

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE DE MONTENEGRO
GRADUAÇÃO EM TEATRO: LICENCIATURA**

GABRIELE MANTEZE CASAROTTO

ENTRE DERME E EPIDERME
Uma pesquisa ao cerne do Corpo Personagem

MONTENEGRO 2022

GABRIELE MANTEZE CASAROTTO

ENTRE DERME E EPIDERME

Uma pesquisa ao cerne do Corpo Personagem

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

MONTENEGRO 2022

Catálogo de publicação na fonte (CIP)

C335e Casarotto, Gabriele Manteze

Entre derme e epiderme: uma pesquisa ao cerne do corpo personagem/ Gabriele Manteze Casarotto. – Montenegro, 2022.

77 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Graduação em Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

1. Corpo-Memória. 2. Corpo Personagem. 3. Objetos Relacionais. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Mödinger, Carlos Roberto. II. Curso de Graduação em Teatro (Licenciatura), Unidade em Montenegro, 2022. III. Título.

ENTRE DERME E EPIDERME

Uma pesquisa ao cerne do Corpo Personagem

Monografia apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciada em Teatro pela
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Mödinger
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

Prof.^a Ma. Jezebel Maria Guidalli De Carli
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dra. Mariana Silva da Silva
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Uergs

MONTENEGRO

2022

Dedico esta pesquisa a todos os laços que fiz e
estritei ao longo dessa trajetória.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Lisete Manteze por todo amor genuíno e apoio que me inunda.

Ao meu padrasto, Leomar e irmãos, Alessandra, Gabriela, Júnior, Nilton, Sarah, Valéria e Valeska por serem a base do que tenho e do que sou.

Ao meu irmão, Júnior por ser um coração que bate fora do meu peito.

À Cris Tricot, por andar de mãos dadas comigo sendo amparo e impulso em todos os momentos.

À Mônica Matiazo, por ser uma artista vasta e envolvida que trilhou comigo este processo.

À Maria Helena Desimon e ao Paulo Amorim, pelo auxílio, conselhos e ações práticas.

Ao Éverton Vieira, Fred Bessa e Giuliano Bueno, pelo envolvimento.

Ao Museu Estadual do Carvão pela disponibilidade de ceder o espaço para os ensaios e gravações.

Ao Matheus Ramires e a Letícia Schmitt, por dividirem comigo um teto durante parte da graduação, ensinando-me em meio à turbulência o que é ter um lar.

Ao Matheus, por ser exatamente quem é e proporcionar uma amizade que já não vivo sem.

À Juliana Michels e ao Rafael Gonçalves, que mesmo distantes se fazem presentes.

Aos amigos, Anita Coronel, Pâmela Magalhães, Yannikson Matos, Kelvin Prudêncio, Dani Reis, Cris Rosa e Mahara Matiazo, por dividirem comigo os palcos do teatro e da vida.

Aos que junto a mim dividem o caminhar no fim deste ciclo, João Pedro Corrêa, Luana Corrêa Marina Müller e Rodrigo Waschburger.

Aos colegas da turma, Anderson, Caroline, Denise, Eduardo, Evandro, João Pedro, Maria Carolina, Jaqueline, Laura (em memória), Luana, Lucas, Mariana, Matheus, Tiago e Yuri, que proporcionaram para mim boas risadas e reflexões durante os anos de graduação.

À minha banca, Jezebel De Carli e Mariana Silva da Silva, por aceitarem o convite de uma maneira tão alegre e vibrante, tê-las nesse processo foi uma ação vital.

Aos professores que me deram caminhos para andar:

Ao meu orientador e professor, Carlos Mödinger, pelo cuidado, bom humor, disposição e troca nas ideias e loucuras desse processo, principalmente por mostrar como é lindo ser o que é quando ama o que se faz.

À professora, Jezebel de Carli, pela inspiração e desafios.

Ao professor, Marcelo Ádams, pela delicadeza e afeto em ensinar.

À professora, Tatiana Cardoso, por instigar e compreender.

À professora, Marli Susana Sitta, por despertar em mim o amor pela docência.

À Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, pública, gratuita e de qualidade.

Aos funcionários da unidade que de alguma maneira tornam tudo possível.

À FUNDARTE por respirar e impulsionar a arte.

Ao Museu Estadual do Carvão por acreditar e incentivar o fazer teatral.

Vim gastando meus sapatos. Me livrando de alguns pesos. Perdoando meus enganos.
Desfazendo minhas malas. Talvez assim chegar mais perto. Vim achei que eu me
acompanhava. E ficava confiante. Outra hora era o nada. A vida presa num barbante.
E eu quem dava o nó.
Mas já cansava de esperar. E tão só eu me sentia. E segui a procurar. Esse algo alguma
coisa. Alguém que fosse me acompanhar. Se há alguém no ar responda se eu chamar.
Alguém gritou meu nome ou eu quis escutar.

Ana Carolina¹

1 Disponível em: <https://www.letras.com.br/ana-carolina/que-se-danem-os-nos> Acesso: 25 Mar. 2022.

RESUMO

A monografia apresenta descrições dos procedimentos e reflexões sobre o processo de criação da vídeo-cena, denominada, ERMO DE MIM: um ser sozinho, mas não solitário. Resultando na pesquisa que buscou a construção de um corpo que se descobre a partir da relação com os objetos e a memória corporal da atriz. Na vídeo-cena, o corpo personagem, em seu pequeno e particular mundo, enfrenta situações que tem como base o despertar/nascer e morte de uma vida e/ou situação, utilizando-se dos elementos - terra, água, ar e fogo - como um dos motes provocadores da criação dramaturgica. Um aventureiro que cria e enfrenta seus próprios obstáculos. É um ser solitário, porém não sozinho, que encontra, em seus objetos, companhia e formas de agir, visualizando, em uma única situação, diversas perspectivas de interação. Expele suas próprias conexões que agregam em sua carne, de maneira visível, as marcas de suas experiências. A pesquisa conta como principais referências os estudos de Corpo-Memória do encenador, professor e diretor teatral, Jerzy Grotowski e os Objetos Relacionais, da artista Lygia Clark.

Palavras-chave: Corpo-Memória. Corpo Personagem. Objetos Relacionais. Vídeo-cena.

ABSTRACT

The monograph presents descriptions of the procedures and reflections on the process of creating the video-scene, called, MYSELF WILDERNESS: an alone being, but not lonely. Resulting in the research that looked for the construction of a body that discovers itself through the relation with the objects and the body memory of the actress. In the video-scene the Body Character, in their small and particular world, faces situations that have as a base the awakening/birth and death of a life and/or situation, using the elements - earth, water, air and fire - as a trigger motto for dramaturgical creation. An adventurous who creates and faces their own obstacles. They are a solitary being, although not alone, who finds, in their objects, companionship and ways of acting, visualizing, in a unique situation, many interaction perspectives. Expel their own connections that adds to their flesh, in a visible way, their experiences marks. The research has as main references the studies of Body-Memory by the encenator, teacher and theater director, Jerzy Grotowski and the Relational Objects, by the artist Lygia Clark.

Key-words: Body-Memory. Body Character. Relational Objects. Video-scene.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Botão	24
Imagem 2 – Água	24
Imagem 3 – Concha	25
Imagem 4 – Ar	25
Imagem 5 – Casulo.....	27
Imagem 6 – Águas e barbantes	27
Imagem 7 – Concretudes.....	30
Imagem 8 – Suspiros e Estilhaços.....	30
Imagem 9 – Formas de caminhar	39
Imagem 10 – Reconhecendo os objetos.....	41
Imagem 11 – Resquícios do corpo personagem.....	42
Imagem 12 – Palhaço Fúnebre.....	44
Imagem 13 – Espetáculo Distropikus (2018).....	44
Imagem 14 – Corpo Personagem I	46
Imagem 15 – Corpo Personagem II	46
Imagem 16 – Arquitetura Fantástica.....	48
Imagem 17 – Imagem Pinterest I.....	48
Imagem 18 – Protótipo I.....	48
Imagem 19 – Cia Nós no Bambu.....	49
Imagem 20 – Protótipo II.....	49
Imagem 21 – Imagem Pinterest II.....	49
Imagem 22 – Protótipo III.....	49
Imagem 23 – Taquaras.....	50
Imagem 24 – Metragem e quantidade	50
Imagem 25 – Base I.....	51
Imagem 26 – Base II.....	51
Imagem 27 – Cadeira I	51
Imagem 28 – Cadeira II	51

Imagem 29 – Cadeira III.....	52
Imagem 30 – Cadeira I.....	52
Imagem 31 – Fixação	52
Imagem 32 – Árvore	53
Imagem 33 – Lar	54
Imagem 34 – Observatório	54
Imagem 35 – Extensor	54
Imagem 36 – Croqui	55
Imagem 37 – Figurino	55
Imagem 38 – Maquiagem I	56
Imagem 39 – Maquiagem II	56
Imagem 40 – Barbante	58
Imagem 41 – A espera	62
Imagem 42 – Navegar.....	63
Imagem 43 – Alto Mar	63
Imagem 44 – Túnel	63
Imagem 45 – Combustão.....	64

SUMÁRIO

1 O INÍCIO.....	14
... esse trabalho também conta com o tempo como aliado, perpassando entre o passado, presente e futuro.	
1.1 OBJETOS RELACIONAIS.....	16
... a partir do momento que estamos dispostos a ouvir o que nosso corpo tem para falar, percebemos o quanto somos capazes de dizer.	
1.2 COLETIVIDADE.....	19
... este projeto em nenhum momento foi sozinho, pode ter sido solitário, mas ele jamais foi sozinho.	
1.3 OS INTEGRANTES.....	20
... “quer ir rápido, vá sozinho, quer ir longe, então vá acompanhado”	
1.4 RASTROS DE MIM.....	21
... desfrutei da chance de voltar e rever cada passo que deixei de dar.	
2. IMERSÃO.....	24
... as perguntas que me visitam, elas aparecem sem bater na porta e em um segundo de relapso do pensamento elas se vão.	
2.1 ABRACEI O MAR.....	25
... nesse momento, senti, de modo simbólico como se o meu lar habitasse em mim.	
2.2 DESPRENDER.....	28
... senti como se eu estivesse sendo desenhada, como se meu corpo fosse um papel inteiro deixando-se ser composto por algo que me perpassava.	
2.3 METAMÓRFICA	29
... como se o nó feito com minhas próprias cordas vocais tivesse o poder de se transformar em algo que não sairia pela boca, mas sim, pelos olhos	
3. VIVÊNCIA.....	36
... o corpo que já não era neutro, já não era corpo, era algo novo, além do óbvio e do que se espera.	
4. O CORPO PERSONAGEM.....	43
... utilizo do espaço, memórias e objetos para compor o corpo personagem, permitindo-lhe existir.	
5. CENOGRAFIA.....	47
... o cenário não está à parte da cena, ele compõe, faz parte, ele é também a cena.	
5.1 CARACTERIZAÇÃO.....	54
... o corpo personagem passa a ter novas formas, que acopla em si, experiências vividas.	
6. DRAMATURGIA.....	58
... as marcas do passado criando relações no futuro, o externo mobilizando o interno.	

