



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE TEATRO-LICENCIATURA

JÃVI DE LIMA

**CORPO-REMOTO: A BUSCA DE PRESENÇA CÊNICA NAS AULAS ONLINE DE
TEATRO, REALIZADAS COM O GRUPO ARTE EM MOVIMENTO DO IFPE -
CAMPUS RECIFE**

Recife
2022

Jãvi de Lima

**CORPO-REMOTO: A BUSCA DE PRESENÇA CÊNICA NAS AULAS ONLINE DE
TEATRO, REALIZADAS COM O GRUPO ARTE EM MOVIMENTO DO IFPE -
CAMPUS RECIFE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientação: Marianne Tezza Consentino

Recife
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

de Lima, Jãvi .

Corpo-remoto: a busca de presença cênica nas aulas online de teatro,
realizadas com o Grupo Arte em Movimento do IFPE - Campus Recife / Jãvi
de Lima. - Recife, 2022.

48 p.

Orientador(a): Marianne Tezza Consentino

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2022.

1. Presença cênica. 2. Teatro. 3. Teatro do movimento. 4. Práticas
pedagógicas. 5. Grupo Arte em Movimento. 6. IFPE. I. Tezza Consentino,
Marianne . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a essas pessoas porque realmente acredito que sem elas essa monografia não existiria.

A minha avó, meu exemplo de força e carinho ao longo de toda minha vida. Aprendi tanto com a senhora. Por sua causa descobri como é bom contar e ouvir histórias.

A minha mãe, que um belo dia me perguntou: “Você já pensou em fazer teatro, filho? Você gosta tanto dessas coisas”. Mãe, a senhora sempre soube de tudo.

E meu pai, de quem absorvi toda comicidade e “chatice” necessária para ser professor. Me orgulho muito de ser seu filho.

Obrigado por todo apoio ao longo desse percurso!

A professora Marianne Consentino, que admiro desde a primeira aula vivenciada na universidade. Obrigado por compartilhar tanto aprendizado e paciência. Definitivamente essa monografia não existiria sem suas mãos e seu conhecimento.

A professora Íris Campos, que me trouxe o primeiro contato com teorias da dança. Sou grato por todas as boas lembranças que tive de suas aulas ao escrever esse trabalho.

A professora Francini Barros, que me mostrou de várias formas como é importante apoiar seus alunos e que me encorajou a falar sobre o que me move internamente.

Finalizo agradecendo a minha grande amiga, Fabiana Barros, que, ao perceber o momento de aflição, sofrimento e resistência, apareceu como um anjo da organização, me ajudando a colocar todo planejamento de escrita nos eixos.

Obrigado por participarem de todo esse caminho!

*“Sem olhos brilhantes, fruto do prazer do ‘jogo’,
sob a luz tórrida dos canhões de luz, não existe
teatro... Nada de teatro... As crianças não
brincam no escuro.”*

(GAULIER, 2016, p. 134)

RESUMO

A pesquisa investiga a experiência vivida com o Grupo Arte em Movimento pertencente ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE), sob a óptica do método “Teatro do Movimento” em suas adaptações à modalidade de ensino remota, numa turma de iniciação teatral. Como metodologia do estudo de campo, foram realizadas aulas pontuais direcionadas às inquietações dos participantes e aulas focadas na busca de atingir um corpo presente em contraposição aos efeitos corporais gerados na pandemia de Covid-19. O trabalho traz uma breve contextualização sobre o Grupo e a forma teatral atravessada pelas tecnologias digitais. Aborda, também, um pequeno panorama sobre algumas relações entre as linguagens da dança e do teatro, com sua interseção no método usado nas aulas. Finaliza com um breve relato de experiência que analisa o percurso das aulas remotas no ano de 2021.

Palavras-chave: Teatro do Movimento; Teatro online; Dança e Teatro; Corpo-remoto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. ARTE EM MOVIMENTO	9
2.1 O GRUPO.....	9
2.2 CONVÍVIO E <i>TECNOVÍVIO</i>	11
3. TEATRO DO MOVIMENTO	17
3.1 TEATRO E DANÇA.....	17
3.2 SOBRE A TÉCNICA “TEATRO DO MOVIMENTO”.....	21
4. ALUNOS EM MOVIMENTO	26
4.1 RELAÇÃO DAS AULAS.....	26
4.1.2 Corpo cênico.....	28
4.1.3 Movimento estruturado.....	34
4.1.4 Imaginário criativo.....	42
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47

1. INTRODUÇÃO

Em virtude da pandemia de Covid-19 foi necessário, como medida de saúde e de segurança pública, o distanciamento social, sobretudo nos anos 2020 e 2021, o que direcionou o estudo e a prática teatral às plataformas virtuais. Ao passo que nossos corpos se aproximaram da tecnologia diante das novas rotinas, também nos foi proporcionado o distanciamento interpessoal e, em algumas situações, o distanciamento entre o indivíduo e seu próprio corpo. Ao pensarmos em um corpo preparado para o teatro é preciso entender, inicialmente, qual “teatro” está sendo feito, afinal o teatro é também uma arte múltipla. Porém, independentemente de qual vertente for executada, este estudo compreende que sempre será necessário o trabalho do corpo a partir de sua conscientização.

Optando pelo “Teatro do Movimento” como base metodológica deste estudo, pretendo refletir sobre como esta técnica pôde ser aplicada de forma remota e se sua utilização possibilitou, aos participantes, entenderem um possível estado de presença com base na consciência corporal promovida pelo estudo do movimento. Diante da realidade de uma nova rotina distanciada entre os corpos, que habitaram cada vez mais o espaço tecnológico e menos o espaço-tempo presente, procuro refletir, também, até que ponto a barreira física vivenciada, em decorrência da pandemia de Covid-19, pôde ser ultrapassada nos meios virtuais, permitindo o desenvolvimento da presença cênica aos participantes envolvidos.

O estudo de campo, inserido na pesquisa exploratória, utiliza a metodologia de observação direta das atividades propostas para familiarizar o pesquisador com o campo observado (GIL, 2002). O estudo de campo deste trabalho foi realizado com a turma de iniciação teatral do Grupo Arte em Movimento, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE), no período de agosto a dezembro de 2021, com aulas aos sábados, das 9 às 12h, na modalidade remota. A turma foi iniciada com dez participantes, sendo reduzida para cinco na metade do período estudado, e foi finalizada com apenas dois integrantes.

As aulas desenvolvidas com o grupo tiveram como principal referencial teórico o livro “Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador”, escrito por Lenora Lobo¹

¹ Bailarina, coreógrafa, professora e educadora. Graduada em arquitetura pela universidade Santa Úrsula, do Rio de Janeiro, e em dança pelo Laban Centre (Londres). Nascida no Piauí, ainda pequena vai estudar em Olinda-PE, convivendo mais diretamente com as danças populares nordestinas e tendo seu primeiro contato com o balé clássico. Em sua formação tem a influência de Isadora Duncan, Rudolf Laban, Klauss Vianna e Pina Bausch.

e Cássia Navas², no qual é possível entender preceitos importantes ao movimento expressivo e a aplicabilidade do método em sala de aula. Este referencial teórico também proporciona o estudo facilitador da teoria de Rudolf Laban³ sobre a investigação do movimento, direcionando o trabalho prático das aulas para uma expressividade corporal entendida através do mover do corpo.

Nas várias formas de trabalhar o corpo, as autoras destacam que as técnicas de práticas corporais trazem a consciência para o corpo do “ator-praticante”, porém, esta consciência não deve se fundar apenas nos movimentos de determinada prática em específico. Ao utilizar uma técnica para preparar o corpo do artista é preciso selecionar quais ações (da técnica) são importantes à cena que está sendo construída. Portanto, esta monografia compreende o “Teatro do Movimento” como um meio de estudo, em que um possível resultado surgiria a partir das descobertas corporais que cada participante vivenciou durante o processo de investigação. Ao longo deste estudo também se fez presente a utilização do pensamento encontrado no livro “Educação Somática e Artes Cênicas” (2012), escrito por Márcia Strazzacappa, que evidencia a importância de compreender a corporeidade como múltipla e potente em suas diversas formas.

Este trabalho está dividido em três capítulos: O primeiro apresenta o Grupo Arte em Movimento e busca trazer algumas reflexões sobre a prática teatral no formato remoto. O segundo capítulo revisita as teorias que foram empregadas no processo das aulas, servindo como base do estudo proposto. E, finalizando, o terceiro capítulo traz a reflexão pessoal da experiência vivenciada de forma remota, dialogando com as descobertas corporais relatadas pelos próprios alunos e as necessidades metodológicas percebidas ao longo dos meses.

² Cássia Navas Alves de Castro nasceu na cidade de São Paulo, no bairro da Bela Vista/Bixiga, em 02 de julho de 1959. É professora doutora, pesquisadora, consultora das áreas de dança e teatro, e uma das mais renomadas críticas de dança do país, com vasto número de publicações. Desde 2004 integra o corpo docente do Departamento de Artes Corporais, da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo - UNICAMP/SP.

³ Rudolf Von Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, na época, pertencente a Hungria, em 1879. Durante a Primeira Guerra Mundial fixa-se na Suíça, abrindo aí uma escola de Arte do Movimento. Desenvolve a Kinetography Laban, um sistema de notação de movimentos, mais conhecido como Labanotation (1926). Bailarino, pesquisador, coreógrafo, professor, Laban foi também diretor de movimento da Ópera Estadual de Berlim. (AZEVEDO, 2008)

2. ARTE EM MOVIMENTO

Este capítulo apresenta uma pequena contextualização sobre o momento ao qual estávamos inseridos quando o trabalho foi realizado. Início com a história do Grupo Arte em Movimento e os parâmetros utilizados na Instituição ao qual está inserido, até chegarmos na situação de adaptações referentes a pandemia de Covid-19 nas possibilidades de ensino remoto. Neste ponto, também trago um pouco do pensamento de Jorge Dubatti sobre as relações dessa convivência mediada pela tecnologia.

2.1 O GRUPO

Antes de entendermos os acontecimentos práticos que me levaram à escrita desta monografia, faz-se necessário a explanação de alguns pontos importantes para entendimento do “o que” estarei descrevendo ao longo do corpo do trabalho. O primeiro destes pontos é a formação do Grupo Arte em Movimento (GAM), grupo dividido entre as linguagens de Teatro e Dança, vinculado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) - Campus Recife.

Integrando o Núcleo de Artes e Cultura (NAC), responsável pelos projetos ligados às artes no IFPE – Campus Recife. O grupo artístico amador foi criado em 2001 por Black Escobar⁴, objetivando o estudo e a prática das linguagens artísticas sem fins lucrativos. De acordo com Lima (2018, p. 11), Black Escobar procurava:

Desenvolver, junto aos alunos, um processo criativo de trabalhos corporais que englobasse o uso da sensibilidade, da emoção e dos sentidos, baseado nos conceitos da dança-teatro. Black acreditava que, em se tratando de uma instituição de ensino tecnológico em que o pensamento lógico é predominante, seria de vital importância que fossem oferecidos programas extracurriculares que possibilitassem ao aluno um maior envolvimento com seu próprio corpo, tornando-o mais consciente de suas habilidades e limites naturais. Propiciando assim, um maior aproveitamento e aprimoramento de suas atividades diárias, bem como o desenvolvimento da percepção de si mesmo e do mundo a sua volta⁵.

Vale ressaltar que o IFPE é uma instituição de formação técnica e as artes, no Campus Recife, integram apenas seu currículo como atividade de extensão oferecida aos alunos que tiverem interesse em participar. As atividades artísticas oferecidas dividem-se nas linguagens

⁴ Black Escobar é bailarino e coreógrafo formado em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em registro constando como Antônio José de Oliveira.

⁵ Trecho retirado do TCC “De quem é a culpa, se nunca chegamos? – Um relato de uma jornada artístico-pedagógica em teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) Campus Recife”, escrito em 2018 por Eduardo Bringuel (Carlos Eduardo Alves de Lima).

de Teatro, Dança e Música (Canto Coral), aceitando, também como integrantes, servidores do IFPE, bem como participantes externos, sem vínculo com a Instituição. Em sua matriz, o Grupo surge pautado no estudo e execução de espetáculos de dança-teatro, vertente que será explicada mais detalhadamente no próximo capítulo. Apenas em 2013 o GAM chega a uma metodologia de trabalho diferente, dividindo-se internamente entre um grupo trabalhando a linguagem do Teatro e outro grupo de alunos estudando Dança.

Black Escobar foi o primeiro coordenador do NAC e educador em artes da Instituição. Em 2014, com a ida de Black para o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), a coordenação do NAC passa a ser da professora Lucivanda de Sousa Silva, responsável também pelo Coral Popular do IFPE, e em 2016 é assumida por Josemar Barbosa, professor de português e literatura na Instituição, até o atual ano (2022).

A Instituição assume nova perspectiva no ano de 2014, depois da separação entre aulas de Teatro e de Dança, começa a ser permitida a contratação de dois professores-estagiários com vínculo às suas respectivas licenciaturas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O que permitiu aos alunos-estagiários a possibilidade de atuarem individualmente no campo de estágio não-obrigatório e exercerem a docência conforme os fundamentos aprendidos ao longo da formação acadêmica.

