei a forma como meu corpo deve atuar em cada fragmento, onde eu tenho que respirar mais rápido, onde tenho que deixar meu corpo pesado e relaxado, onde tenho que tencionar meus músculos e soltá-los, isso sim foi algo mais pensado e mapeado por mim nesse trabalho. Um exemplo disso é o movimento que faço para pegar o último balão que sobe na minha frente enquanto

estou caindo. Eu me estico para pegá-lo no alto, e apenas esse movimento já possui um esforço. Ao esticar meu braço no alto junto com meu tronco, notei que todas as tensões que criei no movimento davam a intenção que necessitava para a cena. Ao relaxar essa tensão rapidamente, dava a ideia de que peguei o balão, e apesar de ele ser só um e me sustentar de maneira precária, fico mais tranquila por ter me salvado de cair. No caso, o que fiz para criar essas duas ações, foi tencionar e em seguida relaxar toda a tensão que estava empregada no meu corpo e isso era capaz de me dar os estados que eu precisava, um seguido do outro, rapidamente.

Ainda sobre a partituração e o jogo, logo no início do processo, entendia que para criar esse trabalho de gestual – que fomos descobrindo fazendo – deveria ser meticulosamente precisa com todas as minhas ações e as ligações entre elas. Porém, o trabalho me mostrou que, no nosso caso, por uma questão de escolha, a partitura precisava estar respirando o tempo inteiro. Logo, o que eu precisei entender, aos poucos, que deveria ir abrindo toda a partitura precisa que eu estava tentando criar, e que para fazer isso sem prejudicá-la, era necessário que antes ela estivesse internalizada, que fosse conhecida pelo meu corpo. Todos os exercícios de amplitude corporal que já fiz, por exemplo, desde o exercício de Coro e Corifeu realizado em única aula do antigo Módulo de Comicidade até o exercício das nossas sombras projetadas na parede descrito no memorial, foram necessários para que meu corpo entendesse melhor, como era estar arejado e com espaços para passar luz. Por mais que eu perceba que grande parte desse trabalho é sim, perdido por mim quando estou fazendo a cena, pois, outras preocupações aparecem e não permitem que eu consiga estar totalmente focada nas formas do meu corpo, entendo que a consciência dessa amplitude corporal, por exemplo, agrega e está presente no trabalho, mesmo que de maneira indireta. E assim como isso, outras noções como o *princípio de oposição* e a limpeza corporal. Quanto mais todas essas ideias funcionarem livremente e organicamente no meu corpo, maior a minha base de sustentação, para encontrar os tempos do jogo, estar livre para sujar os movimentos durante a cena e me divertir fazendo.

É importante ressaltar que grande parte do meu processo desse semestre partiu do não saber e ir descobrindo como fazer – Da maneira certa ou errada. Isso acontece tanto com relação à nossa escolha de trabalhar o gestual, à criação das nossas partituras, à dramaturgia e aos próprios estados que, como citei acima, fui

encontrando. E partindo dessa ideia, também a maneira como introduzimos a comicidade dentro da nossa pesquisa. De alguma forma, por termos começado o processo sem assumi-la, não tornando-a uma obrigação, nos deixou mais livres e a vontade para criar, sem estarmos presas e termos um compromisso com essa finalidade. No meu caso, assumir a comicidade como uma pesquisa e um objetivo, seria assustador. Porém, trazê-la de uma maneira que agregasse ao trabalho, em vez de engessá-lo, poderia ser interessante. A melhor maneira que descobrimos de fazer isso foi tentar seguir pelos caminhos conhecidos para que nos dessem algum norte.

Lembro que ainda no quinto período, no Módulo de Palhaçaria, com a Professora Ana Luisa Cardoso, como já citado na apresentação desse projeto, tive a oportunidade de trabalhar um pouco a partitura corporal dentro da comicidade junto com Beatriz, pelo grupo de palhaços que escolhemos para imitar. Esse foi um momento importante, pois através da imitação da Palhaça Olga Eliseeva, do *Teatr Licedei*, tentando repetir o que ela fazia, pude entender no meu corpo alguns recursos de comicidade e como funcionava a partitura em um número ou cena cômica, de que maneira meu corpo realizava aquelas ações e *gags* que nunca pensei sequer em conseguir fazer com um mínimo de honestidade. Assim, talvez assumir também a comicidade dentro dessa pesquisa, que já a pedia tanto, poderia ser mais uma oportunidade de aprender fazendo, dessa vez com um trabalho nosso.

O processo tornou-se talvez menos complicado, porque para chegar a ela, partimos também de algo que tínhamos algum conhecimento, que era o trabalho corporal e a partituração. Assim, tudo o que criamos e pesquisamos, partiu do não saber, porém, utilizando como base algo que conhecíamos, mesmo que minimamente, como referência para nos direcionar. Se nossa cena começava a indiciar alguma característica similar a dos desenhos animados, íamos buscá-los para entender o que mais dele poderíamos usar. O conceito de *cineficação*, também não foi intencional, por exemplo. Ele surgiu conforme criamos a cena, e a partir da consciência da existência dele, resolvemos investir mais na ideia. A comicidade entra da mesma maneira, partindo de pequenos conhecimentos sobre os recursos e tentando utilizá-los na prática, entendendo aos poucos o que funciona melhor e o que não.

Percebo que a criação desse trabalho teve grande importância para mim como atriz, primeiramente por todo esse conjunto de terrenos desconhecidos nos quais estávamos nos arriscando a pisar. Até mesmo como incentivo à minha criatividade e liberdade de criação, dentro de uma proposta bem diferente de tudo que já fiz. Busco ainda, estar mais presente em cena e como equilíbrio isso com a partitura, porém, a pesquisa me proporcionou encontrar alguns mecanismos, como os citados acima, que contribuíram para que eu esteja mais livre em cena e aberta para o jogo cênico.

IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Brasília: Editora Dulcina, 2012.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BERGSON, Henri. *O riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem - palhaços no Brasil*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo, 2006.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético - uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Coleção Estudos).

PARALLEL EXIT. *Mime for the 21st Century*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aGZL2rw-qtK>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

GARRYMOVIE1. *Michel Courtemanche Western*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lCiYXthu2C8>>. Acesso em: 26 mar. 2015.