6.1 NARRATIVAS CONDUTORAS.....	61
... enquanto queima de fora para dentro, na ideia de morrer e viver, se deixar para se encontrar, transcender – esse corpo personagem renasce	
7. OS VAZIOS, DÚVIDAS E CAOS DA CRIAÇÃO.....	65
... me desfaço do fardo de ter que, incansavelmente, encontrar respostas, permito-me sentir o vazio que talvez encontre preenchimento no palco.	
7.1 EPIDERME	67
... após a grande camada de superficialidade ser removida à força, compreendi que, às vezes, os pequenos passos são mais intensos e proveitosos do que certos saltos.	
7.2 O QUE VEM DEPOIS DA SUPERFÍCIE?.....	69
... a pesquisa em artes é um complexo mundo que surpreende a cada novo respirar.	
8. O FIM É BELO, IN(certo), DEPENDE DE COMO VOCÊ VÊ.....	71
... visualizo o quanto pude, tive e quis abrir mão de mim para entender e viver processos que me eram desconhecidos, depois consegui me reencontrar, em novas formas e versões.	
REFERÊNCIAS	74

PRÓLOGO

Imagine um corpo. Agora visualize um corpo que não está configurado em uma forma que você conhece. Este corpo causa, em quem o vê, um leve estranhamento acompanhado de uma curiosidade para desvendá-lo. Este corpo não é só corpo, ele é de certa forma um personagem, mas não se engane, não é um personagem que você está habituado a ver, tão pouco condiz com a ideia de personagem que vem a sua cabeça. Esse *corpo personagem* foi expelido de uma relação instigante entre as memórias contidas no corpo da atriz e que foram sendo recriadas a partir de uma conexão com determinados objetos. Assim, nasceu o Corpo Personagem, que não se utiliza do verbo para se expressar, carrega consigo as marcas da vida que já estão compenetradas de maneira visível em sua carne. Um ser solitário, mas não sozinho, que encontra no seu mundo, diversas formas para enfrentar os dias de tédio, angústia e espera. Na tentativa de ser apático diante da vida, torna-se um aventureiro que cria e enfrenta seus próprios obstáculos – prefere desbravar sua rotina monótona. Não se importa com o fato de não conhecer outros seres iguais a si, mas vive à espera de que alguém ou algo, apareça. Enfrenta seus medos, faz suas escolhas e do seu modo atrapalhado encara a vida do jeito que sabe. Suas camadas são apenas marcas que desvendam um pouco mais da sua história. Expele de dentro de si suas próprias conexões.

1. O INÍCIO

... esse trabalho também conta com o tempo como aliado, perpassando entre o passado, presente e futuro.

Nesta pesquisa tenho como ponto de partida a utilização dos estudos de corpo-memória do encenador, professor e diretor teatral, Jerzy Marian Grotowski e o corpo e a corporeidade do objeto – objetos relacionais – embasado nos estudos de Estruturação do Self² da artista brasileira, Lygia Clark, em que, a partir de uma de suas obras mais específicas denominada “objetos relacionais”, busquei formas de relacionar o corpo com determinados objetos e circunstâncias para aprofundar o quanto as relações com o exterior podem influenciar na corporeidade, sentidos e estado de espírito, dando suporte para criação do corpo personagem. A partir dessas situações, esse corpo-vida vai acessando memórias e criando novas, utilizando-se das reações do corpo como provocações para a criação dramaturgica. Clark, em uma de suas escritas denominada *Caminhando* (1983, online)³, afirma: “o objeto não possui importância em si mesmo e só o terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos”.

Muito embora a artista não trabalhe com representação e sentido dos objetos, eu escolho andar por outro caminho, no qual afirmo a representação da narrativa e dos objetos que carregam sentido em si. Embora eu busque na obra de Clark um ponto de partida, precisei, aos poucos, me desvincular da mesma para, assim, enfatizar que minhas escolhas se diferem das dela.

Através da experimentação inicial de um processo criativo, em que me baseei nos estudos da artista, procurei ampliar a ideia de relação com objetos, integrando o espaço e os elementos: água, terra, ar e fogo, para mobilizar, estudar e identificar a relação desse corpo que é vivo com esses objetos e suas condições.

Uma das perguntas em que me debruço sobre essa pesquisa é a ideia de “o que ficou do que se foi”? Este questionamento surge de uma reflexão sobre a vida e as marcas que ela nos deixa. Se pensarmos sobre o passado, que foi o que vivemos, podemos concluir que, de fato, nessa linha de raciocínio, podemos afirmar que o que ficou do que se foi, nada mais é do que nossas vivências, que mesmo contidas no passado, se refazem e recriam todas as vezes que

2 Experiência relacionada entre a fusão de um objeto com o indivíduo, remetendo o mesmo a outra vivência através dos sentidos; o corpo e a corporeidade do objeto em um processo de sensações orgânicas e não definidas.

3 Disponível em: <<https://colapsi.files.wordpress.com/2018/04/clark-caminhando.pdf>> Acesso em: 25 de Março de 2022.

revisitadas. Sobretudo, existem resquícios do passado em nossas mentes, corpos e alma. Quais os modos de comunicação que esse corpo usa para se expressar sem utilizar o verbo (palavra)? O que ficou do que se foi é muito mais do que o passado inatingível, mas o presente que se refaz em torno dos retalhos que ficaram – retalhos esses que nos constituem.

Com base nesses questionamentos e atravessamentos, busquei lançar-me a esse mar de possibilidades, onde tentei criar relações e experimentações que venham inserir, ao meu fazer teatral, novas possibilidades. A proposta foi pensada como fonte de investigação para uma dramaturgia cênica, em que revisitei memórias como forma de recriação junto aos objetos, concebendo, assim, uma nova forma corporal.

Além da abordagem dos quatro elementos, existe a utilização de uma narrativa cíclica que representa o nascimento e a morte – ponto em comum entre os seres humanos. Podendo ser considerados, como nascimento e morte, uma existência ou uma situação. Essas possibilidades são as que me movem para a criação dramaturgica.

Para Lygia Clark, o envolvimento do participante é visto como uma forma de possibilitar a percepção de uma consciência corporal. Contudo, me empresto dos pensamentos da autora e os proponho em minha obra.

É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor. Este tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação (CLARK 1980, apud BORTOLON, 2015, p. 70).

A ideia do espectador-autor de criar consciência de si quando existe a proposição de algo é um dos fascínios que me atraem à obra de Lygia Clark, uma vez que ela é uma propositora de experiências.

Outro ponto que me dispara na criação é a referência de cenografia em uma das obras de Clark denominada “bichos”⁴. Este processo está descrito de maneira mais detalhada no tópico cenografia, onde explico as motivações e referências na composição cenográfica e dramaturgica.

⁴ Bichos é a denominação a uma série de criação das obras de Lygia Clark, sendo essas obras esculturas dobráveis com um conceito de linha orgânica onde o espectador passa a ser atuante para com a obra, criando formas que remetam a animais, essa série é considerada uma obra viva.

Em meu projeto de pesquisa, uma escrita razoavelmente recente, utilizei das seguintes palavras para refletir sobre minha relação com os artistas.

Vejo o trabalho de Lygia e Grotowski como uma natureza e me percebo em meio a essa natureza tentando absorver cada detalhe, compreender a anatomia de cada ser vivo e a complexidade dessa vastidão. Me pego pequena em relação a tamanha grandeza que são enquanto obra, artistas e seres. Tentar conhecer, compreender, ver e questionar esses artistas e suas obras é de uma grandiosidade que, por si só, já é um trabalho intenso. (MANTEZE, 2021).⁵

Ao utilizar como referência os artistas supracitados no desenvolvimento da minha pesquisa, foi como estar dentro desta natureza: me vejo pequena, me torno nada e ao mesmo tempo, me torno parte. A existência de diversos detalhes invisíveis ao meu olhar apenas enfatizam minhas limitações, são pequenas as nuances notáveis e perceptíveis.

Nesta pesquisa, os questionamentos, apontamentos, descobertas, achismos e arte são como pequenos ramos, onde planto e espero, talvez, ver florescer algo novo, algo meu, algo nosso. Visualizo que, através desse trabalho, eu possa ultrapassar as barreiras de minhas próprias limitações. Percebo que essa pesquisa está se tornando parte desse ecossistema. Talvez ela seja importante, talvez imperceptível, talvez sirva apenas como fonte de beleza ou fruto que alimente novos pensamentos e reflexões, que é a imensidão dos estudos de Clark e Grotowski.

Como a natureza que se refaz e recria, esse trabalho também conta com o tempo como aliado, perpassando entre o passado, presente e futuro. Revivendo, revisitando, experienciando e projetando.

1.1 OBJETOS RELACIONAIS

... a partir do momento que estamos dispostos a ouvir o que nosso corpo tem para falar, percebemos o quanto somos capazes de dizer.

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo de carga agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para impregnado ser vivido como parte viva do sujeito. (CLARK, 1978, online⁶)

5 Trecho retirado do meu Projeto de Pesquisa, realizado na disciplina de Pesquisa em Teatro em 2021/2.

6 Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6290/objeto-relacional-062131-texto>>. Acesso: 24 Março 2022.

A evocação do despertar das memórias se dá através da experimentação dos objetos relacionais, bem como a ampliação dos objetos para com o espaço. Uma das características marcantes quando nos aprofundamos, no que seriam de fato esses objetos, é a ideia de que os mesmos não possuem sentido, sendo potência na criação do aqui e do agora, servindo apenas para a relação, ou seja, nada que tenha uma característica ou função estabelecida, por exemplo, na concepção dos objetos relacionais da autora – o objeto serve para ter sentido a partir da relação, antes disso ele não diz nada.

Se pegarmos um chapéu, automaticamente nossa mente já cria vínculo e familiaridade com esse objeto, dando a ele sentido e atribuindo-lhe um papel. Mas se por outro lado, entrarmos na linha da autora e os elementos que a mesma utilizava, começaremos a mergulhar e descobrir um universo que estava submerso em nós mesmos. Alguns destes objetos eram uma combinação entre polos, como: leve e pesado, frio e quente, duro e mole, cheio e vazio; compostos por saquinhos plásticos, contendo água, areia, ar ou, em outros momentos, a distribuição do peso com o ar dentro de um saco e uma pedra presa na ponta do mesmo; conchas, bolinhas de isopor, sementes e etc.

Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caules, que a artista manipulava de várias maneiras, acariciando diferentes partes do corpo do cliente, podendo também deixá-las ali, a ferrar sua pele (mais uma das práticas oriundas do Corpo Coletivo). Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais com texturas singulares: bombрил, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos. (Anexo ao ensaio breve descrição dos objetos relacionais⁷ (ROLNIK, p. 4. Online).