O Grupo Arte em Movimento, em sua jornada de mais de 20 anos, teve apresentações de teatro em festivais importantes do Nordeste, como: 11º, 12º e 13º Festival Estudantil de Teatro e Dança do Recife (FETED), respectivamente com as peças “Muito Pelo Contrário”, “Flicts: A história de uma cor” e “Homens de Pedra e Osso”; 13º e 14º Festival de Teatro de Limoeiro (FESTEL); 24º e 25º Festival de Teatro do Agreste (FETEAG); 6º Festival de Teatro de Igarassu (FESTIG); 6º Festival de Teatro de Vitória (MOSTEV); 12º Festival de Artes de Goiás; entre outras apresentações e participações em eventos na própria Instituição.

No ano de 2020 o GAM teve suas atividades transferidas para a modalidade remota, diante da pandemia de Covid-19. Desde 2019, com a professora-estagiária Krys Cipriano, o Grupo estava estudando bases e dinâmicas da palhaçaria, inicialmente em presencialidade e depois passando para o modelo remoto. Em janeiro de 2021 tive o primeiro contato com o grupo em caráter virtual, quando recebi a oportunidade de oferecer uma oficina online de dois meses à turma. As aulas tinham a perspectiva de trabalhar a expressão corporal por meio do movimento e fortalecer as relações entre os participantes nessa modalidade remota. Foi somente em junho de 2021 que entrei na Instituição como professor-estagiário, ainda na modalidade remota. E diante da experiência prévia com a turma, nos meses de janeiro e

fevereiro, pude pensar outros planejamentos metodológicos para o que começaríamos a vivenciar em aula.

Ainda em junho, com a abertura de novas vagas para integrantes do Grupo, chegamos a 25 pessoas desejando fazer teatro online. Entre estas, 15 já integravam o GAM em tempos presenciais e 10 eram novos alunos da Instituição no período remoto. Diante desse quadro envolvendo diferentes níveis de contato com o teatro, decidi dividir as aulas em duas turmas. Na quinta-feira, das 14 às 17h, estava prevista a aula com o grupo antigo do teatro, e aos sábados pela manhã, das 9 às 12h, seriam ministradas as aulas de iniciação ao teatro com os novos alunos.

A partir desses encontros com a nova turma aos sábados é que começo a trabalhar alguns preceitos do método do “Teatro do Movimento”, aliado a propostas de jogos teatrais. Buscando, principalmente, que a turma pudesse experienciar momentos de consciência sobre o próprio corpo, experienciando também, o estado de presença cênica despertado em suas individualidades e a perspectiva de contato/convívio entre os integrantes, mesmo em virtualidade.

2.2 CONVÍVIO E *TECNOVÍVIO*

O segundo ponto importante para melhor entendimento sobre o que aconteceu ao longo do estudo, é o formato de teatro que estávamos vivenciando. Por isso, retorno a um autor que me foi útil ao longo do caminho no curso de graduação em Teatro, ainda em seu tempo de presencialidade, e que tornou a ser útil na experiência descrita neste trabalho, enquanto atuei como professor-estagiário ensinando teatro de forma remota. Um dos principais pensadores do teatro na América Latina e Diretor de Artes do Espetáculo na Universidade de Buenos Aires, Jorge Dubatti, em seu estudo sobre a filosofia do teatro, descreve o teatro como um acontecimento composto por três sub acontecimentos: o convívio, a *poiesis* e a contemplação. “Segundo sua redefinição lógico-genética, o teatro é a contemplação da *poiesis* corporal em convívio” (DUBATTI, 2012, p. 19).

Não poderia imaginar que o conceito estudado pela minha turma de Licenciatura em Teatro, ainda no primeiro período de 2017, retornaria a minhas leituras de maneira tão direta e por motivos tão conturbados quanto a vivência que tivemos com a pandemia de Covid-19. O que, para minha turma e eu, começou com uma simples discussão de “teatro gravado ainda é teatro?”, serviu-me como base para construção das aulas remotas na tentativa de refletir

junto aos alunos sobre o teatro que estava sendo produzido em nosso tempo, o teatro no qual eles estavam inseridos.

O convívio é a reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento de tempo e de espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos. Para que haja convívio, duas ou mais pessoas tem que se encontrar em um ponto territorial e sem intermediação tecnológica que subtraia a presença vivente, aurática dos corpos. (DUBATTI, 2012, p. 22)

Já o *tecnovívio*, segundo Dubatti (2011, p. 22), “é a cultura vivente desterritorializada pela intermediação tecnológica”. É diante dessa diferença concreta que habita parte do problema desta pesquisa: é possível despertar o estado de presença cênica nas condições de ensino remoto? A relação entre convívio e *tecnovívio* não é uma discussão gerada pela pandemia de Covid-19, mas ganhou força diante da intervenção direta das tecnologias no fazer artístico atual. Já que, nos anos de 2020 e 2021, independentemente de qual vertente teatral estivermos falando, o fazer teatral teve de ser mediado pelas tecnologias para possibilitar a relação entre público e artista.

O uso da tecnologia digital na cena já vem de décadas e está em consonância com o próprio desenvolvimento e popularização dessas novidades. Mas, a situação atual, em que todas as etapas do processo, da concepção aos ensaios, passando pela divulgação e a encenação, aconteceram no âmbito virtual, pode ser considerada inédita. (BASTOS, 2020, p. 6)

Oliveira (2014), traz em sua dissertação parâmetros históricos e técnicos sobre o uso das tecnologias inseridas na prática teatral. Desde 1980 se tem registros do vínculo entre teatro e ferramentas digitais na cena. Diante disso, é possível entender que o teatro que realizamos no período pandêmico trouxe maior aprofundamento nos meios digitais, mas já tinha como parâmetros o trabalho de alguns estudiosos, grupos e artistas.

Diante das informações explanadas por Oliveira escolho retratar a forma teatral, a qual esta monografia se refere, como Teatro Online ou Teatro Remoto, devido a outras significações encontradas na palavra “virtual”⁶. Portanto, a adaptação que realizamos, em 2020 e 2021, foi a transposição do fazer teatral convivial, para um fazer teatral em *tecnovívio*.

⁶ A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. (LEVY, 1996, p. 16)

“Definiremos como ‘teatro virtual’, primeiramente, os textos ou outros materiais que expandem a experiência teatral para além do evento único e efêmero de sua realização cênica. Nesse sentido, o termo abrange tanto os projetos, ensaios e experimentos cênicos que ocorrem antes do evento espetacular quanto os comentários, análises, textos críticos e gravações, fotografias e recriações que o sucedem. (CATALÃO, 2016. p. 95)

Este, sendo realizado digitalmente por meio da disponibilização de material gravado nas plataformas virtuais de reprodução de vídeo, ou sendo realizado ao vivo com a mediação de ferramentas tecnológicas e transmitido para um público online. Considerando a segunda opção mais eficaz na tentativa de conectar atores e espectadores, possibilitando uma forma de atuação com um corpo em “presença distanciada”.

Assim, não parece fértil discutir as práticas teatrais remotas adotando-se como parâmetro de análise o teatro basilar, cuja dinâmica está instaurada a partir da unidade espaço-temporal de atores e espectadores. Parece mais promissor interrogar o teatro e a performance digitais naquilo que aportam em termos de transformação à percepção do espectador, dentro do campo das criações associadas às tecnologias de presença à distância. Para tanto, é preciso, inicialmente, reconhecer que a presença à distância não é um fato técnico novo e que há muito o teatro faz uso de invenções capazes de expandir sua atuação. (ISAACSSON, 2021. p.14)

Seria, em tempos pandêmicos, o Teatro Online constituído de três subacontecimentos: o *tecnovívio*, a *poiesis* e a contemplação? O pensamento exposto por Dubatti em 2012 deixa evidente o conflito entre a ideia de efemeridade do acontecimento teatral e a não possibilidade de ser conservado. Entretanto, o teatro, como vem fazendo há anos desde sua concepção, teve de se adaptar ao momento social e histórico ao qual a população vive, objetivando manter possibilidades de contato com a experiência teatral.

Em meio a essas formas adaptativas, pude perceber o fator da “diversão” como algo de extrema valia à prática do Teatro Online, desempenhando um papel importante na adaptação que ocorreu. Sem empolgação, não haveria forças contínuas dos alunos em tentar retornar a chamada de vídeo quando a internet sofria algum problema, por exemplo. No livro “O atormentador: minhas ideias sobre teatro” (2016), Philippe Gaulier⁷ defende o momento de diversão como algo importante ao mergulho do ator no seu ofício. Sendo por meio do jogo/brincadeira que a magia da cena cativa o público. Gaulier também traz sua perspectiva de ensino através do ângulo das aberrações.

O ângulo das aberrações é um efeito de óptica através do qual vemos um astro numa posição diferente da sua posição atual por causa do tempo que sua luz leva para chegar até nós e por causa do movimento de rotação da Terra. Um ator, ou até mesmo um artista, que desfruta apenas de sua obra e se alimenta de uma posição incerta no universo não passa de um chato. Eu ensino uma posição que está num lugar entre a velocidade da luz e a rotação da Terra. (GAULIER, 2016, p. 31)

O lugar ao qual Gaulier se refere pode ser entendido como o lugar do riso. Entender as situações que vivemos e conseguir olhá-las através de outra ótica. Não a ótica que

⁷ É considerado um dos grandes mestres do teatro contemporâneo, mais conhecido pelo trabalho com as linguagens do clown e do bufão. Foi professor na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até a criação de sua própria escola, nos anos 1980

costumamos ser ensinados, a que menospreza nossos erros. Mas sim, propondo-nos uma forma de ver que nos possibilite aceitar os erros e, quem sabe, rir deles, porque são engraçados e tudo bem rir de si mesmo.

Este estudo compreendeu algumas das perspectivas da comicidade/palhaçaria como possibilidades de quebrar tensões desenvolvidas nos integrantes durante as aulas, por medo de se permitir errar. Por meio deste pensamento foi necessário que, metodologicamente, para auxílio das técnicas do “Teatro do Movimento”, as aulas mantivessem uma crescente no formato “apropriado” de iniciação teatral. Utilizando propostas de jogos teatrais de interação entre os alunos, jogos de entendimento sobre improviso e jogos para aceitar/treinar o medo de errar e se parecer ridículo. Os jogos utilizados ao longo do percurso metodológico serão listados no terceiro capítulo.

A análise das diferenças concretas entre arte convivial e arte *tecnovivial* também foi um ponto importante na pesquisa e na busca dos referenciais teóricos para as aulas. O grupo de iniciação teatral era composto majoritariamente por integrantes que nunca haviam feito aula de teatro ou que nunca tinham ido a um teatro. Apenas duas pessoas já haviam tido alguma experiência teatral prévia. Por isso, chegamos à urgência de dialogarmos sobre características do teatro convivial e *tecnovivial*. Também foi percebida a necessidade de começarmos a ver o teatro que estava sendo produzido, bem como outras produções cênicas disponibilizadas nas plataformas virtuais antes do período de produções pandêmicas. Assim, poderíamos refletir com um olhar direcionado à prática a partir do mesmo ponto de referência.

Enfatizo a necessidade de conhecer os trabalhos teatrais remotos pois, se para nós, viventes e pesquisadores da arte teatral, a pandemia já trouxe grandes dúvidas sobre como continuar criando, ou reflexões sobre o que estávamos fazendo ao adentrar na internet com nosso trabalho artístico, para os alunos de uma turma de iniciação teatral as dúvidas e receios estavam potencializadas pela não experiência com o teatro convivial. Por vezes, durante o processo de assistir algum trabalho que foi produzido em 2021, algum dos integrantes expressava diretamente que não conseguia gostar dos “vídeos”. Ao sair dessa primeira camada da visão da tela, poderíamos encontrar teatralidade e presença nas cenas assistidas, onde os atores que víamos estavam buscando ancorar uma conexão quase inalcançável com seu público. Entretanto, alguns desses trabalhos assistidos foram capazes de despertar conexão entre os alunos e o que estava sendo transmitido. Trago a seguir alguns comentários sobre obras que vimos em aula e algumas percepções do motivo que os levava a sentirem mais conexão com determinadas cenas.

Cena de Naruna Costa recitando “Da Paz”, de Marcelino Freire, no trecho do curta “Saraus” (2011):

1- “Foi intenso por causa das expressões e como a atriz conseguia retratar os sentimentos pelas expressões e a voz. A cena ‘puxa’ a gente para fazer parte dela”.

Vídeo-poema “Contos de Amor e crime” (2021), a partir de textos de Marcelino Freire:

1- “Na cena do ‘documentário dos ricos’ consegui imaginar a realidade da comunidade em contraposição à realidade da classe média”.

2- “Me conectei com a segunda cena. Tinha uma energia forte, direta e incisiva. Falava sobre relação de trabalho.”

Por meio destes três comentários podemos chegar a suposições sobre o que pode despertar conexão com uma cena. O primeiro vídeo assistido não era “atual”, uma construção cênica-virtual do presente. Era um recorte da atuação que aconteceu a, mais ou menos, 10 anos atrás. No vídeo é possível ouvir um público que está compartilhando aquele momento e que reage a alguns silêncios da atriz, acabando por preencher a atmosfera da cena, sendo assim, uma gravação do acontecimento teatral presencial. Este foi um trabalho que gerou sensações em cada um dos alunos, dentre elas, a frase citada acima: “A cena puxa a gente para fazer parte dela”. O teatro naturalmente faz isso. Entretanto, na dimensão do digital acabamos sentindo a necessidade de outros aparatos que “puxem” nossa atenção. Pensando sobre a ação assistida, o que foi gerado em cada um pode ter sido efeito da dilatação do estado de presença da atriz, percebido a partir da captação em vídeo da cena. Mas, também, pode vir da sensação de participar conjuntamente do encontro presencial que estava, de fato, acontecendo ali diante do som de um público real.