A Estruturação do Self, nada mais é do que uma estruturação de si mesmo.

De acordo com Martinez⁸, na esfera do Self, para Grotowski, a relação de consciência do indivíduo consigo se dá no entrelaçar do consciente e o inconsciente, para que assim, o mesmo tenha consciência e aceitação do seu próprio corpo, não os separando, mas compreendendo que são um só, utilizando de si como fonte de criação orgânica e sincera.

7 Arquivo online em PDF denominado “Breve descrição dos Objetos Relacionais”. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>> .Acesso em: 25 de Março de 2022.

8 Martinez, La relacion de las teorías de Jung em el trabajo de Grotowski con sus actores. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/13300373.pdf>. Acessado em: 26 de Março de 2022.

Segundo Thomas Richards, no livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (2005, p.66), ele afirma:

Eu também não entendia que o corpo podia recordar por si só. Se eu tivesse deixado meu corpo fazer seu próprio trabalho, se o tivesse deixado lembrar o modo como caía, ele podia ter começado a confiar na veracidade de seu processo, e lembrar a experiência da queda por si mesmo. (apud DIAS, 2013, p. 114).

Às vezes, acreditamos que a única maneira de falar ou se expressar vem a ser através da verbalização. Entretanto, o que realmente me instiga é sair de situações convencionais e praticar a percepção de outras possibilidades de integração com nosso corpo. A partir do momento que estamos dispostos a ouvir o que nosso corpo tem para falar, percebemos o quanto somos capazes de dizer. Existe uma linha tênue e bela que, de certa forma, cria um diálogo interessante entre Clark e Grotowski – talvez seja a pura vontade de conhecer e desnudar o mais íntimo e sigiloso mistério do corpo, acarretando em uma descoberta de si mesmo.

Investigar esse corpo – meu corpo – utilizando de mim mesma e das memórias que essa carne possui, atribuindo de maneira gradativa pequenas proposições que criarão comunicação com esse corpo e suas vivências, deixando florescer uma nova faceta. O corpo que conhece e aceita a si próprio, permite assim, ser atravessado pelas vivências externas. “As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto” (GROTOWSKI, 1976. p 172).

Em princípio era um teatro. Depois era um laboratório. Agora é um lugar em que tenho a esperança de ser fiel a mim mesmo. É um lugar em que espero que cada um dos meus companheiros possa ser fiel a si mesmo. É um lugar em que o ato, os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. Onde não se pesquisa alguma ginástica artística, alguma surpresa acrobática, nem o training. Onde ninguém quer dominar o gesto para exprimir algo. Onde se quer ser descoberto, desvelado, nu; sincero com o corpo e com o sangue, com a inteira natureza do homem, com tudo aquilo que podem chamar como quiserem: intelecto, alma, psique, memória e coisas semelhantes. Mas sempre tangivelmente. Por isso digo: de maneira corpórea, porque tangível. É o encontro, ir ao encontro, ser desarmado, não ter medo um do outro, em nada. Eis o que eu gostaria que fosse o Teatro Laboratório. (GROTOWSKI, 2007, p. 210).

Refletindo sobre a significação do Teatro Laboratório para Grotowski, percebo o quanto me identifico com suas palavras; gostaria muito que a pesquisa do corpo personagem emergisse para algo que vai além de um treinamento ou técnica, mas que fizesse sentido para quem se

propõe à experimentação da relação com os objetos. Emergindo novas possibilidades de criação de uma forma física a partir de uma fidelidade com si próprio.

1.2 COLETIVIDADE

... este projeto em nenhum momento foi sozinho, pode ter sido solitário, mas ele jamais foi sozinho.

Um dos grandes desafios que me deparei ao colocar em prática a execução do projeto, foi a complexidade e grandiosidade que o todo atribuía em relação a mim, sentia como se não fosse capaz de dar conta de tamanha amplitude. Pensar na cenografia, iluminação, figurino, dramaturgia, musicalidade, atuação, direção e pesquisa, foi extremamente desafiador. Coloquei-me à prova tentando resolver tudo, tentando dar conta de tudo.

Entre vãs tentativas de lidar com o todo, deparei-me com uma das ideias de como se dá o fazer teatral e percebi que é na relação do ator e espectador que a arte acontece. Sobretudo, o fazer teatral não é constituído sozinho, enfatizando para mim, de maneira muito positiva, que nós não somos sozinhos.

É engraçado pensar que mesmo quando achamos que estamos sozinhos, existem diversas coisas a nossa volta que consumimos e utilizamos, feitas e pensadas por outras pessoas. Então, entendo que nada é só nosso, nada vem do nada, não somos e não estamos sós. Compreender isso me abriu portas para ter ao meu redor pessoas que vieram a contribuir, agregar e ajudar essa pesquisa a ir além. Este projeto em nenhum momento foi sozinho, ele pode ter sido em alguns momentos só meu, mas não foi sozinho, pode ter sido solitário, mas ele jamais foi sozinho.

Meu grupo se transformou em uma rede de apoio, em uma base sólida em que eu posso confiar e depositar minhas ideias e anseios, bem como receber isso deles. A convicção do que tenho até o momento só é possível por ter esse coletivo ao meu lado. É curioso pensar que se fossem outras pessoas esse projeto seria outro, com outras ideias, loucuras, nuances e percepções. Mesmo achando graça dessa paralela possibilidade, prefiro me concentrar no que tenho, no que temos e, sinceramente, não optaria por mudanças nesse momento. Tenho perto de mim pessoas que abraçam minhas loucuras, melhor que isso, compram essas excentricidades e as intensificam. Apego-me ao meu coletivo que constrói comigo cada passo que dou.

1.3 OS INTEGRANTES⁹

... “quer ir rápido, vá sozinho, quer ir longe, então vá acompanhado.”

Uma das primeiras parceiras, que tenho para a vida, é a Cristina Tricot – que muitas vezes sem entender, embarca nas minhas viagens, questiona, motiva e impulsiona meus processos, se fazendo presente mesmo quando está ausente. Cris possui um papel indispensável no processo, ela contribui desde um apoio psicológico até a parte prática na execução da cenografia como na condução da imersão e vivência.

Mônica Matiazo, uma artista completa, vasta e envolvida – aceitou o convite para pensar comigo a cenografia. Logo ao passar dos dias, já estávamos envolvidas com figurino, debatendo maquiagem, construindo o cenário e retomando narrativas dramáticas. Matiazo tem um papel fundamental, é um apoio a quem recorro quase todos os dias quando me batem as alegrias e desesperos do processo.

Paulo Amorim, mais conhecido como Paulito, um senhor no auge da sua juventude, aos 73 anos de idade – parceiro que coloca a mão na massa, engajado e persistente. Tem sido suporte na lida. Paulo Amorim, corta desde as taquaras até os parafusos. Pensa, carrega, desmonta, faz e desfaz. Me ensinou a ter uma relação de amor e ódio com as arruelas e porcas; me fez ver a utilidade de usar câmaras de pneus velhas e desgastadas na fixação do cenário.

Éverton Vieira, ele é um daqueles amigos parceiros que sempre tem um grande sim como resposta. Disposto a contribuir e estar junto. Éverton é iluminador, dos bons! Convidei-o para fazer parte da criação da luz, como de costume sua resposta foi um sim, que me abraçou. Ele também é responsável por dicas e questionamentos sobre escolhas da concepção cênica.

Frederico Bessa, responsável pela sonorização, parceiro de outros trabalhos, um musicista maravilhoso. O Fred compôs a trilha sonora, contribuindo ainda mais para o potencial narrativo da construção cênica.

Giuliano Bueno, é uma das pessoas responsáveis pela filmagem e edição do material final. Parceiro, disposto a contribuir e compartilhar seu talento no quesito de captar imagens e editá-las.

Além dessas pessoas fixas que têm um “trabalho” determinado, existem também diversas outras pessoas que colaboraram, como por exemplo, minha mãe, Lisete Manteze – que mesmo

9 Opto pela utilização de uma alteração na cor da escrita, pois assumo aqui um tom coloquial, abordando uma espécie de diário.

sem compreender o figurino, me ensinou a dar nó duplo usando apenas uma mão. A Maria Helena Desimon por estar presente junto com o Amorim na execução do cenário, sempre disposta a dar dicas; a Claudete Gusatti, costureira, que executou boa parte da costura do figurino e que está sempre disponível para atender a demanda que minha pesquisa exige. E minhas amigas e amigos que sempre me engrandecem na troca.

Conversando com o meu amigo Yuri Niederauer sobre a pesquisa, enfatizei o quanto está sendo importante e indispensável o coletivo para que tudo ganhe forma. Ele lembrou o pensamento da autora Sandra Rey sobre a magnitude de compartilhar ideias. E sem se dar por conta, foi compartilhando a ideia dessa autora que ele contribuiu para minha escrita, enfatizando a relevância que existe no ato de partilhar. Busquei então a reflexão no livro: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, em que a Sandra Rey (2002, p. 135), afirma:

Verbalizar durante a pesquisa, é importante falar sobre o trabalho, explicar para as pessoas o que estamos fazendo. Para o artista, nem sempre é fácil descrever o trabalho ou a sua proposta, no entanto, esse exercício é fundamental. É na interlocução com o outro que muitas ideias ou significados que ficam num nível mais inconsciente se explicitam.

Verbalizar o que queremos, pode se tornar um grande desafio na construção coletiva de algo. Principalmente quando o intuito é explicar ideias. As leituras que os outros farão do que dizemos provavelmente se diferenciará um pouco do que queremos passar. Não existe certo ou errado nesta situação, a compreensão é muito relativa e entra em outras esferas que vão além do nosso controle, por este motivo é extremamente necessário que façamos do diálogo um meio primordial de troca e entendimento. Um dos ditados que me vejo a refletir em relação ao trabalho coletivo é “quer ir rápido, vá sozinho, quer ir longe, então vá acompanhado”.

1.4 RASTROS DE MIM

... desfrutei da chance de voltar e rever cada passo que deixei de dar.

Um dos aspectos fundamentais que dá alicerce ao entendimento desta pesquisa é relatar de maneira breve alguns rastros da minha trajetória. Início com uma afirmativa de que os trabalhos que partipei, sempre carregaram consigo pontos de partida. Talvez esse fato se torne relevante ao desenrolar desta monografia, das vivências que tive, sempre parti de alguns impulsos,

principalmente uma demanda de atenção, tempo e produção muito grandes em outras áreas além da atuação.