O segundo trabalho assistido é fruto do momento de pandemia, onde toda criação, montagem e captação das imagens foram pensadas para trazer o teatro às plataformas online, gerando dois caminhos de conexão entre o público e o vídeo-poema. O primeiro deles é identificado no início do trabalho cênico, em que todo o primeiro poema é recitado sem uso de imagens no vídeo, onde vemos apenas a tela preta mostrando os créditos. Este momento traz a perspectiva de conexão a partir do que conseguimos imaginar ao ouvir as vozes das atrizes. O segundo ponto começa a partir do instante em que vemos imagens gravadas da atriz, Kadydja Erlen, interpretando o texto e utilizando a expressividade de seu corpo, enquanto sua imagem é captada pela câmera. A fala dita em nossa aula, sobre a atriz ter uma energia forte e chamar a atenção de quem estava assistindo, pode ser relacionada ao que

Eugenio Barba explica, que “para o ator, ter energia significa saber como modelá-la” (BARBA, 1994, p. 86).

Outro elemento a ser destacado na sensação de “puxar” a atenção do público, é que a atriz falava diretamente para a câmera, como se dialogasse com o público que a assistia, aliado à cena gravada, trazendo um corpo com gestos significativos e se moldando conforme cada frase interpretada. Mesmo não tendo um público ao vivo, como no primeiro vídeo a que assistimos, ainda era possível ver um corpo expressivo e que utilizava de sua energia para cativar a quem estivesse assistindo, não sendo apenas uma imagem recitativa, mas sim uma imagem física, expressiva e presente em cena.

O recorrente exercício de assistir a alguns trabalhos cênicos disponibilizados na internet não tinha o objetivo de classificá-los como bons ou ruins. Era como que uma tentativa para o Grupo entender a sensação que o teatro pode provocar, mesmo online. Ao questionar a turma sobre como se sentiam ao vivenciar o teatro dessa maneira remota, obtive a resposta de que conseguiam sentir e entender muito mais o teatro como aula e experiência corporal-expressiva, do que o teatro que eles estavam espectando.

Jorge Dubatti, em entrevista à Revista Continente (BASTOS, 2020, ed. 240, p. 6), reflete sobre como a pandemia revelou o poder do convívio e como o isolamento social explicitou a importância do encontro e da presença para humanidade, gerando um anseio por esse momento. Foi necessário que o grupo se debruçasse nos pontos trazidos nesta entrevista para possivelmente vislumbrar o que estávamos assistindo não como uma “loucura virtual”, ou algo tão distante do que sentiam nos princípios de jogos teatrais utilizados nas aulas. Tentamos entender apenas como “diferente”, levando um certo tempo até conseguirmos caracterizar o que víamos como uma experiência teatral digital.

Nos outros momentos das aulas, era possível observar que mesmo no ambiente remoto a diversão era despertada através dos exercícios propostos em aula. Trazendo, em alguns dias, a visão do contato mediado pela tecnologia como algo possível ao fazer teatral, onde a frieza dos dispositivos eletrônicos não parecia capaz de invalidar as descobertas corporais de cada um. Porém, em outros encontros, o desejo dos participantes pelo retorno ao contato presencial aparecia. Expressado algumas vezes por uma frase, como: “Se foi legal aqui, imagina se estivéssemos no mesmo lugar”. A dinâmica remota exigia muito mais concentração dos participantes para terem a impressão de estar juntos. Foi tentando utilizar dessa falha no contato real com o outro, como uma possibilidade de novas descobertas, que nos encaminhávamos para um outro nível de contato. Explorando a percepção de si e do espaço que estavam inseridos. O contato consigo mesmos.

3. TEATRO DO MOVIMENTO

Neste capítulo discorro brevemente sobre alguns referenciais teóricos e suas percepções sobre o corpo em cena. Dentre os olhares diversos, destaco o encurtamento nas diferenças entre um corpo que dança e um corpo que atua, por meio dos pensamentos de reformadores importantes para ambas as linguagens artísticas da dança e do teatro. Finalizo o capítulo trazendo uma explicação mais focada sobre o método “Teatro do movimento” e seus recortes escolhidos para a realização deste estudo.

3.1 TEATRO E DANÇA

[...] em toda dança (ou teatro), temos um corpo em movimento (ou em pausa, onde o movimento se faz presente por sua ausência) traduzindo determinado conteúdo (ideia, imaginário, significação), mesmo que este conteúdo seja a estrutura do performado em si. (LOBO, 2003, p. 20)

Se durante a pandemia vivemos latentemente a quebra de barreiras entre o teatro e o mundo virtual, é possível que seja mais fácil o entendimento de que as barreiras entre a dança e o teatro ruíram há muitos anos, se é que podem ser ditas como existentes. Assim como descrito por Lenora Lobo na epígrafe, o *movimento* está presente (ou ausente) em ambas as linguagens artísticas, carregando significados e construindo sentidos múltiplos no imaginário do público. Um dos maiores exemplos da ponte entre as linguagens artísticas é a dança-teatro, difundida, principalmente, pela bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, criadora, em 1973, da companhia *Wuppertal Tanztheater*.

Para Bausch (FERNANDES, 2000), o campo estético de suas peças de dança era um constante quadro de possibilidades. Seus trabalhos artísticos traziam a dança-teatro como grande impulsionadora do olhar não-fragmentado sobre os corpos dos artistas criadores. Dentre suas referências de criação, estão o Teatro Épico de Brecht, com seu conceito de *gestus*⁸; o ballet clássico, estudado por ela até seus 15 anos; o treinamento com Kurt Jooss⁹ na

⁸ “O Gestus é a expressão física de certas relações sociais, do modo como os homens se apresentam diante de outros homens em sociedade. [...] A noção brechtiana de Gestus, inicialmente, se define como apresentação, ou “mostragem”. Procedimento eminentemente físico no trabalho do ator. Ele designa os gestos, as atitudes, as expressões faciais, as palavras, as entonações, o ritmo, as nuances e até mesmo as variações e quebras na fala e nos gestos. O uso desse material serve para que o ator mostre para a platéia as relações sociais que marcam as características da sua personagem, através de atitudes concretas.” (NETO, 2009 p. 2)

⁹ Kurt Jooss foi um pensador do mundo da dança, bailarino e coreógrafo. Trabalhou com a mistura entre ballet clássico, artes visuais e teatro. Foi fundador de várias companhias de dança, incluindo mais notavelmente o Tanztheater Folkwang, em Essen (ALE). Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kurt_Jooss>. Acesso em: 06/04/2022 às 11h40.

Escola Folkwang; e o contexto artístico-social vivido nos anos 1960. Nesse período, dançarinos, coreógrafos, artistas plásticos e músicos juntaram-se para construir artisticamente, expressando suas preocupações sociopolíticas sobre os direitos humanos, o meio ambiente e o conceito de arte. Foi por meio desse movimento que pretendiam derrubar a separação entre vida cotidiana e arte.

Surgida como reação aos formalismos, a dança-teatro ultrapassa as oposições julgadas estereis, como aquela do corpo e da linguagem, do movimento puro e da fala, da pesquisa formal e do realismo. Seu objetivo é fazer com que coexistam *cinese* e *mimese*; ela confronta a ficção de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator com a *fricção* de um dançarino, que vale por sua faculdade de inflamar a si próprio e aos outros através de suas proezas técnicas, de seu desempenho esportivo e *cinestésico*. A dança-teatro recoloca o dilema da dança sempre dividida entre a arte do movimento puro e a pantomima com seu gosto por uma história simples. (PAVIS, 2011 p. 83)

Pavis (2011, p. 84) ainda afirma que “mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro”. Era através da representação de si mesmo e da consciência corporal do movimento em repetição, que Pina Bausch estimulava seus dançarinos a criarem artisticamente. Passando de exercícios realizados em sala de ensaio até a apresentação das peças de dança, permitindo também, a constante possibilidade de mudança da coreografia no decorrer da temporada de apresentação de cada espetáculo. Na entrevista realizada por Ciane Fernandes (2000) com duas dançarinas do Wuppertal, é possível entender um pouco sobre o processo de criação e a forma de Bausch despertar o corpo criativo de seus dançarinos.

O trabalho desenvolvido por ela gerava peças de dança que continham técnica aliada a conteúdo emocional, mesmo que em algumas cenas os intérpretes apenas andassem ou realizassem pequenos gestos. Algumas das intenções de suas obras era chegar às temáticas construídas pela visualidade das cenas e a quebra de expectativas no público pelo desejo de movimentos apenas técnicos e harmônicos encontrados no ballet. Em sua metodologia, estava a contratação de dançarinos “mais velhos”, por volta dos 40 anos, tendo assim maior experiência de dança, contrariando mais um dos padrões da dança clássica.

A referência da dança-teatro se faz importante nesse trabalho não só pela união das linguagens, mas também por tudo que representou e construiu artisticamente na construção imagética do público sobre “o que é dança?”, ou melhor, “quem pode se expressar dançando?”. Dentre as metodologias teatrais podemos passar por variados caminhos até chegar numa forma de expressividade através do movimento, como exemplo, pode-se citar jogos que envolvam movimentos precisos, que estimulem a exaustão física, ou a expansão de

movimentos¹⁰. Metodologias utilizadas justamente por encontrarem uma zona de descoberta extracotidiana nos corpos dos participantes, não sendo diretamente relacionada a uma lugar de “beleza” nas expressões físicas. A imagem construída sobre “dança”, normalmente, é acompanhada da ideia de beleza ou destreza de movimentos, não sobre a possibilidade ou impossibilidade de mover tendo o corpo que se tem.

A dança-teatro é uma vertente artística que traz em suas obras a presença e significação de corpos fazendo arte fora do padrão de perfeição estética da dança. Tanto nas cenas que usam técnicas mais precisas como o ballet, quanto em outras, que usam gestos simples em repetição. Ambos são dança e ambos são teatro.

Fernandes (2000), destaca a repetição de elementos como gestos e falas, como sendo um fator importante no trabalho de Bausch, trazem a possibilidade de ressignificar o que é apresentado em cena. Na linguagem cotidiana, os gestos realizados têm uma funcionalidade ou vínculo com alguma atividade. Já na cena, os gestos adquirem função estética, em que sua abstração, não sendo efetuados exatamente na sua função cotidiana, pode trazer novas camadas e significados. Os bailarinos, algumas vezes utilizando a fala, podem auxiliar o entendimento do público, reforçando algumas das proposições cênicas.

Divergindo em alguns pontos sobre a metodologia do “Teatro do Movimento”, a dança-teatro de Bausch foca principalmente no processo criativo e na dramaturgia das cenas. É no processo de concepção e de ensaios da cena que a poética do dançarino é trabalhada, visando sua verdade nas emoções para serem apresentadas ao público. Não necessariamente focando num caminho para chegar a uma consciência corporal, por já possuírem experiências diversas na área da dança. Já na técnica do “Teatro do Movimento” estimula-se, inicialmente, a consciência sobre o próprio corpo e, através deste despertar consciente, é que o artista-criador pode construir algo cenicamente.

Cabe destacar que o “Teatro do Movimento” é apenas mais um dentre os meios de trabalhar o corpo que vai para cena. Ao pensarmos nos reformadores que reviram o trabalho do corpo do ator, podemos chegar em outras linhas de pensamento que se aproximam da técnica proposta por Lenora Lobo. O italiano Eugenio Barba¹¹, por exemplo, ao escrever sobre o trabalho do ator, não leva em conta diferenças entre um corpo para a dança, para o

¹⁰ Como pode ser observado nas propostas de Meyerhold, no treinamento energético do LUME, nos exercícios descritos por Grotowski, até em movimentos artísticos como a Commedia dell’arte e o Melodrama.

¹¹ Eugenio Barba (Brindisi, 29 de outubro de 1936) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

teatro e para a mímica. O trabalho do ator parte de seu estudo da Antropologia Teatral¹².

Barba apresenta em seus estudos a perspectiva de algumas diferenças entre corpo cotidiano e corpo extracotidiano. Sendo as técnicas cotidianas constituídas pelo gasto mínimo de esforço para atingir o máximo de rendimento sobre determinada atividade do dia a dia, e as técnicas extracotidianas, mais propícias à cena. Estas técnicas se baseiam no uso constante de energia, se não o máximo de energia para executar uma ação simples. Atingir esse corpo extracotidiano não significa enquadrar-se em padrões estéticos ou ser atlético. É a possibilidade de um corpo preparado para ir a cena, respeitando os limites e parâmetros corporais em suas individualidades e estimulando-o a novas possibilidades de desempenho, saindo da zona cotidiana.

Queiroz (2012, p. 9) destaca que este corpo cênico estudado por Barba é inspirado nas práticas orientais: chinesa (Ópera de Pequim); na japonesa (Nô, Kabuki e Dança Buyo) e indianas (Odissi e Kathakali). Nas tradições ocidentais: o ballet clássico e a mímica de Etienne Decroux, além da Dança dos Orixás com Augusto Omolu. A busca pela Antropologia teatral do Odin Teatret culminou no entendimento sobre a presença do ator em cena, e na descoberta de um corpo pré-expressivo que apresenta princípios que retornam em cada uma das formas teatrais pesquisadas por ele. Sendo estes princípios: Corpo cotidiano e extracotidiano; Equilíbrio; Oposições; Retenção; Equivalência; Corpo decidido.

Esses princípios, aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extra cotidiana de energia que torna o corpo teatralmente "decidido", "vivo", "crível". Desse modo, a presença do ator, seu bios cênico consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um "antes" lógico, não cronológico. (BARBA, 2009, p. 25)

O estado de ator-criador proposto no “Teatro do Movimento” pode ser facilmente análogo ao estado pré-expressivo proposto por Barba, entendendo o corpo como meio de transmitir uma mensagem ao espectador trazendo para si a atenção diante de um corpo “vivo” em cena. Um ator pode estar “parado” e dizer muito ao público, ou, se movimentar e não transmitir significados compreensíveis ao espectador. Os princípios que retornam, assim como o método do "Teatro do Movimento", que será explicado mais detalhadamente no próximo tópico, nos permitem estimular pedagogicamente o potencial expressivo do ator, e principalmente, despertar a curiosidade de porque é importante estar "presente" em cena.

¹² “Antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ‘ator’, se deverá entender ‘ator e bailarino’, seja mulher ou homem; e, ao ler ‘teatro’, se deverá entender ‘teatro e dança’ ”. (BARBA, 2009, p. 25)

Outro viés teatral necessário de ser explanado, por sua proposta de trabalho através da fisicalidade do corpo do ator e ao que tange a relação entre ator e platéia, é o Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, antecessor das propostas de Eugênio Barba. Na perspectiva dos estudos de Grotowski, o teatro pode existir sem maquiagem, sem figurino, sem iluminação, sem espaço amplo (palco), entretanto, não existe sem relação ator-espectador, de comunhão viva entre os dois. Diferente da possibilidade do público e atores se misturarem concretamente durante a encenação, encontrada nos trabalhos dirigidos por Grotowski, o teatro no ano de 2021 passou por uma adaptação diante das necessidades de sobrevivência da arte teatral ao período histórico que vivenciamos. O palco passou a ter novas dimensões contraditórias a boa parte do que já havíamos vivido e a conexão com o público apenas se tornou possível através do auxílio de tecnologias.

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1992, p. 48)

Como elucidado pelo autor, o encontro é o princípio do teatro. Tanto o encontro com o público na consolidação da cena apresentada, quanto o encontro do indivíduo consigo mesmo envolvendo todo seu ser, do inconsciente ao estado de maior lucidez. Grotowski considerava todo seu teatro como um laboratório, diante da perspectiva do ator estar constantemente desenvolvendo suas habilidades artísticas e ao mesmo tempo sua auto-percepção corporal.

Foi por meio do pensamento desses reformadores e seus cruzamentos com a metodologia do Teatro do Movimento, que pude direcionar a aplicabilidade do método em sala de aula virtual. Tendo como uma das principais premissas a informação de que as “barreiras” entre teatro e dança existem muito mais em nossos imaginários do que concretamente em suas execuções.

3.2 SOBRE A TÉCNICA “TEATRO DO MOVIMENTO”

Ao pensar na palavra “dança”, normalmente associamos a imagem de alguma técnica da dança, ou seja, alguma codificação de movimentos que constituem determinada técnica. O

Frevo, por exemplo, é uma técnica da dança onde a concentração do tônus¹³ está localizada principalmente nos pés e na respiração. Suas codificações de movimentos (os passos), possuem nuances entre equilíbrio, impulso, agilidade, explosão e deslizamento. O que os define é a relação do ritmo a partir do som da orquestra. “O passista é mais um componente da orquestração, que, com seu corpo, propõe movimentos que dialogam, complementam ou amplificam a proposição musical” (VICENTE, 2015, p. 36). Para dançar não é preciso decorar uma sequência preestabelecida de passos, mas sim, conectar-se ao próprio corpo e a musicalidade do ritmo frevo, podendo improvisar os passos por meio da técnica específica. É um diálogo, através do movimento, entre passos existentes e a interpretação da musicalidade.

O dicionário Aurélio¹⁴, ao definir a palavra “dança”, ainda mantém esse ponto de vista direcionado ao trabalho com passos. Segundo ele, a dança é uma “série ritmada de gestos e de passos ao som de uma música; estilo próprio, tipo, gênero ou modo de dançar”. Outras pesquisas abordam a significação de dança com parâmetros mais próximos ao mover do corpo segundo a satisfação das necessidades humanas, como o Estudo do Movimento desenvolvido por Laban, que se aprofunda nas relações de esforço como impulso interno gerador do movimento (AZEVEDO, 2018). É por meio dessa premissa estudada por Laban que chegamos ao método “Teatro do Movimento”.

Estudado pelas pesquisadoras brasileiras, Lenora Lobo e Cássia Navas, o método do Teatro do Movimento atua na fronteira entre teatro e dança, para os chamados Artistas do Movimento¹⁵. O método entende o ator-bailarino como criador de sua própria formulação de movimentos, não fazendo uso obrigatório de uma codificação específica de dança para o trabalho expressivo que possa vir a acontecer.

Como proposta de organização e realização dos processos metodológicos e criativos do método Teatro do movimento, a autora Lenora Lobo divide o método a partir de três eixos fundamentais que viabilizam o entendimento de sua execução:

¹³ “Para mim, *tônus* é uma contração leve e permanente no músculo. Todos nós o temos, caso contrário não nos manteríamos em pé e tampouco em movimento [...] Belíssimas ações podem ser executadas, mas se não tiverem tônus é como se estivessem vazias e flácidas. É também o tônus que trará ao ator a intenção de sua máscara e personagem, fazendo a sua atuação projetada e verdadeira.” (LOBO, 2003, p. 105)

¹⁴ DANÇA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021.

Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/danca/>>. Acesso em: 24/04/2021 às 9h.

¹⁵ Nome dado por Lenora Lobo (2003), categorizando os artistas que integram ambas as linguagens artísticas (teatro e dança).

Figura 1 - Triângulo da composição



Fonte: LOBO, 2003 , p.76

Imaginário criativo - conteúdos e ideias percebidas, vivenciadas, sentidas, escritas e imaginadas no corpo

Corpo cênico - preparo do corpo para a cena; manifestação das intenções do imaginário criativo

Movimento estruturado - elaboração do movimento se estruturando em ações, no espaço, em dinâmicas e relacionamentos

Na prática, os vértices do triângulo não são separáveis, porém, ao explanarmos suas constituintes em aulas, podemos estudá-las separadamente. Cada uma se subdivide em diferentes processos metodológicos através do movimento, promovendo principalmente a conexão do ator-bailarino com seu próprio corpo.

O vértice “Corpo Cênico” é o primeiro que propõe o contato mais detalhado diante das tensões corporais. Resumidamente, se subdivide no processo de: 1) Sensibilização - buscando esvaziar o corpo, entender seus pontos de apoio no chão promovendo formas de equilíbrio, o processo respiratório do corpo, seus acúmulos desnecessários de tensão, e principalmente o entendimento sobre o ganho e perda de espaço interno no corpo através das tensões; 2) Conhecimento Mecânico - com um estudo mais voltado à anatomia para promover o entendimento dos ossos, alinhamentos, articulações, músculos e a importância de trabalhar cada parte do corpo mantendo-a ativa (uso consciente da tensão); 3) Conhecimento Expressivo - visando a constituição de um corpo expressivo criativo, adequado ao intérprete-criador, trabalhando as intenções internas do ator-bailarino, por meio de seus diferentes tónus, até a construção corporal de personagens.

Depois de fomentar bases do entendimento corporal, Lenora Lobo propõe que comecemos a trabalhar o vértice do Movimento Estruturado, onde encontraremos referências

das teorias de Rudolf Laban e Klauss Vianna¹⁶. Este vértice traz explicações teóricas com maior aprofundamento no estudo da Estrela Labaniana e nas referidas qualidades de movimento propostas por Laban, também chamadas de ações básicas de esforço, que serão explicadas mais detalhadamente ao final do capítulo.

Chegamos, em seguida, ao vértice do Imaginário Criativo. Lenora Lobo (2003, p. 184) explica que “na prática, ao vivenciar os vértices corpo cênico e movimento estruturado, estamos de forma indireta também estimulando o imaginário criativo, ainda que muitas vezes não tenhamos consciência desse fato”. O ato criativo só acontece após estímulos à criatividade. Diante disso, a todo momento os alunos estão construindo um imaginário criativo a partir dos exercícios propostos em sala, e a construção de possíveis frases coreográficas comunicando algo através do corpo é o percurso desse imaginário ganhando forma na cena. Para isso é necessário conhecer e instigar esse autoconhecimento (físico e emocional) na sala de ensaio.

No decorrer de nossas vidas somos moldados pela sociedade, segundo seus padrões e crenças. Nosso corpo abriga muito mais do que nossa existência emocional, somos o reflexo de tudo que nos circunda: família, trabalho, relacionamentos etc. Principalmente nas fases intermediárias da nossa vida (jovem e adulta), estamos propensos ao início dessa desconexão com o corpo. Até então, na fase inicial da vida, estávamos em constante descoberta. Como andar? Como falar? Como pintar, correr, cozinhar..., as descobertas/aprendizados passam a ser reduzidos conforme a fase adulta vai se aproximando. Obviamente não é um sistema próprio do nosso corpo. A estrutura social promove esse afastamento do olhar investigativo, na medida em que os indivíduos precisam se adaptar a uma rotina de trabalho. Uma rotina onde os movimentos, normalmente, não precisam ser expansivos ou expressivos. A comunicação através do corpo passa a ser, muitas vezes, interpretada como algo estranho. Afinal, nenhuma pessoa adulta costuma se permitir mostrar abertamente os sentimentos, já que essa liberdade é vista como “coisa de criança”.

Nossos corpos se movem/dançam desde o início de sua concepção, a falta desse movimento é o indicativo de sua morte. O reflexo corporal que vivenciamos diante da relação de nova normalidade e os cuidados decorrentes da pandemia colocaram nossa corporeidade em um estado de tensão constante, aliado à situação de desterritorialização ao passarmos mais tempo em casa do que em contato com o meio externo. Em geral, durante o processo vivido

¹⁶ Nascido em 1928, em Belo Horizonte. Klauss Vianna marca a história da dança do Brasil como organizador de um sistema de treinamento corporal sofisticado. Instaure-se como um mestre-pesquisador, inserindo-se no debate mundial por um novo corpo para a dança clássica e moderna. Dedicou-se a encontrar as razões do funcionamento do corpo, buscando a dança que nele já habitava.

em pandemia, fomos sugados pelo uso da energia cotidiana. Utilizando a energia necessária apenas para cumprirmos nossas funções de trabalho. Tendo como contraponto a outra parcela da população, que por falta de possibilidades, manteve-se na rotina de trabalho fora de casa, correndo constante risco de contaminação com a Covid-19 e gerando mais acúmulos de tensões diante de todo esse processo. Pode-se supor que o corpo habitado em pandemia foi um corpo cotidiano em contração, transmutando-nos em corpos-remotos, sofrendo suas consequências até mesmo quando a conexão online estava desligada — um Copo-Remoto. Por isso, ao adentrar na síntese de cada vértice do Triângulo da Composição, tornou-se necessário o planejamento de como aproximar princípios da técnica aos corpos-remotos de cada aluno, sendo seu primeiro contato com o teatro.

É no vértice Movimento Estruturado, pertencente ao triângulo da composição, que encontramos preceitos fundantes ao trabalho realizado. Os estudos do movimento, propostos por Rudolf Laban, classificam as estruturas contidas na movimentação humana, partindo primordialmente da visão de dança como linguagem que comunica através do movimento. Por meio disso, Laban divide os movimentos humanos em cinco componentes estruturais, sendo: Corpo, Ações, Espaço, Dinâmica e Relacionamento (LOBO, 2003). Estes cinco componentes podem ser visualizados através do desenho de uma estrela de cinco pontas, onde cada componente representa uma ponta da estrela. A junção desses, formando esta estrela imaginária, produz o que é necessário para o movimento ser entendido como dança. O corpo do ator-bailarino que desempenha ações no espaço, através de diferentes dinâmicas e relacionando-se com outro elemento, pessoa, ou coisa.

Para este estudo, tornou-se mais importante o foco sob as dinâmicas de movimentos, também entendidas como qualidades do movimento. Laban define essas diferentes qualidades no movimento pela palavra “esforço”, delimitadas pelos fatores de movimento: Força (ou Peso), Espaço, Fluência e Tempo. As modificações nos esforços geram diferentes formas e expressividades no movimento.