Minha trajetória com o teatro iniciou-se desde muito nova, entre algumas brincadeiras de infância, em que o intuito de interpretar brilhava aos olhos; lembro-me bem de alguns momentos muito específicos quando eu, minhas irmãs e primas vestíamos as roupas de nossos pais e interpretávamos alguma música, como se fôssemos as próprias cantoras. A música sempre andou muito presente na construção de uma narrativa para que a encenação fizesse sentido. Dos momentos marcantes, lembro-me da banda mexicana RBD, que fez grande sucesso no Brasil no ano de 2005 – um episódio marcante foi uma ida à praia em família onde cada uma das primas interpretou um integrante da banda, que era composta por seis pessoas. Evidentemente que a protagonista era extremamente disputada, mas no fim o que importava era que o show acontecesse. Quando todas nós já estávamos vestidas, com nosso palco de grama montado e todas as cadeiras existentes na casa dispostas pelo gramado, iniciamos a venda da nossa bilheteria para que os familiares pudessem ver o show que apresentaríamos. Os domingos de manhã normalmente iniciavam-se desta forma, com as crianças usando roupas e calçados maiores que elas mesmas, brincando de atuar e sendo felizes em suas puras ingenuidades.

Com o passar do tempo, já na adolescência, entrei para uma escola de teatro no município de São Leopoldo, nesta escola pude aprender muito e dar início à realização desse sonho de infância. Realizei o curso profissionalizante e depois de um tempo recebi o convite para integrar a companhia de teatro da escola (Trupe Teatro Escola).

No meio de todas essas etapas, adentrei no meio acadêmico através do curso de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É importante destacar isto pois sempre me encantei com as formas e possibilidades que a imagem e formas arquitetônicas trazem. Além desta escolha de graduação, realizei, em Porto Alegre, um curso profissionalizante de fotografia artística, que é uma das minhas paixões. Talvez essas duas informações façam com que o leitor compreenda parte das minhas escolhas vinculadas a materiais e visualidades ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Como por exemplo, a escolha de utilização de taquaras na construção cenográfica, além de buscar referência no trabalho de Clark com as questões geométricas, destaco parte de uma especificidade pessoal que é o meu gostar pelas áreas de arquitetura, desing de interiores e a fotografia.

Dito isto, retorno à atenção para minha experiência ao fazer teatral, um dos pontos marcantes que analiso, ao revisitar o passado, é o quanto caminhar por outros terrenos, além do trabalho de atuação, se tornaram condições habituais, por exemplo, é raro existir grupos que usufruem de pessoas que pensam especificamente em cada segmento como: cenografia, caracterização, figurino e até mesmo dramaturgia, entre outros. No grupo qual participei não era diferente, o aprendizado que tive foi de estar envolvida em todas as áreas, todos dando conta de tudo. As ideias surgiam e iam sendo postas sobre a mesa, a execução era fruto do todo, um trabalho em comum, como uma engrenagem que funcionava para que tudo pudesse acontecer.

Outro aspecto curioso em relação ao meu modo de encarar processos, que abordo nesta pesquisa, é o quanto, por vezes, tropeço em meus próprios passos e me atropelo, como se a ânsia de chegar em algum lugar de modo imediato fosse mais importante que as circunstâncias que me conduzem a este lugar. O importante é que quando esses momentos aconteceram, eu desfrutei da chance de voltar e rever cada passo que deixei de dar.

2. IMERSÃO

... as perguntas que me visitam, elas aparecem sem bater na porta e em um segundo de relapso do pensamento elas se vão.

O primeiro contato físico e manipulável dos objetos foi em uma imersão proposta e arquitetada para que o corpo entrasse em estado de relação. Através de algumas manifestações de condução fundamentadas de maneira sutil nos processos que Lygia Clark utilizava, também foram usados como referência os objetos relacionais que possuem caráter de recriação sob os próprios objetos que a artista usava, além de outros objetos, propostos por mim e por Cristina Tricot – pessoa indispensável no processo de criação dos objetos e do estudo inicial do corpo personagem.

Neste dia, organizamos o espaço e determinamos um momento para concentração e dedicação à imersão. Iniciamos com a produção e escolha dos objetos. Em um quarto reservado, sob o tatame, criamos uma espécie de almofada grande, que servia como leito para que eu deitasse de maneira muito confortável e acolhedora; fechei os olhos e me deixei livre para sentir os objetos que a Tricot conduzia e manuseava em meu corpo.

As escolhas dos objetos se intensificaram cada vez mais e, nesse primeiro momento da imersão, alguns dos objetos diziam algo sobre mim, ou para mim. Embora a relação de Lygia Clark para a escolha de seus objetos fosse a partir da sua não significação, resolvi explorar a imersão trazendo alguns objetos que me fazem sentido; a ideia de aproximar para depois afastar me agrada, é como se eu permitisse aprofundar a significação das coisas em relação ao meu eu e minha história para depois deixar ir, abrir mão e desconstruir.

Imagem 1 – Botão

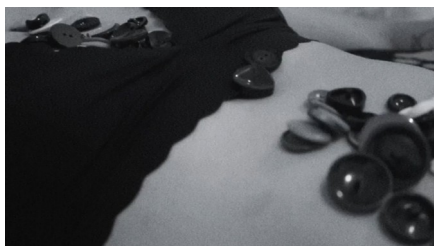


Imagem 2 – Água



Imagem 3 – Concha

Imagem 4 – Ar



Fonte: Autora (2022)

Um dos objetos recriados para a imersão foi o saco cheio de água, em que, a partir do contato desse objeto com meu corpo, comecei a analisar minha relação com o mar, que nesse contexto representa uma das especificidades da água. Minha conexão com o mar sempre foi muito estreita e profunda.

2.1 ABRACEI O MAR

... nesse momento, senti, de modo simbólico como se o meu lar habitasse em mim.

Sou entre flor e nuvem,
estrela e mar. Por que
havemos de ser unicamente
humanos, limitados em chorar?
Não encontro caminhos fáceis
de andar. Meu rosto vário
desorienta as firmes pedras
que não sabem de água e de ar.

Cecília Meireles¹⁰

Sempre fui fascinada pelo mar e seu mistério, mas é engraçado, sempre gostei e muito me identifiquei com o olhar de quem o vê de uma duna de areia. Nunca gostei muito de estar dentro do mar, me parece invasivo, para ele e para mim. É como se eu compartilhasse dos seus segredos e ele dos meus, a gente se entende, a gente se espelha, mas é necessário ser de longe. Chega a ser contraditório, se identificar, amar, sentir-se como o próprio mar, mas negar estar nele; não sei se chega a ser um negar, está mais para um preferir observar do que de fato estar. Na verdade, quanto mais tento pensar mais me vejo no mar.

10 Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/resenhas/3475266> Acesso: 17 Março de 2022.

Talvez seja medo, medo de encará-lo de dentro. Sei que ele pode me levar para o mais profundo que existe nele, em mim. Medo é a questão. Para ser sincera, quem me dera se eu tivesse um momento de coragem de, ao menos uma vez, abraçar o mar e lá ficar.

As perguntas que me visitam, elas aparecem sem bater na porta e em um segundo de relapso do pensamento elas se vão. Às vezes, deixam de uma maneira amigável suas inquietações para que se tornem minhas; outras vezes, apenas sei que ali elas estiveram, mas da mesma maneira surpreendente e inesperada que chegaram, também são capazes de partir, deixando apenas a sensação de que alguma coisa esteve ali. Essas perguntas são questionamentos fundamentais para o processo de pesquisa e desenvolvimento do trabalho. Pego-me pensando o quanto existe de teatralidade no mar e na minha relação com ele, aparentemente uma pergunta importante, que procuro desvendar de uma maneira orgânica e natural. O corpo fala, resta sabermos ouvi-lo.

Após entender essas nuances, reflito na ideia desse corpo água, do *meu* corpo água, da minha vivência com a água e de como isso pode se tornar teatralmente interessante em uma pesquisa acadêmica. Talvez a resposta seja bem simples e sempre esteve aqui, mas minha necessidade por complicar as narrativas da vida é o que me tece. Talvez aqui estejam diversas das minhas similaridades com o mar, somos de fato inquietos, intensos, profundos, incansáveis e inconstantes.

O mundo da imensidão é uma extensão infinita de matéria fluida em graus de velocidade e de lentidão variáveis, mas também, e sobretudo, de resistência ou de permeabilidade. Pois, no movimento, tudo visa a penetrar o mundo e a ser penetrado por ele. Permeabilidade [...] neste mundo, tudo está em tudo. A água de que o mar é constituído não está apenas diante do peixe-sujeito, mas *nele*, atravessando-o, entrando e saindo dele. Essa interpenetração do mundo e do sujeito confere ao espaço uma geometria complexa em mutação perpétua. (COCCIA, p. 36. 2018).

A grande questão é: como deixar esse corpo se moldar às diversas facetas do mar? A resposta se dá na prática, o corpo que se deixa fluir através das manifestações externas, permitindo que elas se fundem com o que existe dentro, com as vivências guardadas na memória corporal. A relação do objeto/situação molda esse corpo, intervém, desconfigura, muda, transforma. Os extremos, dentro e fora, são instigantes por si só.

Imagem 5 – Casulo



Fontes: Autora (2022)

Imagem 6 – Águas e barbantes



Na imersão, a água foi resultado de uma tentativa de recriar um dos objetos que Clark usava (imagem 6). A água como elemento líquido armazenada dentro de um saco – no meu caso, entre vários sacos e filme de PVC¹¹, para que a água permanecesse dentro e não vazasse.

Aquele saco, em diversos momentos disposto e sendo pressionado contra meu corpo, me deixou com uma sensação de sufocamento. O objeto que, de alguma maneira, me passava a impressão de ser algo gostoso de se relacionar com o corpo, foi o que de fato me trouxe certo incômodo, deixando evidente o desejo de expulsá-lo do contato com a minha carne.

Uma das concepções estéticas da cena é a intenção de objetificar o elemento água, essa questão me vem como um desafio. Nesse momento, eu trago como opção um mar cênico que se caracteriza através de tecidos. Na imersão, busco me aproximar da minha relação com o mar tendo contato com esse saco cheio de água. A partir disso, busco no mar, mesmo que cênico, uma vivência que ultrapassasse certas barreiras.

A concha traz consigo um aspecto de útero, que para mim, representa um lugar seguro. Simbolicamente a concha tem a característica de estar fechada em si mesma, outro ponto que me aproxima dela, estar no meu lugar seguro me afasta da possibilidade de enfrentar o desconhecido, que carrega consigo o medo. O que me faz refletir sobre palavras do professor filósofo Mario Sergio Cortella¹², que afirma, “coragem não é ausência de medo, mas é capacidade de enfrentar o

11 O filme de PVC é um plástico versátil, resistente, durável, impermeável e 100% reciclável.

12 Mario Sergio Cortella, (5 de março de 1954), filósofo, escritor, educador, palestrante e professor universitário brasileiro.

medo” (2016, online). Acredito fielmente nessas palavras e as utilizo como uma espécie de mantra para enfrentar esse processo de conclusão de curso.

Na imersão, as conchas entraram como fator surpresa, trazendo consigo diversas novas utilizações que me carregaram para lugares imprevistos. A utilização das conchas como mote sonoro foi uma grande intensificação do vivido; dentro de uma peneira se encontravam diversas variedades de conchas que foram sendo apanhadas entre caminhadas feitas ao longo dos anos à beira-mar. Ao serem movimentadas nessa peneira, o som que faziam dominava o espaço, externo e interno. A concha como inquietação, movimentando meu mundo interior, chacoalhando o que até então era para ser meu lugar seguro. Esse processo demonstrou o quanto internalizar tudo pode ser, e de fato é, um ato sensível e arriscado. Outro aspecto da utilização das conchas foi na sua manipulação em relação ao contato físico com o corpo. Nesse momento, senti, de modo simbólico como se o meu lar habitasse em mim. A concha, que ora representa barulho e inconstância, em outros momentos também é colocada sob meus ouvidos, remetendo velhas ações da infância em que ao reproduzir tal ato, tinha em mim a plena certeza de que ouvia o mar e, mesmo estando a quilômetros de distância, me sentia extremamente conectada àquela imensidão. Os fragmentos dessas lembranças me deixaram em estado de euforia e acalanto, ao mesmo tempo em que agora, os sons que eu tinha a impressão de ouvir com a concha nos ouvidos era de um falso silêncio acompanhado de sussurros dos meus pensamentos.

2.2 DESPRENDER

... senti como se eu estivesse sendo desenhada, como se meu corpo fosse um papel inteiro deixando-se ser composto por algo que me perpassava.

Das horas em que a imersão tomou do meu dia, foi difícil me desconectar do ato de racionalizar, a mente tentava a todo custo desvendar qual era o objeto da vez que entrava em contato com meu corpo. Alguns, confesso, foram extremamente difíceis de descobrir, como por exemplo, o barbante. No momento em que ele ia sendo passado pelo meu corpo, senti como se eu estivesse sendo desenhada, como se meu corpo fosse um papel inteiro deixando-se ser composto por algo que me perpassava.

Resurge, então, outra memória, que de alguma maneira se faz presente em todo processo. O barbante, ao ser trazido como objeto, carrega consigo a lembrança de um velho hábito que

minha mãe costumava exercer na minha infância – entre algumas pinceladas de recordações, tenho de maneira muito presente meu *eu* criança em cima de uma árvore de pitanga – que por sinal é um gostar até hoje – ao escolher de maneira criteriosa as mais vermelhinhas para comer, recordo, ainda, que recebia algum item de minha mãe para desfazer um nó, não lembro bem qual era o item em questão, se era um cadarço, uma linha ou de fato um barbante, mas recordo-me que minha missão era desfazer aquele nó.

Hoje, percebo a fé que minha mãe tinha em relação a mim, depositar sobre uma criança a tarefa consideravelmente difícil de desfazer um nó. Não sei bem quais eram suas intenções, me ensinar uma lição para vida, testar minha capacidade ou me distrair. Embora todas sejam válidas, me apego à primeira opção, sendo intencional ou não. Naquele momento minha mãe me ensinou que a vida é um nó e que viver é desfazer esse nó.

O barbante, neste caso, entra como ponto crucial na dramaturgia da cena. Por que não utilizar desse barbante como fio condutor de um processo que o corpo personagem enfrentará ou até mesmo um nó que tentará desfazer? Posteriormente, descreverei de maneira mais minuciosa sobre o processo da dramaturgia; neste momento me interessa destacar que, possivelmente, a dramaturgia teve um pontapé inicial nessa imersão.

Se a ideia é a utilização desse fio como ponto condutor do corpo personagem na cena, busco relações do quanto este fio cria representatividade na conexão dele com os objetos. As conexões são feitas e a motivação dramática vem de um lugar de processo cíclico, onde este corpo personagem ao despertar/nascer, seja para a vida, para uma situação ou a germinação do embrião até o parto, passa a “enfrentar” situações capazes de moldá-lo.

Após o despertar/nascimento, surge então, através de uma construção cênica, um barbante que sai de dentro deste corpo dando rumo às cenas – nas quais o corpo personagem se utiliza do barbante como forma de conexão.

2.3 METAMÓRFICA

... como se o nó feito com minhas próprias cordas vocais tivesse o poder de se transformar em algo que não sairia pela boca, mas sim, pelos olhos.

Das concretudes que tenho dessa pesquisa, uma delas é a capacidade de modificação e transformação que o processo foi apresentando. Seja no âmbito racional, sensitivo e físico. Desde

a produção dos objetos, manipulação, cenografia e concepção da dramaturgia, sinto que *tudo muda o tempo todo*. Apego-me a esta frase como algo positivo e assim como as rochas enfrentam o processo natural sendo este determinado pelo tempo, sinto-me refém desse tempo, que, muitas vezes, modifica tudo sem nem pedir licença. Nesse caso o processo metamórfico de uma rocha pode vir a ser uma boa comparação com o que tenho enfrentado.

Imagem 7 – Concretudes **Imagem 8 – Suspiros e estilhaços**



Fontes: Autora (2022)

As pedras usadas na imersão talvez deem, de fato, afirmação para esse pensamento, embora sejam resultados de um processo de transformação. A pedra foi um dos objetos que me trouxe para o estado presente. Lygia Clark, em suas consultas, utilizava-se da pedra como a prova do real. No documentário *Memória do Corpo*¹³, ao explicar seus objetos, a artista afirma: "A pedra é fundamental, ela é como se fosse a prova do real, eu coloco a pedra na mão da pessoa e evito que ela tenha uma grande regressão. Porque ela não é nem o que está acontecendo, nem a fantasmática que a pessoa tá vivendo e nem sou eu". Percebo o quanto os pensamentos da artista perpassam o tempo se mantendo atuais. Sim, a pedra, como havia dito, me deixou com a sensação de estar conectada com a realidade. Embora, boa parte dessa sensação deu-se a minha racionalização do processo.

De acordo com Lula Wanderley, no livro *O Dragão Pousou no Espaço* (2002, p.20):

13 Documentário *Memória do Corpo* de Lygia Clark, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3VU6KtfhSI>> Acesso em: 20 de Abril de 2022.

A arte passa a ser ação que busca significado em si mesma. Pedra e ar [...] feito de um saco plástico inflado de ar, onde se coloca uma pequena pedra redonda em um de seus vértices. Por sua sensorialidade, ele consegue ser ao mesmo tempo objeto e parte do corpo e se dá o que Lygia chamou de Nostalgia do corpo. Através da vivência da expressão de interioridade no toque do "objeto", o corpo é redescoberto ocupando o lugar vazio deixado pela obra quando era finalidade da arte[...] A nostalgia do corpo é na realidade a procura da Fantasmática do corpo, onde corpo e fantasia se "fundem" através da memória afetiva que o corpo guardou de nossas relações com o mundo. O que me leva a supor que as propostas de Lygia Clark não negam o objeto de arte só para substituí-lo pelo corpo; isto seria restaurar o mito do artista.

O primeiro ponto que me chama atenção na citação é o corpo redescoberto ocupando o lugar vazio deixado pela obra. Se partirmos do pensamento de que o vazio é um espaço e que espaços teoricamente servem para serem preenchidos, abrimos uma possibilidade de amplitude na ressignificação de quais vazios devemos e queremos preencher. Neste caso, o autor cita o vazio deixado pela obra que se dá na relação do objeto com o corpo, permitindo que esse corpo se redescubra. Logo, esse vazio deu espaço para a redescoberta desse corpo que traz à tona suas relações com o mundo. Uma espécie de interiorização que abre espaço para o autoconhecimento.

Pensar no ser atriz como vazio é uma reflexão instigante, o ato de estar aberto a se modificar e redescobrir, a partir do contato com os objetos, concedendo que esse vazio seja espaço que se permita criar ou preencher através da experiência. Nesse caso, um fator importantíssimo é o que Clark considera tolerância ao vazio, que a autora, Suely Rolnik em *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*¹⁴ descreve tal ato como:

A tolerância ao vazio da dissolução das formas, condição para receber em si as forças que habitam as coisas e para que, pouco a pouco, outras formas se criem. Capaz de sustentar-se na temporalidade destas mortes provisórias, ele se abre então à experiência do "vazio-pleno", na qual Lygia tanto insistia. (ROLNIK, 2005, p. 21).

Quando o vazio entra na área específica da atuação, recordo-me de uma oficina que participei há alguns anos, onde haviam roupas dispostas pelo chão. Conforme escutávamos a voz que nos orientava, tínhamos a liberdade de andar pelo espaço seguindo as instruções. Nessa ação, foi estipulado para nós atores, que deveríamos apanhar uma peça de roupa das que ali se encontravam. Ao som do nosso próprio silêncio, começou a se criar uma relação entre aqueles pedaços de tecidos com nós atores, de maneira individual. Esta relação se estabeleceu na minúcia, quase como uma investigação para conhecer cada detalhe daquela roupa. Saber seu

14 Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> Acesso: 19 Abril de 2022

tecido e espessura, sua aspereza ou maciez, se possuía alguma estampa ou alguma imperfeição qualquer. Esse conhecimento foi criado a partir de uma relação de afeto, de conexão sentimental com o que estava sendo proposto. Era como se aquele momento fosse o mais importante na vida de quem estava participando, lembro de que não deveríamos sequer desejar estar em outro lugar se não ali, onde estávamos. Peter Brook, afirma:

Uma ideia necessita de carne e osso, além de realidade emocional: ela tem que ir além da imitação para que uma vida inventada seja também uma vida paralela, a qual de modo algum pode ser distinguida da coisa real. [...] uma imitação plausível da vida cotidiana. (BROOK. 2016. p. 12).

Este tecido não precisava ser visto como ele mesmo, poderia ser visto como um animal de estimação, para que quando estivesse ao alcance do olhar da plateia, acreditassem que aquele pedaço de pano horrível e cheio de furos, de certo modo, seria um lindo cãozinho. Na opinião de Peter Brook, é necessário ser um grande ator para que o público veja esta alquimia, em que parte do cérebro vê uma roupa e outra parte, com prazer e sem contradição, vê um cachorro e seu dono, o elo de amor que existe nesse relacionamento. Brook (2016) alega que esta alquimia é possível se o objeto é neutro e ordinário a ponto de refletir a imagem que o ator lhe confere. Ele poderia ser chamado de “objeto vazio”.

O objeto vazio que Brook aborda, me remete muito ao vazio de sentido que Clark atribuía aos seus objetos relacionais. Como se fosse uma regra o fato de o objeto não possuir sentido em si próprio, mas sim, a partir da relação com o sujeito. Tanto Lygia Clark, através de suas consultas, como Peter Brook nessa memória resgatada de uma vivência que tive, estendem a ideia de sentido para o objeto “vazio”, a partir da manipulação, relação e leitura da ação.

É	sempre	bom	lembrar
Que	um	copo	vazio

Está cheio de ar.