Diante das combinações dos fatores de movimento, Laban classifica oito ações básicas de esforços. No livro de Lenora Lobo e Cássia Navas (2003) é possível encontrar o seguinte esquema facilitador:

1- Socar	(forte, rápido, direto)	5- Torcer	(forte, lento, flexível)
2- Talhar	(forte, rápido, flexível)	6- Pressionar	(forte, lento, direto)
3- Flutuar	(leve, lento, flexível)	7- Pontuar	(leve, rápido, direto)
4- Deslizar	(leve, lento, direto)	8- Sacudir	(leve, rápido, flexível)

4. ALUNOS EM MOVIMENTO

Neste capítulo relato o percurso metodológico das aulas remotas, livremente inspiradas no método “Teatro do Movimento”, desenvolvido por Lenora Lobo. As aulas foram sendo direcionadas conforme as percepções diante dos corpos dos integrantes e resultaram no experimento cênico “Apesar de...”, apresentado virtualmente pela turma de iniciação teatral ao final do processo.

Pensando na vivência online e na possibilidade de contato com os princípios da técnica do Teatro do Movimento, os oito esforços foram base de algumas aulas que serão relatadas a seguir. Dentre estas aulas, outras formas metodológicas foram utilizadas para dialogar com a técnica e assim promover uma melhor dinâmica no processo, bem como no desempenho individual dos participantes.

4.1 RELAÇÃO DAS AULAS

Como descrito no tópico 2.1 desta pesquisa, inicialmente foi pensada a divisão entre antigos e novos integrantes do Grupo Arte em Movimento, diante da situação de ensino remoto do ano de 2021. Vale salientar que o processo que normalmente ocorria no Grupo era a integração dos novos alunos na mesma turma já existente de Teatro, para que assim os integrantes antigos pudessem auxiliar os mais novos e uma troca de aprendizados ocorresse.

Ao pensar no viés da zona de desenvolvimento proximal, em que a mediação dos conhecimentos não adquiridos ocorre entre o indivíduo com maior experiência e o que ainda não passou por determinada situação (VIGOTSKI, 2008), este seria o caminho mais indicado para o Grupo. Entretanto, o fato da linguagem teatral estar sendo vivida de forma virtual me fez questionar se deveria manter essa perspectiva metodológica. Por isso, nas primeiras aulas realizei uma avaliação diagnóstica, tentando ter certeza da decisão sobre as turmas se unirem nesse primeiro momento ou não. Das dez novas pessoas inscritas, apenas duas já haviam tido contato com o teatro presencial, todas as outras oito nunca tinham feito ou visto teatro. Logo, o primeiro contato deles com o teatro estava sendo online e em *tecnovívio*. Percebendo a distância muito grande entre as experiências pessoais, também levando em consideração o nível de concentração de vinte e cinco pessoas em uma sala virtual, em que jogos teatrais estariam sendo realizados, optei por manter a proposta de duas turmas. Assim, teria a oportunidade de ter algum tempo de experiência junto aos novos integrantes, tentando promover a experiência com algumas bases importantes do fazer teatral, tendo também um

maior potencial de atenção a cada aluno, já que o tempo em virtualidade é cortado por muitos fatores externos.

Para a construção das aulas, foi levado em consideração as premissas básicas ao Teatro do Movimento, listadas em: Gravidade; Energia; Respiração; Pontos de Apoio, Força e Compensação; Espaço Interno e Espaço Externo; Projeção; e os três Acentos Rítmicos. Essas premissas atuam nos três vértices do triângulo da composição, sendo direcionadas principalmente, em nosso processo, na construção do imaginário criativo, delineando conexões que os levassem ao estado de presença em cena. A metodologia utilizada nas aulas buscou formas de aproximação com a técnica do Teatro do Movimento, entendendo que o teatro ao qual tínhamos contato no momento era um “teatro de distâncias”, e que qualquer forma teatral estudada remotamente sofria adaptações para conseguir uma maneira de aplicabilidade viável.

Eugênio Barba elucida, no livro “A canoa de Papel” (1994), que não existe descoberta se a rota já está fixada e que é possível atingir uma nova praia navegando sem uma rota claramente definida. O que será descrito neste capítulo é fruto de uma navegação virtual em constante descoberta, onde existia uma rota que constantemente necessitava de adaptações e readaptações diante das adversidades encontradas. A primeira delas pode ser entendida mais facilmente ao acessar uma lembrança não tão distante em minha formação.

No Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal de Pernambuco, ainda no primeiro semestre, tínhamos disciplinas que nos colocavam em contato direto com o outro, sentindo costas, pés, cabeça etc. O toque ao corpo do outro, em descoberta, nos permitia criar segurança de conhecer nossos novos colegas, respeitá-los e nos conectar através do contato. Fazendo o recorte mais específico na disciplina de Consciência Corporal e Expressão Artística, trago detalhado a seguinte situação da forma que ficou marcada em minha memória: Fizemos um jogo que envolvia os 5 sentidos¹⁷ e cada um sendo vinculado a uma pessoa. Pensamos em uma lista de cinco pessoas na nossa cabeça, deixando-as em ordem de afinidade até o momento. Aos comandos da professora, nos dirigimos em ordem decrescente a cada uma das pessoas. Ao parar de frente para a 5ª pessoa colocaríamos em prática o tato. Deveríamos sentir sua pele com nossas mãos, as diferentes texturas, o que mudava entre tocar na bochecha e mover a mão até o ombro? A 4ª pessoa seria o sentido da audição. Sentamos no chão, um de frente ao outro e conversamos próximos ao ouvido de nossa dupla. Ouvimos o timbre da voz, o som da respiração e como era ter esse som tão

¹⁷ Exercício criado por Roberto Freire e aplicado na Somaterapia.

perto. A 3ª pessoa seria o sentido do olfato, sentindo os diferentes cheiros entre o cabelo e a palma da mão, até chegar a questionamentos mais pontuais, como: qual o cheiro do pé? Aqui, a proximidade já começava a tornar-se aprofundada. A 2ª pessoa nós iríamos sentir o gosto – É exatamente o que acabei de falar – Ficou definido sentir o gosto do rosto. Qual a diferença do sabor do pescoço para o sabor da testa? Também era possível sentirmos as texturas entre barba e bochecha etc. Nesse momento as barreiras para o grupo já não existiam. Todos rindo com a situação inusitada e ao mesmo tempo construindo vínculos de confiança, necessários para qualquer grupo de teatro. Até chegarmos à 1ª pessoa da lista, em que iríamos trabalhar o sentido da visão. Nos olhando fixamente a uma distância de um braço, mais ou menos. Reverberamos todos os encontros e sensações até o momento, juntando a todo afeto que estava sendo plantado. Ao final desse exercício, todos tocados, cheirados, babados e olhados, estávamos juntos e entendendo que teatro é uma relação de troca constante entre esses futuros parceiros de cena. Então, ao entender quão profunda pode chegar uma aula de teatro, podemos chegar a questionamentos gigantes sobre o momento que estávamos vivendo através das plataformas online. Como criar conexões através da tela, sem ninguém habitando o mesmo espaço?

Não conseguiríamos quebrar as barreiras de proximidade assim como na presencialidade. Então, era necessário buscar meios de estimular esse corpo em autopercepção cênica e, como o “Teatro do Movimento” propõe, tentar, a partir disso, levar a um estado de presença firme do ator-bailarino.

Sendo um entre muitos sistemas possíveis de formação de artistas, o método do “Teatro do Movimento” é descrito por Cássia Navas como “ainda em processo”, assim como todo processo pedagógico. Diante da identificação com os caminhos escritos por Navas e Lobo no livro “Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador” (2003), tomo a liberdade de tentar aproximar a metodologia descrita no livro ao universo das aulas de teatro na modalidade remota, e trazer analogias facilitadoras para os alunos chegarem aos princípios do fazer teatro.

4.1.2 Corpo cênico

Apresentarei, a seguir, o relato de sensações e percepções ao decorrer dos meses em que tivemos aula online na plataforma de reuniões Google Meet, começando em junho de 2021.

Junho

Parece-me, então, imprescindível que todo trabalho corporal, pelo menos na idade juvenil e adulta, comece com o contato e observação do próprio corpo, numa tentativa de ir quebrando as couraças, sensibilizando as articulações, aguçando a percepção, para que se esvaziem os padrões ou modelos registrados e, ao mesmo tempo, recupere-se um estado mais sensorial e atento. (LOBO, 2003, p. 81)

O planejamento prévio envolvia, principalmente, formas de conhecer a turma e permitir que, em grupo, conseguissem também se conhecer. Para iniciar qualquer princípio de movimento contido na técnica, antes precisava entender alguns pontos importantes:

- 1 - Quais os caminhos imaginativos que a turma apresenta em seu imaginário criativo construído por seus processos pessoais, até então?
- 2 - Quais as tensões do grupo e as barreiras geradas por essas tensões?
- 3 - Qual a realidade corporal dos integrantes e o que pode ser trabalhado mais pontualmente em suas corporeidades?

A partir desses três pontos avaliativos para o processo, poderia repensar se adentraríamos na técnica ou se seria mais viável caminhar, conjuntamente à turma, por outra forma teatral. Para isso, realizamos jogos de interação entre os participantes, jogos de improvisação de cenas, formas de contar histórias e exercícios de triangulação com o público; neste caso, sendo “o público” a câmera do dispositivo que estivessem utilizando na conexão com a aula. Os jogos partiram de outras referências didáticas, como o Teatro Imagem de Augusto Boal, técnicas de educação somática de Feldenkrais e jogos de improvisação de Viola Spolin.

Uma problemática encontrada no processo pedagógico remoto é a situação dos alunos serem vistos por pequenos recortes de tela no Google Meet, e alguns, às vezes, nem serem vistos por alguma dificuldade técnica. Principalmente por problemas na internet, alguns participantes ao ligarem suas câmeras acabavam tendo a conexão “travada”, então passavam boa parte da aula com a câmera desligada, participando ativamente apenas com sua voz. Também era percebido a necessidade de outros desligarem as câmeras por não se sentirem à vontade mostrando o cômodo da casa ou alguém passando por perto. Este foi um começo de adaptações e de construção de algumas regras de convivência na aula, como o uso contínuo da câmera ligada, a menos que fosse um problema real de conexão.

Alguns dos Jogos utilizados:

- Relaxamento com foco na respiração;
- Criação de imagens corporais a partir de palavra;
- Percepção sonora do espaço próximo até o mais distante;
- Scanner do corpo;
- Criar juntos uma única história;
- Encenação de histórias tentando entender a dinâmica das telas virtuais;
- Triangulação de emoções;
- Triangulação com objetos.

Julho

O primeiro mês e o início do segundo promoveram uma possível estabilidade dos participantes, pois existia um fluxo contínuo de faltas de alguns. Desde o princípio entendia que poderiam existir muitos fatores para o ocorrido, principalmente um fator social que inviabilizava a participação nas aulas. Então, após a estabilização das presenças e o primeiro entendimento do fazer teatral sobre assiduidade, pudemos mergulhar mais a fundo em alguns exercícios direcionados à proposta do Teatro do Movimento.

É sábio o ato do nosso corpo ao se espreguiçar de manhã, ganhando espaço interno para o bom funcionamento de seus movimentos mecânicos e expressivos durante sua jornada diária. E quando abrimos espaço nos nossos ossos de forma natural (como no espreguiçar) ou proposital (como num trabalho de alongamento), estamos também conquistando espaço para nossos órgãos, possibilitando uma melhor circulação e respiração, possibilitando um melhor fluxo de energia. [...] Quanto mais espaço interno se conquista, mais espaço externo se ocupa, preenchendo-o de forma tranquila e segura. (LOBO, 2003, p. 67)

Dos vértices que integram o triângulo da composição, começamos pelo Corpo Cênico. As aulas passaram a ser direcionadas principalmente à percepção do próprio corpo em relação ao espaço que os alunos habitavam, dando maior ênfase ao processo de sensibilização no contato com seu próprio corpo, como proposto por Lobo. A rotina de alongamentos passou a integrar todas as aulas, buscando formas de alongar consciente de seus limites e percebendo o corpo ao longo do processo. Aqui foram necessárias algumas adaptações.

Os participantes tinham corpos e individualidades próprias, que necessitavam de maior atenção. Em determinado momento, um dos integrantes informou ter uma condição específica relacionada aos joelhos. Por isso, para tentar possibilitar que todos participassem dos alongamentos, mesmo que com suas limitações, alguns planejamentos começaram a tomar outros rumos. Os alongamentos, que estavam sendo realizados conjuntamente no chão

e fazendo uso de algumas posições de Yoga, foram adaptados para serem feitos com todos sentados em bancos ou cadeiras, buscando o fortalecimento do centro corporal de outras formas.

A partir dos alongamentos começamos a construir um conhecimento mecânico dos movimentos, com bases para criação de imagens mentais sobre a anatomia das ações que fazíamos. Algumas indicações eram pontuadas para direcionar as percepções individuais como: onde sentiam o peso do corpo ao se inclinarem para as laterais? Como ativar o centro do abdômen para manter o equilíbrio em determinados momentos? Quais os músculos que mostravam tensões desnecessárias e como poderíamos relaxá-los através da respiração?

Ao longo do processo fui entendendo a necessidade de focar em detalhes simples como os dessas perguntas. Em modalidade presencial, provavelmente elas também teriam sido trazidas à aula, porém, na vivência online, os integrantes estavam muito mais sozinhos, do que em contato comigo ou com os outros integrantes. Esse “contato distanciado”, ou como Dubatti define, o *tecnovívio*, impedia que a sensação de conforto com a aula acontecesse facilmente. Existia a percepção de estar em uma descoberta conjuntamente a outras pessoas, mas, ainda assim, as tensões naturais sobre os corpos, referentes a timidez, desconforto de estarem se expondo e parecerem engraçados para os outros participantes da turma, apareciam recorrentemente como barreiras das atividades propostas. Esse medo ou vergonha de aparentar ser ridículo nas aulas, foi um ponto conversado em uma das rodas de avaliações diárias.

O que interessa para nós, os artistas do movimento, não é o estudo minucioso dos pontos de tensão acumulada ou o seu fluxo interrompido, mas o trabalho no sentido de desfazer as couraças, com o objetivo de ampliar nossas possibilidades e habilidades corporais, transformando esta energia num fluxo saudável. (LOBO, 2003, p. 62)

Tomando nota do ocorrido, percebi que era necessário manter uma rotina de jogos e outros exercícios concomitantes ao processo do “Teatro do Movimento”, que auxiliassem na quebra dessas tensões, criando novas possibilidades de expansão corporal e imaginativa.

Nesse caminho a aula passou a se dividir em 3 partes. Na primeira, eram direcionados exercícios de sensibilização corporal, como proposto por Lenora Lobo. Na segunda metade da aula eram desenvolvidos jogos que trabalhassem a comicidade corporal e que promovessem a possível quebra da tensão sobre parecer ridículo aos outros olhares, propostos por Philippe Gaulier. Também, fez-se uso da inspiração metodológica nos exercícios desenvolvidos por Pina Bausch em suas criações com o Wuppertal Dança-Teatro

(FERNANDES, 2000), e inspirações nos exercícios de Mikhail Tchekov, encontrados no livro “A canoa de papel” (1994, p. 120).

Pelo caráter de uma turma de iniciação teatral, muitas outras camadas ainda precisavam ser trabalhadas para chegar a um ponto de um corpo cênico mais permissível e consciente dos participantes que integravam a turma. Outros fatores, como nunca termos nos encontrado presencialmente e a sensação de observação contínua de uma câmera, poderiam estar mantendo o nível de tensão em cada um. As tensões geradas pelos processos do teatro são variadas, em modalidade presencial ou remota. A provável maior diferença é que na virtualidade não tínhamos a concretude do apoio/confiança no outro sendo construídos tão rapidamente quanto os medos. A camada de tensões numa iniciação teatral remota, possivelmente, é maior do que em uma iniciação teatral presencial.

Segundo Gaulier (2016, p. 47) “é a brincadeira (a da infância) que traz essa magia. A brincadeira é um ensaio geral da vida, sendo aquela menos chata do que esta. Quando a brincadeira não deleita a imaginação, esta última cochila. O público de enfada. O teatro vive da brincadeira e da diversão”. Dentre os desafios do teatro online, encontramos um que não poderia ser deixado de lado. O teatro surge a partir dessa brincadeira realizada entre muitos participantes. E sem essa diversão fluindo coletivamente não existe troca.

O fato de a maioria dos integrantes não ter contato com o teatro, nem antes e nem durante a pandemia, também era um desafio propulsor dessas tensões. O “não conhecer” o que trabalhávamos passou a ser uma preocupação no planejamento. Para tentar amenizar essa lacuna, começamos a ter na rotina das aulas o contato com videoartes produzidas durante e antes da pandemia. Sendo este o terceiro momento das aulas, destinado a assistirmos a esses trabalhos e depois comentarmos sobre nossas impressões. Não objetivando a crítica aos trabalhos, mas sim a percepção das sensações despertadas por eles, bem como as conexões de ideias que possam ter sido fomentadas. Com o decorrer dos trabalhos assistidos, os corpos-remotos dos integrantes passavam a ter referências de expressividade diferentes e conseguiam estar um pouco mais disponíveis ao que fosse proposto de “novo” durante as aulas.

Para Laban (FERNANDES, 2000), o estudo das tensões corporais promove a percepção de vínculo das tensões com um estado emocional definido. Por isso, dentro das subdivisões do vértice Corpo Cênico, Lenora Lobo também propõe um momento para trabalhar o corpo expressivo, entendendo o funcionamento do uso dessas tensões na criação de máscaras faciais e de máscaras corporais representando emoções. Este momento permite ao intérprete-criador o entendimento de como acessar e expressar essas emoções utilizando

seus próprios músculos da face. Aqui podemos fazer uma pequena analogia ao que Grotowski (2011) propõe com seu Teatro Pobre, em que o ator, ao não fazer uso de maquiagem e possíveis enfeitamentos de figurino, constrói em seu próprio corpo o corpo da personagem.

Como ainda estávamos vivenciando processos iniciais desse entendimento corporal, os exercícios utilizados eram mais básicos, focando na possibilidade de expressar uma emoção e entender seus níveis em crescimento e diminuição nos corpos, sem necessariamente aprofundar em sua fisicalidade das máscaras faciais, como propõe Lobo. A utilização dos jogos teatrais de níveis de emoção também proporcionou uma preparação aos laboratórios que foram desenvolvidos ao longo do mês de agosto.

Alguns dos Jogos utilizados:

- Caminhada em câmera lenta;
- Descobrir diferentes formas de levantar e se sentar;
- Olhar o outro através da tela;
- Deslocamento com movimentos cortantes e depois ondulados;
- Níveis de emoção usando movimentos;
- Criação de frases corporais a partir de frases escritas;
- Trabalho de percepção respiratória;
- Reações do corpo num lugar frio e depois num lugar quente;
- Uso da máscara facial para acalmar um bebê.

Trabalhos assistidos:

- Videodança “Desatar”, de Gabriela Holanda, integrando a Mostra Cenas Curtas do FETEAG Digital 2021;
- Cena de Naruna Costa recitando “Da Paz”, de Marcelino Freire, no trecho do filme “Curta Saraus”;
- Videopoesia “Contos de Amor e crime”, de Natali Assunção em parceria com outras artistas, a partir de textos de Marcelino Freire.

4.1.3 Movimento Estruturado

Agosto

Começamos a trabalhar o que nomeei como “laboratórios de possibilidades do movimento”, objetivando o contato com as diferentes formas de esforços do movimento, exemplificados no fim do tópico 3.2.

Os corpos-remotos frequentando as aulas estavam mais permissíveis a descobertas, entretanto, encontraram novas dificuldades de se manter no fluxo de concentração. Constantemente fomos atravessados por situações de desconexão diante de alguma ocorrência caseira. Uma das adaptações realizadas foi o uso de vendas para participação nos laboratórios de possibilidades do movimento. Este método, pego emprestado da professora Maria Clara Camarotti, que ministrou, no Curso de Licenciatura em Teatro, a disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 5 (remotamente). Na prática, apenas fechar os olhos já forneceria a concentração necessária no próprio corpo para seguir as instruções que conduzissem o exercício - na prática presencial. No ambiente online e no caos que poderia estar acontecendo no cômodo ao lado dos alunos, o uso de uma venda foi uma forma de promover a manutenção dos olhos fechados durante o exercício, para que conseguissem estar disponíveis ao participar.

Os laboratórios foram divididos em quatro aulas, em que cada um trabalhava duas dinâmicas de movimento propostas por Laban. Para aproximar do entendimento da turma, os quatro laboratórios tinham como propulsores do imaginário criativo o vínculo com elementos da natureza, ficando dividido da seguinte forma:

- 1 - Laboratório “Ar” (flutuar e chicotear)
- 2 - Laboratório “Água” (deslizar e torcer)
- 3 - Laboratório “Terra” (pressionar e socar)
- 4 - Laboratório “Fogo” (sacudir e vibrar)

Ao fazer analogias com os elementos da natureza, o trabalho com o movimento estruturado pela Estrela Labaniana pôde chegar aos alunos na forma de jogo. Assim estavam entendendo o mover de seus corpos sem necessariamente pensar teoricamente sobre o movimento. Os laboratórios eram guiados por meio da condução do mediador em comunhão com uma lista de músicas/sonoridades selecionadas para auxiliar os participantes a imaginarem os elementos em seus corpos. Entre alguns pontos de pausa, era lembrado o

comando de buscarem as dinâmicas do movimento, mas sempre vinculando a construção física dos elementos da natureza, deixando que as sensações fluíssem e guardando internamente o que provocavam em seus corpos.

A observação da respiração, as sensações, o peso, o volume e a forma do corpo e de suas partes, assim como as respostas corporais a estímulos sonoros, verbais e visuais, fazem parte desta fase da formação, onde sensibilizar e aguçar a percepção corporal são prioridade. Um olhar para a expressividade do corpo como um todo, assim como para suas partes isoladas, é uma introdução do aluno para o potencial expressivo, que é o corpo em movimento, corporificando emoções, sensações, imagens e idéias, assim como a personalidade de cada ser abrindo-se para o universo da comunicação. (LOBO, 2003, p.84)

No processo vivido nesse mês, também faz-se necessário falar de um exercício semanal pensado para auxiliar na expansão da visão cotidiana em relação à sensibilização corporal elucidada por Lobo. Os corpos que trabalhavam numa perspectiva online acabavam entrando em um modo contido de movimentações e em uma visão estática sobre alguns signos à sua volta. Ao estimular semanalmente que a visão pessoal de cada um estivesse também em movimento para ver “além do que se vê”, esperava-se que algum tema ou situação percebida reverberasse internamente em cada um. Esse exercício foi pensado como uma crescente em que cada semana algo novo era observado. Inicialmente, começamos observando a si mesmos diante de um espelho durante 5 minutos. Nesse tempo cada um escreveria o que via sobre si mesmo e depois tínhamos um momento para que cada um tentasse dizer o que via no quadrado virtual de cada pessoa. Uma pessoa por vez recebia esses olhares e depois lia abertamente o que escreveu sobre si mesma. Aqui já começamos a ver para além do que se vê, pois cada percepção trazia elementos diferentes sobre a imagem individual. A cada semana era passado um novo nível de expandir esse olhar pessoal sobre suas próprias rotinas cotidianas. Esperava-se que ao dialogarmos em sala, pudéssemos em algum momento usar dessas visões para alguma criação de cenas. Essa atividade é uma adaptação do exercício teatral presencial de trabalhar o olhar percebendo o outro e o espaço ao redor.

Foi importante colocar uma pergunta para direcionar a ação: “o que eu vejo?”. Toda semana, durante 5 minutos, eles deveriam parar e olhar ao redor, escrevendo o que viam a partir dos recortes indicados em aula. A escrita deveria acontecer apenas durante esses 5 minutos e na aula seguinte trariam o que escreveram para dialogar as visões pessoais, uns com os outros.

Para facilitar o entendimento de todos esses planejamentos, explico abaixo como ocorreu cada laboratório e o que reverberou em descobertas físicas nos corpos dos integrantes.

- Laboratório do “ar”

Iniciado com um alongamento coletivo com todos sentados em seus bancos. Desde o início tínhamos a proposta de conscientização da respiração. Passamos por um jogo que trabalhava a expansão dos pulmões e o controle do ar internamente, até chegar no momento em que cada um colocou sua venda. Para o elemento “ar”, foi indicado que cada um tentasse sentir o ar ao seu redor. Ao movimentar alguma parte do corpo deveriam sentir quais as sensações do ar passando pela pele. Até o momento que o próprio corpo se materializasse como ar. Conforme as músicas foram colocadas, novos direcionamentos iam sendo pontuados, buscando experienciar as qualidades de movimento de “flutuar” e “chicotear”. Alguns dos comandos foram: direcionar todo ar para partes específicas do corpo, como os pés; transição de “flutuar” para movimentos de “chicotear” com partes do corpo separadas ou todo o corpo se movimentando junto; e buscar apoio aos movimentos na própria respiração. Depois de certo tempo de condução, todos tiraram as vendas e foram convidados a lembrar as sensações despertadas através dos movimentos em relação às músicas e aos comandos. Também foi pedido que um por um mostrasse para a turma alguma movimentação que estava fazendo vendado, para depois dialogarmos sobre o que cada um percebia nas movimentações.

Como resposta à pergunta sobre o que o laboratório despertou de sensações em cada um, recebi algumas informações não desejadas. A maioria se sentiu perdido nas indicações, e não conseguiu se sentir como o “ar”, ou perceber o corpo realmente flutuando. Essa resposta me fez refletir sobre a necessidade dos direcionamentos serem muito mais específicos, já que não estávamos perto uns dos outros, e por não estarem ouvindo bem minha voz em algumas falas. Também me permitiu entender que a preparação para chegar a ideia de “ser” o elemento poderia ser mais elaborada, como uma crescente, desde as sonoridades até a condução do que era proposto como comandos para os alunos fazerem em suas descobertas. Por isso os outros laboratórios tiveram algumas pequenas modificações.

“O que eu vejo?” - Essa semana foi direcionada à observação de si em um espelho e na comparação da observação dos outros através das telas virtuais.