Gilberto Gil¹⁵

15 Trecho retirado da música *Copo Vazio* de Gilberto Gil, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtKS3jpXt6I> Acesso: 19 Abril de 2022

Interessa-me contemplar essa visão de vazio como ideia de espaço onde cabe algo, bem como o conceito de já preenchido por outras narrativas das quais ainda não criamos significações ou de aspectos que não compreendemos, vemos ou ouvimos, mas que estão ali. Por outro lado, entrar no que preenche o espaço vazio levaria a escrita para um outro lugar, não mais, nem menos interessante, mas outro, que talvez nesse momento desloque a linha condutora do pensamento em questão.

Sotigui Kouyaté, ator do Centro Internacional de Criações Teatrais (Centre International de Creations Théâtrales) – CICT, fundado por Peter Brook, em 1974, ao responder sobre o que era o vazio, disse: "Será que um vazio é realmente vazio? Pra mim um vazio não é nunca vazio". E contou uma anedota africana: "Um discípulo passeava com seu mestre no deserto, tarde da noite. Tudo estava calmo e silencioso. Então o discípulo suspirou e disse: 'que silêncio'. O mestre olhou pra ele, sorriu, e falou: diga antes, eu não ouço nada". Olhar um lugar, não ver "nada", e dizer que está "vazio", não escutar "nada" e dizer que está "um silêncio", tocar alguma coisa e falar "não sinto nada", olhar um ator imóvel, e dizer que "não está acontecendo nada", olhar um espaço teatral "vazio", sem cenário e pensar "não tem nada ali", seria, antes, não compreender uma forma (KOUYATÉ 1974, apud ELIAS, 2004, P.17).

Apego-me à ideia de vazio de sentido, que é o que me permite dar novos passos em direção às respostas da minha pesquisa. Esses objetos que não possuem significados em um primeiro momento, entram em contato com o corpo como meio de preencher ou esvaziar certos lugares, abrem espaço para o novo através da experimentação.

É através da experimentação com os objetos em uma esfera de relação corpórea que redescobrimos o corpo. Dessa forma, a configuração habitual da carne, após a incorporação do objeto, tende a ressoar novas possibilidades.

Outro momento extremamente interessante na imersão foi a presença do riso, que por sua vez, surgiu sem avisos, apareceu timidamente e foi tomando espaço, deixando pequenos momentos de silêncio entre o impulso de uma gargalhada e outra. O riso solto, que trouxe à tona o questionamento da sua veracidade em existir naquele momento; o mesmo riso, que de alguma maneira, apareceu por alguns segundos de racionalização da mente em relação ao processo, de um nervoso incômodo por não estar no controle da situação e, ao mesmo tempo, de uma organicidade como se a única coisa capaz de resumir ou explicar todas as sensações sentidas fosse a manifestação da risada.

O mais curioso é que esse riso libertou de algum modo algum nó preso dentro de mim. Após algumas gargalhadas e silêncios, o que ficou foram lágrimas, como se o nó feito com

minhas próprias cordas vocais tivesse o poder de se transformar em algo que não sairia pela boca, mas sim, pelos olhos. Coccia (2018, p. 37) afirma: "A vida enquanto imersão é a vida em que nossos olhos são ouvidos. Sentir é sempre a um só tempo em si mesmo e no universo que nos rodeia. "

A lágrima que correu sem permissão sequer avisou que me visitaria, a percebi somente quando já escorria pelo rosto. Sem saber bem o porquê, me vi inteira vivendo aquele momento, registrando todos aqueles sentimentos; por um instante abri mão de tentar entender, de compreender e pensar sobre, ou estar no controle – simplesmente me permiti sentir.

Hoje, dias depois escrevendo e pensando sobre, procuro explicações, como se devesse respostas a mim e ao processo. O que me vem na mente é uma manifestação singela do estado da atriz, o ato de estar presente. Não digo aqui sobre perder o controle e só se deixar levar, mas o presente para deixar vir o que tiver que vir, permitir-se ser esse canal capaz de aceitar que as emoções fluam dentro de nós, para que depois, possamos vir a organizar tudo que nos perpassa.

3. VIVÊNCIA

... o corpo que já não era neutro, já não era corpo, era algo novo, além do óbvio e do que se espera.

A primeira vivência foi realizada no auditório do Museu Estadual do Carvão, que se localiza no município de Arroio dos Ratos. Nesse dia em questão, Cris Tricot e eu já havíamos planejado e estruturado um roteiro de condução para iniciar a pesquisa do corpo personagem.

Abaixo apresento um esboço deste roteiro.

¹⁶Vivência (corpo personagem)

1ª Fase:

- Aquecimento;
- Música de fundo com leitura do texto “Pensamento Mudo”, de Lygia Clark;
- A partir do texto de Clark, sentir impulsos no corpo que servirão como apoio para esse corpo levantar;
- Criar relações com os objetos;
- Buscar equilíbrio a partir dos objetos;
- Manusear objetos no corpo em vários níveis, pesos, intensidades e velocidades.

Objetos:

* balão com água	* botão	* tecidos
* bastão	* casco de coqueiro	* bolas de lã
* barbante	* taquara	* tubos

- Criar relações e imagens com estes objetos;
- Criar sequência de 5 movimentos com 5 objetos e descobrir como esses objetos moldam o corpo;
- Através do corpo moldado pelos 5 objetos, criar relações cotidianas, como:
* comer * vestir * dançar * esconder * esperar * correr * sentar

¹⁶ Minha escolha por esta cor na escrita serve para destacar textos que agregam à narrativa e que foram utilizados em determinados momentos na ação prática referente ao desenvolvimento da pesquisa.

2ª Fase:

Experimentar esse corpo que surgiu após a relação com os objetos, dos seguintes modos:

- **Alegre/sonhadora (no elemento terra)**

Corpo sentindo a areia, andando, manuseando, sentindo-a no rosto, chutando, cavando, saindo da areia, protegendo os olhos.

- **Triste/melancólica (no elemento água)**

Corpo na água, mergulhando, se afogando, boiando, nadando, bebendo, se secando, na chuva, entrando na água, saindo da água.

- **Leve (no elemento ar)**

Corpo no vento, voando, sentindo o ar, respirando, sem ar, com frio, se cobrindo, segurando os cabelos, inflando.

- **Agitada (no elemento fogo)**

Acendendo o fogo, queimando o dedo, com calor, assoprando, corpo em chamas, fogo que corre pelo corpo todo. Vibrando, marionete do fogo, caindo, se despedaçando.

Neste dia, ao chegarmos no auditório, iniciamos o processo de organização do espaço. Com o roteiro em mãos, as músicas escolhidas e as câmeras instaladas, posicionamos o tatame no palco e distribuimos os objetos em sua volta. Além da presença de Cris Tricot, pude contar com a participação de Mônica Matiazo, ambas responsáveis pela condução da vivência. É importante destacar que embora existisse um roteiro, elas possuíam liberdade para alterar, retirar ou acrescentar o que achassem relevante no decorrer das atividades.

Iniciamos com um alongamento, ação necessária que se faz presente em todos os momentos que coloco o meu corpo em movimento na criação. Após o alongamento, Mônica tomou à frente e conduziu as instruções que me guiavam a experimentar no corpo o que estava sendo proposto.

Destaco que o roteiro serviu como apoio, mas que tanto Mônica quanto Cris, fizeram alterações conforme dava-se o andamento da vivência, agregando muito ao meu processo. Recebi variadas instruções e coloquei o corpo para jogo. Em estado presente eu estava disposta ao experimento e descobertas. Em alguns momentos, confesso que foi difícil desligar a mente do ato de racionalizar, porém, eram raros esses momentos em que buscava sentido no que fazia. Na maior parte do tempo me sentia inteira, entregue e ansiosa para desvendar como seria o corpo personagem.

Foi ilusório acreditar que em apenas um dia de experimentação eu iria encontrar esse corpo, mas a ilusão faz parte do processo e, de certa forma, até ajuda a mover-me em direção aos meus objetivos. O que posso deixar registrado é que neste dia descobri boas evidências e algumas singularidades do corpo personagem.

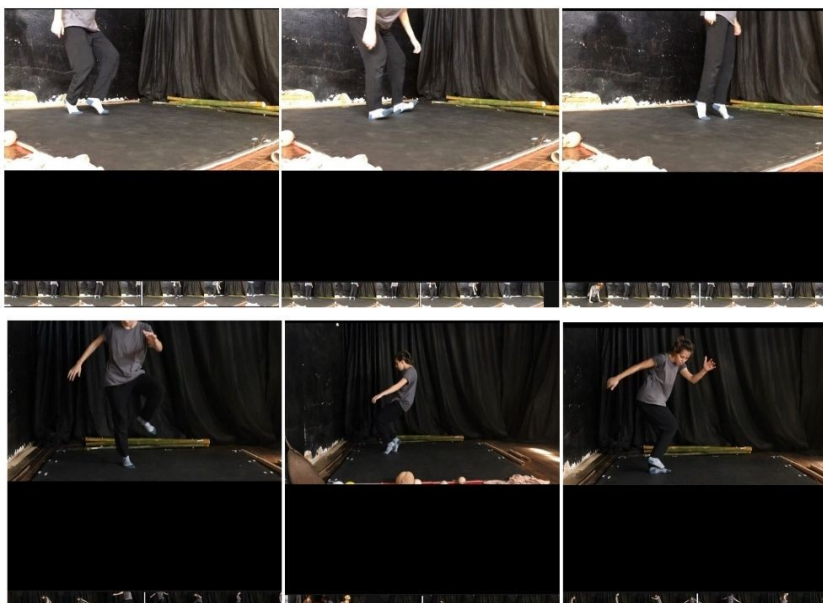
Em uma das conduções, me foi proposto caminhar utilizando as pontas dos pés, depois os calcanhares; em outros momentos, tentar andar com os pés voltados para dentro, voltados para fora e em uma perna só. Busquei o equilíbrio nas diferentes formas de andar e de alguma maneira fui descobrindo qual era o jeito que se adequava melhor à ideia do corpo personagem. Em determinados momentos, via nesse corpo muito do palhaço fúnebre¹⁷. O corpo que já não era neutro, já não era corpo, era algo novo, além do óbvio e do que se espera. Manter os pés juntos, sempre, o pescoço para a frente, os braços leves, flutuantes, e a voz, que já condizia sutilmente com o todo. Trazer para dentro para depois por para fora, era como mastigar a nossa própria infância.

Assim era o personagem tipo do palhaço fúnebre – através deste que floresce uma referência corporal do que venho propondo na pesquisa. Muito embora eu use do palhaço fúnebre como chão para criação, também me deparo com a importância de distanciá-lo para que não se torne uma réplica. Sinto que este se torna um desafio nas experimentações, ao mesmo tempo em que me sinto entusiasmada com esta referência e não vejo objeções em usar deste elemento como guia.

17 Personagem tipo, utilizado na criação e apresentação do espetáculo *Distropikus* (2018), que surgiu na disciplina de Atuação II, ministrada pelo professor Carlos Mödinger, do Curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

Através dos comandos de Mônica e dos extremos de aproximação e distanciamento da referência do palhaço fúnebre, o andar do corpo personagem foi criando forma. Abaixo, seguem algumas imagens que ilustram formas citadas da investigação do caminhar.