- Laboratório da “água”

Para além de trabalhar os esforços “torcer” e “deslizar”, também foi uma possibilidade de experienciar a consciência sobre a gravidade em relação ao nosso corpo. Começamos com o alongamento sentados e exercícios de respiração andando no espaço. Depois foi solicitado que todos colocassem suas vendas e, estimulados pela sonoridade das ondas do mar, começamos nosso laboratório. Lentamente, cada um deveria se imaginar entrando no mar, sentindo pouco a pouco a força contrária da água nas pernas. Quanto mais entravam, mais era necessário o uso de força nas pernas para se impulsionar para frente. Permitindo a sensação de ir contra a pressão da água, já que ela exerce força por todos os lados, e a gravidade, a qual estamos acostumados a sentir, exerce apenas força vinda de cima para baixo. Um dado importante para o exercício era a possibilidade de respirar embaixo da água, isso evitou que a experiência não se tornasse um momento de pânico. Uma vez submersos nesse mar, cada um deveria começar a explorar movimentos debaixo d'água, flutuando e deslizando. Visualmente era possível ver os corpos explorando mais o espaço, comparado ao último laboratório, mas logo sumiam do campo de visão em suas telas virtuais. Outras indicações eram dadas, como: tentar fugir das movimentações já rotineiras; experimentar diferentes níveis de movimentação embaixo d'água; e se permitir levar pelas emoções das músicas que ouviam.

Ao final dessa aula, com todos sem as vendas, realizamos um exercício próprio para a presencialidade, porém adaptado para o ambiente virtual. O jogo consiste em uma pessoa de olhos fechados se posicionar no centro de um círculo formado pelos outros integrantes da turma; a pessoa do centro deve sentir o toque dos companheiros de turma em alguma parte do corpo, como os braços ou as costas. A cada parte tocada, a pessoa do centro deve reverberar o movimento e permitir o corpo expandir segundo a qualidade de movimento que estiver sendo trabalhada. Como virtualmente não era possível tocar em ninguém, mudamos a dinâmica para falar a parte do corpo que iria reverberar o movimento, trazendo a qualidade de fluidez da água. Uma pessoa por vez iria recolocar a venda e seguir as indicações das vozes dos outros integrantes da turma, indicando uma parte do corpo a reverberar: cabeça, cotovelo, dedão do pé,... Como o movimento é fluido, outras partes do corpo acabavam fazendo parte da ação, mas, o início de onde o movimento começava, deveria ser apenas das partes faladas pelos outros integrantes. Nesse exercício todos conseguiram ver a materialização da qualidade de movimento “flutuar” e “deslizar” ao imaginar que o corpo da pessoa vendada era apenas água.

As percepções pessoais diante do que vivenciamos corporalmente, apresentaram-se de forma mais positiva dessa vez. As respostas obtidas por eles sobre como se sentiram no processo da aula envolviam falas sobre a sensação de destravar o corpo e conseguir se expressar sem tanto medo. Também foi falado sobre a sensação de conseguir se conectar pontualmente a alguma parte do corpo e a partir disso gerar movimento. E por fim, um comentário sobre ter a real dimensão do movimento quando viram uns aos outros no último jogo, só assim alguns perceberam o quão bonitas eram as movimentações, que antes eram vistas como vergonhosas.

“O que eu vejo?” - Foi direcionado, durante a aula, que todos observassem a janela mais próxima e percebessem o que era visto através dela. Para a semana seguinte, todos deveriam escrever durante 5 minutos o que viam em algum dos lugares de suas rotinas.

- Laboratório da “terra”

A partir da ideia sobre o elemento terra, nos foi permitido trabalhar os preceitos do Teatro do Movimento referentes aos diferentes apoios no chão e percepção de tensões no corpo, bem como, as qualidades de movimento de “pressionar” e “socar”. Começamos os alongamentos com todos deitados no chão. Sugeri que o chão fosse forrado com um pano, para que pudessem estar mais confortáveis. Para auxiliar na percepção da sensação proposta pelo laboratório, mais uma vez conduzi um caminho imaginativo até chegarem a se imaginar como o elemento em si, desenrolando-se da seguinte forma: Todos deitados no chão se imaginariam como sementes cobertas por terra. Em seus casulos subterrâneos conseguiam sentir o peso da terra sobre seus corpos, até sentirem a necessidade de expansão até a superfície. Antes de expandir o corpo para cima, todos deveriam imaginar seus braços e pernas como raízes procurando espaço de expansão também para baixo. Essa indicação promovia que eles fossem buscar novos apoios no chão. Depois de bem fincadas, era indicado que imaginassem à sua frente uma grande rocha ou montanha que as raízes não conseguiam passar, mesmo que se tentasse socar suas paredes. Em determinado momento todos passariam a ser a montanha/rocha e sentiriam como o peso do corpo agora operava de forma diferente nos músculos. Cada passo dado deveria ser como uma rocha caminhando e sentindo a pressão em cada parte do corpo.

Esse caminho da imaginação guiada pela mediação facilitava o foco na percepção dos movimentos e promovia o acesso à teoria do Teatro do Movimento de forma prática. Na avaliação diária sobre o que sentiram de diferente, alguns falaram sobre como imaginar o peso nos movimentos realmente os impedia de levantar. Uma integrante relatou que dessa vez

a situação a conduziu para mexer muito mais o quadril. Outra, informou não conseguir achar o que seria algo próximo de “socar” com outra parte do corpo, mas conseguira sentir uma sensação de liberdade ao se livrar de toda a pressão que estava imaginando.

“O que eu vejo?” - Dialogamos sobre o que viram durante a semana e cada um deveria escolher algo que mais chamou a atenção ou que lhe tenha cativado. Esse seria o recorte de observação para a próxima semana.

- Laboratório do “fogo”

A partir desse elemento trabalhamos as qualidades de movimento “sacudir” e “vibrar”. O foco do alongamento foi direcionado aos pés e à coluna. Para proporcionar uma imersão mais intensa, pedi que, dessa vez, cada um trouxesse um fone de ouvido e estivesse com uma roupa viável de guardar seus celulares. Percebi que algumas vezes os direcionamentos não eram ouvidos pela distância dos corpos em relação ao aparelho eletrônico que usavam para participar da aula. Assim como algumas músicas com o volume um pouco mais baixo passavam despercebidas por eles. Então, com o uso do fone de ouvido, todos conseguiriam escutar perfeitamente o que estava sendo proposto e as vendas ajudariam a segurar os fones em suas orelhas. O “problema” é que dessa vez eu não veria ninguém. Como era um elemento que provavelmente usaria de muita energia de cada um, pedi que deixassem seus espaços pessoais o máximo livres possíveis, e assim evitar algum acidente. Pensei algumas vezes se realmente seria viável que eu não estivesse vendo as movimentações, mas lembrei que em vários momentos dos últimos laboratórios eu também não os via completamente, pois sempre saíam da zona que a câmera capturava a imagem. Então já não os observava o tempo todo. A diferença, agora, é que eles me ouviriam nitidamente. Seguimos com as vendas e a concentração nas respirações.

O direcionamento inicial era de imaginar no centro do peito uma chama que pulsava. O fogo é um elemento de transformação intensa, por isso trabalhamos suas nuances, da chama de uma vela, até um incêndio. Direcionamentos iam sendo dados para que vibrassem e sacudissem conforme cada estágio desse fogo, que também poderia ser identificado como calor. As músicas foram selecionadas para trazer a crescente de: 1 - chama de uma vela / 2 - panela de pressão / 3- incêndio de uma casa / 4- fogo da paixão. Também foi indicado que buscassem outros sentimentos a partir dos estímulos, e os expandissem através dos seus movimentos.

Para todos nós a experiência foi nova e cheia de sensações diferentes. Para eles, a ausência do sentido da visão e o estímulo por referências auditivas mais potentes, fez com

que se concentrassem completamente no exercício. Perguntei sobre o que sentiram e descobriram em seus corpos. Uma integrante falou sobre a chama que sentia vibrar no centro do peito e como ela passava para outras partes, como os dedos, a língua e a sobrancelha. Outra relatou como descobriu nos movimentos as sensações de confiança e poder. Um terceiro aluno falou sobre a descoberta de energia que não sabia que tinha e sobre achar que só dançaria se estivesse sozinho em casa, o que não era o caso. As discussões nos levaram a refletir sobre “o que” é dança para cada integrante.

Existe uma visão generalista na qual a dança se constitui como sinônimo de perfeição nos movimentos, numa ideia de “saber dançar”. Essa visão costuma afastar os interessados na prática artística e menosprezar uma condição básica ao corpo humano, a do movimento natural dos corpos. Na perspectiva do estudo de movimento proposto por Laban, é possível afirmar que todo mundo dança e pode dançar. Pina Bausch, em seus trabalhos de dança-teatro, costumava abordar a noção de perfeição como um fator inalcançável aos corpos de seus dançarinos (FERNANDES, 2000). Explorando também a relação de competitividade gerada pela busca de perfeição de movimentos, principalmente entre o meio da dança clássica. Em seus trabalhos Bausch usava de elementos cômicos como uma forma de mostrar ao público esse traço marcado na vivência de cada dançarino. É justamente a imperfeição dos corpos que importava. O corpo que dança não é perfeito e o corpo em sua pluralidade pode dançar e se expressar de diferentes formas.

Trabalho assistido:

-Cena “O amor bate na aorta”, recitada por Drica Moraes em uma produção do Instituto Moreira Salles.

Setembro

Com a melhora nas respostas de participação da turma, decidi retornar ao elemento “ar” para uma segunda tentativa de experienciar as possibilidades de movimento “flutuar” e “chicotear”, em uma vivência diferente dos outros laboratórios. Todos os outros elementos foram facilitadores do trabalho com o vértice Movimento Estruturado, entretanto, o “ar” gerou muito mais dúvidas do que conexões. Para além dos fatores que elenquei na própria vivência, percebo que outro dificultador foi a não visualização do ar. Todos os outros elementos nós, literalmente, conseguimos ver, porém, ao percebermos o vento balançando uma árvore, não estamos vendo o ar, e sim o efeito do balançar das folhas. Por isso, a forma encontrada para ajudar na visualização do ar foi utilizando balões para o estudo de seus

movimentos. A materialidade do ar preso sob uma película, que pode ser vista a nossos olhos, facilitou a aproximação com as dinâmicas de movimento catalogadas por Laban.

Descrição:

1º - Encher um balão e tentar fazê-lo flutuar usando todo o corpo, não só os braços.

2º - Com mais um balão, começar a usar pequenos toques chicoteando-os para não os deixar caírem no chão. Usar outras partes do corpo em seguida.

3º - Testar o uso de quatro balões, entendendo a mescla de flutuar com alguns, enquanto chicoteia os outros para cima. Não havendo problema caso algum encostasse no chão, porém deveria ser mantida a intenção de mantê-los no ar.

4º - Tentar reproduzir todos os movimentos encontrados, sem o uso dos balões.

Ao longo dos processos de laboratórios estávamos trabalhando a conexão com o próprio corpo. Foi relatado que o uso da venda ou olhos fechados ajudava na concentração de alguns, mas, ao tirarem para trabalharmos outros níveis de interação, sentiam que as tensões em relação à visão do outro retornavam. Assim como proposto por Grotowski (1992), o ator deve perceber o que limita seu corpo e tentar eliminar os bloqueios de suas possibilidades expressivas. Aqui, eles já conseguiam identificar que as sensações ainda permaneciam, a partir disso trabalhamos mais alguns jogos que os colocassem em contato com seu “eu ridículo”, na tentativa de liberar a expressividade de seus corpos.

Neste momento senti a necessidade de repensar a finalidade do método do Teatro do Movimento ao ser empregado nas aulas. O pensamento descrito por Lobo (2003) eleva o artista a uma capacidade de ser criador de suas próprias narrativas corporais. Entretanto, na percepção sobre a possibilidade de criação corporal em uma turma de iniciação teatral remota, o caminho de uma construção cênica a partir de suas individualidades e percepções do ambiente externo encontrava o embate com as tensões geradas pela distância entre os corpos. Por isso, talvez necessitasse de um caminho prévio. Algum que trouxesse uma base de criação para todos e que estimulasse o uso das descobertas corporais em um mesmo sentido.

Assim, foi proposto como atividade assíncrona a criação de uma cena curta utilizando como base o diálogo encontrado no livro “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”, de Clarice Lispector (1998). A inserção do texto de Clarice se deu pela proximidade com a dimensão poética que vínhamos trabalhando, tanto no exercício do que observavam ao longo da semana, quanto nos trabalhos online a que assistimos, trazendo textos em falas e textos em

movimento. Foi escolhido um trecho simples do diálogo entre os dois personagens da história, possibilitando a criação de vários caminhos cênicos a partir dele.

Com esse exercício, esperava-se que utilizassem o que foi percebido nos laboratórios de expressividade e usassem essa base corporal na criação das pequenas cenas em relação ao diálogo. Aqui estaríamos trabalhando seus corpos cênicos materializando o conhecimento mecânico/expressivo descoberto ao longo das últimas aulas.

4.1.4 Imaginário criativo

Outubro

Lóri ligou o número de telefone:

– Não poderei ir, Ulisses, não estou bem.

Houve uma pausa. Ele afinal perguntou:

– É fisicamente que você não está bem?

Ela respondeu que não tinha nada físico. Então ele disse:

– Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. (LISPECTOR, 1998, p. 26)

O pré-texto acima foi utilizado como base da criação das cenas. Cada um poderia utilizar do pré-texto como achasse melhor, e em algum momento, ter o vínculo com alguma música de sua escolha. Poderiam seguir a lógica dos diálogos, usar da expressividade dos movimentos, focar em algo específico do texto, algum personagem ou algum sentimento. A partir dessa escolha, iriam criar uma cena curta a ser apresentada para toda a turma.

Ao chegar nas apresentações, as cinco cenas apresentadas tiveram a predominância de texto e de fala através da voz como base de tudo. Por um tempo me perguntei porque o eixo do trabalho que tivemos não foi utilizado? Depois das apresentações refleti sobre o que faltou para que ao menos uma das cenas trouxesse um trabalho apenas com a linguagem do movimento. Provavelmente, por ser um texto em diálogos, a fala da personagem tenha ficado mais evidente. Ou talvez eu não tenha explicado direito que o trabalho que fizemos ao longo de meses deveria continuar sendo usado. Algo havia ficado solto.

Senti a necessidade de ter uma nova oportunidade para rememorar os oito esforços trabalhados nos laboratórios de possibilidades do movimento. Por isso, em outra aula, foi realizada uma intervenção mais direta buscando a construção de partituras físicas representando o diálogo entre Lori e Ulisses. O estímulo reformulado foi: Através do

imaginário criativo que foi construído por cada um nos laboratórios, quais formas podemos achar para dizer, através de movimentos, o fragmento “não poderei ir, não estou bem”.

Assim como relatado por Ciane Fernandes (2000), em entrevistas realizadas com integrantes do *Wuppertal Tanztheater*, o processo de criação de Pina Bausch, em alguns momentos, trazia atividades mais pontuais aos dançarinos da companhia. Mostrando um caminho específico para uma possível resposta, mas não entregando a resposta desejada em forma de coreografia a ser decorada. Depois dessa intervenção mais direcionada no processo de criação, foi possível observar que a falha entre o trabalho com o corpo cênico e a expressão em forma de movimento estruturado pôde ser diminuída. Encontramos quatro partituras diferentes em ritmo e qualidades de movimentação que tentavam expressar a mesma mensagem. A partir disso poderíamos tentar construir artisticamente algo online de forma coletiva.

Novembro e Dezembro

Ao estimular a criação das partituras físicas não se esperava contar a história de Lori e Ulisses de forma linear, como se cada frase estivesse sendo lida. A proposta inicial sobre a frase “não poderei ir, não estou bem” serviu como estímulo para ver além das possibilidades que estavam sendo vistas. Ver além do “mais fácil” ou além do menos “risível”, e principalmente, ver além do texto escrito.

Nesses dois últimos meses o trabalho de despertar e se conscientizar diante do próprio corpo continuou sendo feito. Acompanhado, também, da estruturação do trabalho cênico. Na visão metodológica do fazer teatral, entendia a importância da troca entre o que foi construído corporalmente e a experiência teatral de se apresentar, mesmo que remotamente e em menor quantidade de alunos na turma.

O fator da assiduidade continuou sendo um dilema até os últimos meses previstos. A turma, até então, havia se consolidado em cinco integrantes. Mas ao chegarmos no mês de novembro foi reduzida mais uma vez por fatores externos. Chegando a ter apenas dois integrantes que haviam participado de todo o processo desde o início. Com os dois, pude investigar um pouco mais as páginas iniciais da obra de Clarice Lispector, através de leituras conjuntas e debates sobre o que interpretávamos da história narrada.

Como resultado da experiência vivida com a turma de iniciação teatral do Grupo Arte em Movimento, foi criado o experimento cênico “Apesar de...”, inspirado no recorte da obra “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres”. Tendo uma única apresentação ao vivo no dia

11 de dezembro de 2021, através da plataforma online Google Meet. O público foi constituído de convidados, familiares e integrantes da primeira turma de teatro do GAM.

A apresentação foi montada a partir da junção de tudo que foi produzido por eles ao longo das aulas: As cenas focadas numa expressividade somente textual, as partituras corporais criadas conjuntamente através das qualidades de movimento estudadas, as partituras criadas e executadas individualmente focando em esforços específicos de movimento, e cenas construídas numa interação conjunta de texto e movimento expressivo. Tudo foi ligado pela dramaturgia de Clarice Lispector, elucidando um pequeno fragmento da história de Lori e Ulisses.

Finalizando todo o processo, foi feita uma avaliação conjunta com os dois integrantes sobre como se sentiam corporalmente ao se apresentarem e terem vivido essa experiência remota até o atual momento. Ambos estavam extasiados após a apresentação. Um deles relatou que não imaginava que ficaria tão nervoso, mesmo que a forma de apresentar tenha feito com que não enxergassem o público, apenas sabíamos que estávamos sendo vistos. Foi destacado por eles o quanto sentiam ter mudado depois das experiências tidas em aula, principalmente ao começarem a perceber o próprio corpo em cena, imaginando como cativar o público que os assistia através do olhar. Também foi falado sobre a sensação de felicidade em terem se apresentado, já que tivemos tanto tempo de aula, e trabalhos mais direcionados nas últimas semanas para a construção do experimento cênico.

Aqui, pudemos sentir um “gostinho” de Teatro, não o gosto do Teatro Online sentido durante as aulas. Sentimos o gosto do encontro e da troca que Dubatti evoca ao falar de convívio. O teatro nos contagiou, mesmo de forma remota.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo passamos pelas experiências adaptadas e repensadas para a modalidade do ensino de Teatro remota a partir dos três vértices do Triângulo da Composição, este sendo o esquema gráfico para entendimento do método “Teatro do movimento”. Inicialmente, pensou-se em facilitar o estudo da expressividade corporal apenas trazendo os pilares do método criado por Lenora Lobo. Entretanto, a percepção do que os corpos dos integrantes comunicavam nas aulas e das barreiras corporais encontradas ao longo do percurso, foi trazendo a necessidade da hibridização dos planejamentos com outras metodologias. Permitindo uma correlação de auxílio nos objetivos de cada uma delas.

Dubatti traz em sua entrevista à Revista Continente (BASTOS, 2020) o pensamento sobre o teatro carregar o elogio da palavra “contagante”. No período vivido mundialmente pelo contágio da Covid-19 não se pôde dizer que essa palavra era sinônimo de elogio. Os teatros e todas as outras instituições que pudessem perpetuar o contágio do vírus tiveram de seguir protocolos de fechamento, levando-os a buscar as redes remotas para se manterem vivos. Por isso, Dubatti foi um dos primeiros estudiosos a ser agregado nesse estudo. Principalmente ao referir-se sobre a dualidade da arte teatral e seu efeito de contágio das emoções, em relação, a arte teatral apenas como comunicação dessas emoções.

Tratando-se de uma turma de iniciação teatral, era gigantesco o leque de possibilidades a serem trabalhadas cenicamente, no sentido de escolher qual forma de teatro poderia estar sendo explanada. Nesse momento histórico ao qual passamos, estávamos vivenciando o teatro da forma que era possível. Todavia, a falta do convívio em relação ao *tecnovívio* que estávamos tendo como rotina, gerava na turma dificuldades que poderiam ser transformadas mais facilmente se estivéssemos em presencialidade.

Vale salientar que foi percebido que o tempo de processo com o GAM poderia ter sido menor, diante da não costumeira forma de ensino através de plataformas virtuais. Esta constatação deu-se pelo ocorrido de que nos encaminhando para o final do ano, problemas com horários do Grupo começaram a aparecer com maior frequência. No caráter presencial, o Grupo funcionava da forma que foi trabalhada, como um ambiente de formação continuada proporcionando novas experiências aos alunos, numa crescente metodológica durante o período de ensino de cada professor-estagiário no IFPE. Porém, no caráter remoto, manter as aulas ao longo de mais de cinco meses não foi possível para todos os alunos inscritos inicialmente, acarretando na redução da turma por incompatibilidade nos horários na reta final do processo. A busca inicial por presença cênica tornou-se, em determinado momento, a

busca por presença nas aulas online. Os dois integrantes que continuaram nas aulas foram os únicos que tinham a disponibilidade de se manter nos dias de aulas marcados. Só foi possível chegar a construção do experimento cênico “Apesar de...”, por estarmos constantemente nutrindo-nos de nossas vontades compartilhadas sobre finalizar o que havíamos iniciado.

Conforme explanado no corpo desta monografia, as barreiras entre teatro e dança existem em dimensões sociais, mais do que na sua constituição artística, já que a dança e o teatro são artes da expressividade e do movimento. Como exemplificado também, o método “Teatro do Movimento” possui alguns pontos em equivalência a outros pensamentos metodológicos, tanto de teorias mais entendidas como pertencendo a linguagem teatral, quanto a dança-teatro, que pode ser entendida como o meio de conexão com as linguagens da dança e do teatro. O experimento cênico construído pela turma gerou a possibilidade dos participantes viverem a apresentação nesse limiar entre movimento-dança e movimento-teatro, compondo uma “experiência teatral dançante” constituída da presença cênica dos personagens trabalhados, mesmo para os que achavam que não sabiam dançar.

Dentre as outras percepções ao finalizar a dinâmica das aulas, entendeu-se que as pequenas conquistas no ambiente remoto foram de grande importância, como: a possibilidade de conscientização sobre a própria respiração, a percepção sobre as tensões corporais, o trabalho de olhar para si mesmo e para o redor buscando além do que se vê, e especialmente, a permissividade em errar na frente de câmeras sob os olhares de pessoas nunca encontradas presencialmente.

O trabalho de um professor de teatro não é ensinar a ser virtuoso, mas ensinar a se divertir, a ser bom para fazer com que os outros acreditem que aquele desengonçado cresce mais a cada dia, como D'Artagnan. É a vergonha que nos paralisa, não o medo! Não é sentindo vergonha que se joga. No teatro, o ator se perde na luz. (GAULIER, 2016 p. 93)

A vergonha presente nos corpos dos alunos acabou sendo mais urgente de ser trabalhada em parte das aulas. Buscou-se quebrar algumas dessas travas corporais geradas por ela, para que os integrantes pudessem se sentir mais livres para experimentar os jogos e laboratórios.

Por fim, considero ter sido possível a utilização de exercícios baseados no método do “Teatro do Movimento” para despertar o estado de presença próprio para a cena, na turma de iniciação teatral remota. Usando a metodologia descrita por Lenora Lobo, como fio condutor na costura com outros apoios metodológicos que dinamizaram e promoveram a quebra de tensões nos corpos dos integrantes até a construção do experimento cênico “Apesar de...”.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2009.
- BASTOS, Márcio. A pandemia revelou o poder do convívio. **Revista Continente**, Pernambuco, ed. 240, p. (4 - 11), dez. 2020.
- CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. Teatro virtual: teoria e prática. **Revista de Pesquisa em Artes ABRACE**, ANPAP, ANPPOM em parceria com a UFRN e apoio da UDESC, V. 3, n. 1, p. (92-106), jan. / jun. 2016.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. *In*: VI REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE. 2012, Porto Alegre/UFRGS. **Anais [Da Cena Contemporânea]**. Porto Alegre: ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, p. 12-37. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf>. Acesso em 17/04/2021.
- FERRACINI, Renato. **O treinamento energético e técnico do ator**. Revista do Lume UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n^o3, pág. 94 – 113.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FREIRE, Roberto. **A arma é o corpo**. Soma, uma terapia anarquista, Volume 2. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. 2^a ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.
- ISAACSSON, Marta. **Teatro e tecnologias de presença à distância: invenções, mutações e dinâmicas**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.
- LEUBACK, Daniel. **O preparador corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena**. Campinas, SP, 2016.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

- LIMA, Carlos Eduardo Alves de. **De quem é a culpa, se nunca chegamos?** – Um relato de uma jornada artístico-pedagógica em teatro no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) Campus Recife. 2018. Monografia - Curso de Licenciatura em Teatro, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- LIMA, Marcondes. **Enquanto se brinca, a história se faz.** *In*: DENISE, Carla. Algodão doce para teatro. Recife: Cubzac, 2015.
- LOBO, Lenora ; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para um intérprete criador.** Brasília: LGE Editora, 2003.
- NETO, Francisco de Assis Gaspar. **O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze.** R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009.
- OLIVEIRA, Vinício de Oliveira. **A cena nas redes: utilização de tecnologias digitais no desenvolvimento da presença e do espaço cênico.** Orientadora: Prof. Dra. Hebe Alves da Silva. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Dança, 2014.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- QUEIROZ, Hertenha Glauce da Silveira. **A Construção de um Corpo Cênico: Um contributo na formação de atores a partir do processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”.** Dissertação (mestrado) - Grau de Mestre em Arte e Educação, Universidade AbERTA, Lisboa, 2012.
- STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e artes cênicas: Princípios e aplicações.** Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- VICENTE, Ana Valéria; KIRAN, Giorrdani de Souza. **Frevo para aprender e ensinar.** Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.
- VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e linguagem.** Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica José Cipolla Nelo – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- SITES**
- CASSIA NAVAS. Wikidanca, 2012. Disponível em:
<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/C%C3%A1ssia_Navas#C.C3.A1ssia_Navas>.
Acesso em: 04/04/2022 às 14h10.
- DANÇA. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em:
<<https://www.dicio.com.br/danca/>>. Acesso em: 24/04/2021 às 9h.
- EUGENIO BARBA. Vide Editorial, 2022. Disponível em:
<https://videeditorial.com.br/index.php?route=product/author&author_id=55>. Acesso em:
06/04/2022 às 12h.
- KURT JOOSS. Wikidanca, 2013. Disponível em:
<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kurt_Jooss>. Acesso em: 06/04/2022 às 11h40.