Imagem 9 – Formas de caminhar



Fonte: Autora (2022)

O trabalho corporal foi estabelecido como essencial. Aos poucos, fui me encontrando e ao mesmo tempo desprendendo de mim mesma. Após experimentar as formas deste caminhar, fui conduzida à relação com os objetos dispostos no espaço. Nessa relação trabalhei com os níveis, equilíbrio, intensidade e velocidade. Conforme essas relações e reconhecimentos com os objetos foram se estabelecendo, foi introduzida uma música de fundo. Neste instante, Cris começou a leitura da primeira parte de uma escrita reduzida de Lygia Clark, denominada “Pensamento Mudo¹⁸”.

Segue a escrita utilizada, em uma versão reduzida do texto original:

Me sinto sem categoria, onde meu lugar no mundo?

18 Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6269/pensamento-mudo-versao-reduzida-em-portugues>>
Acesso em: 08 de Abril de 2022.

Tomo horror a ser catalisadora de minhas proposições. Quero que as pessoas as vivam e introjetem o seu próprio mito independente de mim.

Sonho: Me vi nua, enorme. Eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem.

Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano.

A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço.

Acordo e choro todo o oceano.

o que me falta para complementar todo esse vazio.

Do avião: o solo todo revolvido, a terra se move num processo 13 como o começo do mundo. Sinto um calor que vem de dentro do corpo como se tivesse engolido um tijolo quente. Sinto-me grávida. Num táxi, em direção à praia, tenho a percepção de um sonho antigo: me vejo no cosmos, assentada na garupa de um diabo em cima de pacote vermelho vendo a terra embaixo. Perco o sentido do tempo e percebo a terra que continua o mesmo processo, se fazendo e se desfazendo continuamente. Passam horas que na realidade são segundos. Chego à praia. Passo a noite num estado alucinatório total, o tempo continua elástico, enorme, num minuto tenho a percepção de séculos. Visão constante de uma forma que me parece ser a soma dos dois sexos, feminino e masculino. Dentro de mim uma criança chora de pavor.

Vou ao banheiro - vejo minha cara no espelho, deformada, a pele está solta, os ossos por baixo estão tortos, sou uma velha de 5.000 anos de idade. Compreendo Goya pela primeira vez. Da varanda vejo o mar a terra o ar e tudo me parece mercúrio. Os sons me penetram de uma maneira aguda, passam pelos meus nervos invadindo todo o meu corpo. A terra sempre no processo do fazer-se a cada instante. Passa uma manada de bodes pretos que me olham com olhos rasgados cor de mel. Magia negra, estou invadida pelo inconsciente.

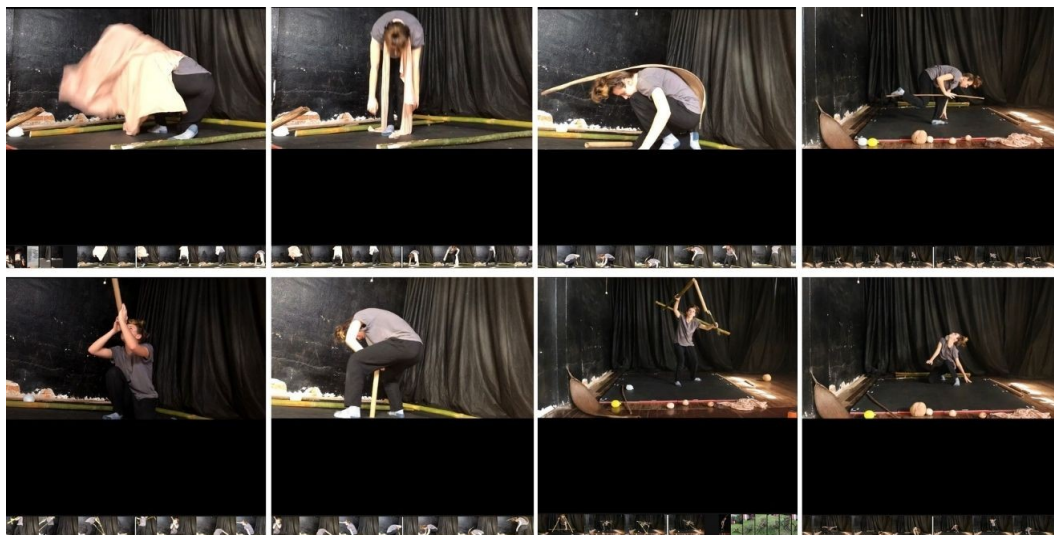
Engatinhando desço o morro pego na água na areia na terra e aspiro o ar. Penso em arrolhar dentro de uma garrafa esses elementos para num rótulo dar-lhes outra vez identidade. Como alguns calamares: é como se engolisse a paisagem, é algo sensacional. Três noites, três dias sem dormir. Na quarta, começo a chorar e a bocejar até que, caindo na exaustão, dormi, ao acordar me vejo no espelho e redescubro a minha cara, o meu eu que me fora negado e dissolvido por tanto tempo.

A recolocação do real em termos de vida.

Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação no coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo [...] O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso e vivido por tanto tempo como eu sendo o outro

Conforme ia sendo lida a primeira parte do texto, recebi o comando de que eu deveria utilizar da relação com os objetos para compor esse corpo personagem, a partir do que escutava. Neste momento, foram surgindo diversas nuances interessantes que rasuravam um pouco mais esse papel em branco que estava se tornando o corpo personagem. Conforme esses rabiscos surgiam, o corpo ganhava novas formas e, aos poucos, se engrandecia – em alguns momentos se encontrava, já em outros, se perdia.

Imagem 10 – Reconhecendo os objetos



Fonte: Autora (2022)

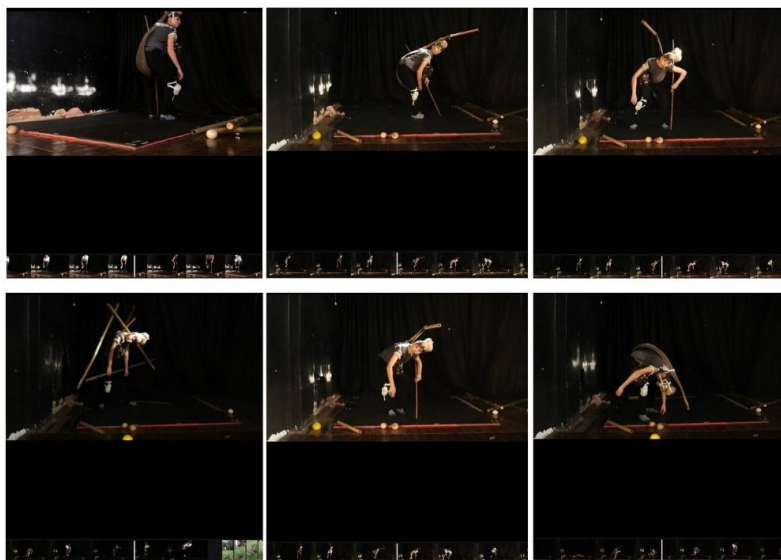
Ao final deste momento, Mônica, Cris e eu, conversamos um pouco sobre o que havia acabado de acontecer. Entre algumas ideias e exposições diante do ocorrido, Mônica sugeriu que na segunda etapa fixássemos alguns objetos no corpo para criar, a partir daí, um corpo que

possuísse outras formas, sucedendo assim, novos modos de lidar com o que seria proposto pela condução.

Cris, muito prestativa e sem hesitar, logo pegou de dentro de sua bolsa uma fita crepe e começou a fixar alguns objetos no meu corpo. Primeiro, pegamos as bolas feitas de meia calça e fibra siliconada (utilizadas na composição do figurino) e as prendemos sobre a cabeça; em seguida, usei uma bolsa térmica com três litros de 500ml de água embaixo do braço, depois disso fixamos a casca do coqueiro nas costas (importante destacar que essa casca em questão possuía uma ondulação que ao ser colocada nas costas dava uma curvatura interessante ao corpo). Após fixarmos a casca do coqueiro, partimos para a fixação de um balão de água no joelho.

Conforme a composição que fizemos desses objetos no corpo, me desloquei novamente para o tatame. Cris iniciou a leitura de maneira livre, da segunda parte da escrita de Lygia Clark. Neste instante, conforme ela fazia a leitura, também ia acrescentando novas nuances e comandos para minha investigação. Eu, reagindo sobre o texto e os comandos, descobria novas formas que esses objetos presos iam dando ao corpo. Deste modo, foi surgindo o corpo personagem.

Imagem 11 – Resquícios do corpo personagem



Fonte: Autora (2022)

4. O CORPO PERSONAGEM

... utilizo do espaço, memórias e objetos para compor o corpo personagem, permitindo-lhe existir.

Criar a corporeidade para a figura é um trabalho muito delicado e, por vezes, pode se tornar confuso, pois a linha que percorre o fazer sentido e o completo não entendimento é muito tênue. O corpo personagem surge a partir da relação com o entorno, da relação com a própria relação. Os objetos relacionais, que em um primeiro momento não possuem significado para mim, enquanto atriz, a partir da relação criam memórias nesse corpo e no modo de agir.

Em uma disciplina cursada na universidade, denominada Atuação Teatral II, conheci e pude colocar no corpo, de maneira prática, na apresentação do espetáculo *Distropikus: Não há do que se arrepender* (2018), o personagem tipo do Palhaço Fúnebre.

Palhaço Fúnebre é uma experiência que meu professor orientador, Carlos Mödinger, vivenciou em uma de suas trajetórias práticas com o diretor e ator cubano, Victor Varela, que nos anos 90 esteve presente em Porto Alegre ministrando cursos. Na disciplina de Atuação II, o professor Carlos, buscou em suas memórias resquícios do palhaço fúnebre que aprendeu com Varela e trabalhou esta ideia de forma prática com minha turma. Infelizmente, este conhecimento da técnica teatral não está registrado, não possuem artigos, nem trabalhos vinculados a isto na academia. O que pode, sim, ser uma construção inventiva feita pelo meu professor quando o mesmo revisitou e recriou tal memória.

Das abordagens que foram trabalhadas em aula, o corpo do palhaço fúnebre possuía em si certas características definitivas, como por exemplo, uma forma física, que constituía-se através de uma caminhada flutuante, sem erguer os pés do chão e com um conceito de pernas "coladas". Uma base que puxava para a terra, braços suspensos e uma cabeça projetada para frente; os movimentos extremamente minimalistas, um rosto que sabia para onde iria virar, com ações muito precisas, antes o olhar, depois o corpo. O palhaço fúnebre carrega consigo uma possibilidade abundante de jogo e comicidade através da leveza do riso. Um ser apático, de certo modo solitário, mas não sozinho. É importante ressaltar que mesmo com todos estes pontos em comum, cada um dos meus colegas possuía uma figura completamente diferente uma da outra, dispondo de uma singularidade e certa individualidade com determinadas nuances.

Imagem 12 – Palhaço Fúnebre **Imagem 13** – Espetáculo Distropikus (2018)



Fonte: Liziane Seixas (2018)



Do mesmo modo que meu professor revisitou e recriou suas memórias, eu também, quando me coloco na sala de ensaio para encontrar na prática a forma do corpo personagem, revisito as memórias que trabalhei em aula, de maneira muito orgânica e natural e, assim, recrio a partir dessas reminiscências que meu corpo traz.

O corpo personagem é uma criação na qual eu, atriz, disponibilizo meu corpo, para deixar de ser meu, sair da estrutura convencional e experimentar no/e com o espaço, outras formas. Obviamente que no fim das contas é a minha carne que está colocada em ação, mas o que pretendo defender aqui é a ideia de um corpo que possui uma forma diferente do meu.

Na minha visão, a ideia de personagem vem da intenção de descaracterizar o eu; não sou eu sujeito fazendo os movimentos, não é a pessoa da Gabriele – ao mesmo tempo que também não é um personagem existente e definido nas dramaturgias, como por exemplo, Alaide ou Madame Clessi da peça teatral "*Vestido de Noiva*", de Nelson Rodrigues. Essas personagens em questão possuem características próprias, sejam físicas, mentais ou sentimentais. O corpo personagem se estabelece no cerne da relação das memórias do sujeito e dos objetos.

Um exemplo no qual posso descrever melhor esta situação é através de uma linha de raciocínio que me atravessa, em que outra pessoa esteja trabalhando na prática a ideia de corpo personagem; esta mesma pessoa ao ser conduzida em uma imersão e vivência com objetos diferentes dos que usei, revisitará suas próprias memórias, recriando-as e conectando-as com estes outros objetos, então o corpo personagem desta pessoa X será um corpo que possuirá uma forma completamente diferente do meu corpo personagem. Vamos supor que você, leitor, seja

conduzido a experimentar estes mesmos processos relatados acima, mas que os objetos escolhidos sejam galhos de árvores, penas, esponjas, livros e água. Neste momento, você poderá refazer suas memórias acessadas através do corpo se eu o instigar em uma vivência que estabeleça uma ideia de forma corporal, a partir dos objetos e das suas experiências pessoais registradas em sua carne. Qual forma final teríamos deste corpo personagem? A forma a que me refiro abrange uma questão física e também comportamental. Acredito que seria um resultado distinto ao qual cheguei.

Esta hipótese citada acima é um dos argumentos que me apego para defender a ideia do corpo personagem, em que tento me desvincular de um conceito de personagem ao qual estamos habituados. O intuito dessa desassociação ocorre porque não posso negar a existência de um personagem, que de fato existe, mas minha intenção vai ao encontro a uma ideia de desconfiguração do personagem clássico.

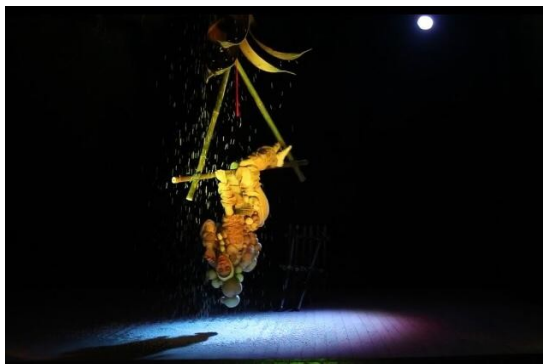
O corpo personagem não possui uma forma codificada, como por exemplo, *Samurai*, tornando-se, assim, uma recriação vinculada às memórias que se permitem ser modificadas e reformuladas. Reitero o quanto esta forma física e comportamental, diferencia-se de pessoa para pessoa.

Este corpo personagem que criei, possui uma forma que carrega consigo marcas de suas vivências, como se cada experiência estivesse marcada no corpo de modo visível. Seu caminhar é levemente arqueado, braços que possuem proximidade ao corpo e se mantêm elevados, as pernas se mantêm juntas até os joelhos, a partir daí os pés são dispostos separadamente, a cabeça é levemente inclinada para frente. Este ser embora sozinho, não é solitário. Carrega junto a si complexas camadas comportamentais, que se destacam ao longo da cena. É um ser que encontra em seus objetos companhia e formas de agir, faz do seu mundo um lugar de possibilidades. Apesar de uma rotina, enfrenta diversos desafios, algumas vezes propostos por si, para enfrentar o tédio. O corpo personagem vivencia a vida de maneira leve, brinca e se encanta com as diferentes perspectivas de uma mesma situação. Enfrenta seus medos e vive à espera de que algo ou alguém apareça.

Um dos detalhes que me atrai é a minha relação com o mar relatada na imersão que fiz. Estas informações, de alguma maneira, são parte da construção do corpo personagem. Em determinado momento da cena, para alcançar o seu objetivo, o corpo personagem precisa

enfrentar o mar, que se torna, neste momento, o seu maior desafio. Na tentativa ingênua de não enfrentá-lo, busca inúmeras estratégias para chegar em uma árvore, que se localiza em uma ilha.

Imagem 14 – Corpo Personagem I



Fonte: Mahara Matiazo (2022)

Imagem 15 – Corpo Personagem II



Fonte: Mahara Matiazo (2022)

Neste aspecto, reafirmo a ideia de um comportamento muito vinculado às memórias corporais que trago enquanto atriz. De maneira muito interessante, minhas complexidades se tornam parte das camadas deste corpo personagem, mesmo sem possuir esta intenção.

5. CENOGRAFIA

... o cenário não está à parte da cena, ele compõe, faz parte, ele é também a cena.

O cenário se constitui com a construção de uma estrutura baseada em uma das obras de Lygia Clark, denominada '*Bichos*'. A autora denomina a obra como viva e atuante. Segundo Clark (1960): “um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o '*Bicho*' não há passividade, nem sua, nem dele”¹⁹.

Curiosamente busco experimentar o que essas estruturas podem causar de reflexo na composição desse corpo. O ponto de preocupação inicial era conciliar uma estrutura que remetesse à série '*Bicho*' e que, ao mesmo tempo, se utilizasse de outro material e configuração para execução. A firmeza e segurança foram fatores determinantes para a criação, visto que o objetivo é utilizar a estrutura de variadas formas, entre elas: subir, descer, pendurar, escalar, esconder, pular e etc.

No primeiro momento, Mônica Matiazo, artista plástica, atuante na concepção e execução da cena – e eu, analisamos diversas estruturas que poderiam ser construídas para proporcionar o que as cenas poderiam exigir, bem como, encontrar nessas estruturas manifestações de referência da obra '*Bichos*'. Iniciamos com uma ideia audaciosa, resolvemos utilizar dos ângulos para criação, assim como uma estrutura que viesse construir junto do corpo personagem uma percepção corporal do próprio corpo em relação a estrutura.

Nas imagens abaixo, trago um pouco do caminho que trilhamos para a execução da cenografia. Buscamos referência na obra '*Bichos*' (Imagem 16)²⁰ e a partir disso, começamos a procurar na internet (Imagem 17) estruturas que trabalhassem com ângulos e linhas, onde o corpo personagem pudesse, de maneira prática, criar e compor com/e na estrutura.

19 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59268/os-bichos>. Acesso: 15 Mar. 2022.

20 Versão gigante de um '*Bicho*' de Lygia Clark, na última Art Basel. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1299087-galerias-financiam-onda-de-arte-gigante.shtml>. Acesso em: 24 de Outubro de 2021

**Imagem 16 –
Arquitetura Fantástica**



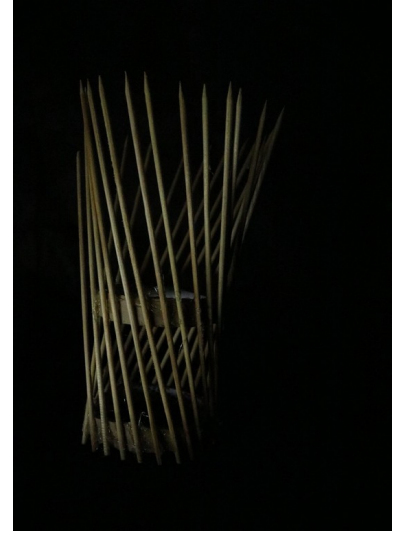
Fonte: Folha de S. Paulo

**Imagem 17 –
Imagem Pinterest I**



Fonte: Internet (2022)

**Imagem 18 –
Protótipo I**



Fonte: Autora (2022)

Ao analisarmos a estrutura referência da internet, além de trazer forma estética e cumprir com os requisitos, ela também permitia altura e aberturas que seriam excelentes na parte prática. Colocamos a ideia em ação e Mônica trouxe a proposta em um protótipo (Imagem 18). Começaram então as dúvidas, a estrutura não deveria compor apenas um lado estético, deveria ser útil. Para isso, ela precisava ser firme para que eu, atriz, pudesse usufruir da melhor maneira, em segurança. Após nos depararmos com as possíveis dores de cabeça que essa estrutura nos traria, atribuindo sua complexidade de execução ao tempo que tínhamos e ao custo monetário, resolvemos procurar novas possibilidades que proporcionassem todos os requisitos necessários.

Nesse meio tempo da nova escolha da estrutura, esbarramos com outra questão importantíssima, a escolha do material que seria usado para construir esse cenário. No projeto inicial pensamos em utilizar madeiras. Entre muitos diálogos e palpites que foram surgindo junto do coletivo, Éverton Vieira trouxe a possibilidade do uso de taquaras e ainda enfatizou o quanto este material possui resistência e beleza estética. Nesta concepção de linguagem cênica, sairíamos de uma zona convencional e trabalharíamos com um material que passa por transformações com/ e ao longo do tempo.

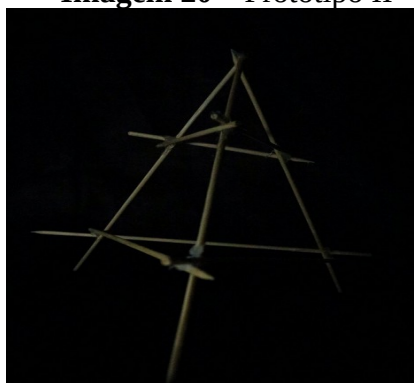
Com a escolha do material estabelecida, o que nos restava era encontrar referências de estruturas para a construção. Mônica, em suas pesquisas, descobriu um grupo denominado Cia Nós no Bambu – grupo desenvolvido por Marcelo Rio Branco, pesquisador que utiliza o bambu como item material e imaterial de uma pesquisa que desvenda o corpo-bambu como centro de experimentações e apresentações. Ao trazer esse grupo, Mônica agregou à minha pesquisa mais uma referência de base, um grupo que relaciona o corpo com o bambu e cria em cima disso.

Imagem 19 – Cia Nós do Bambu



Fonte: Internet (2022)

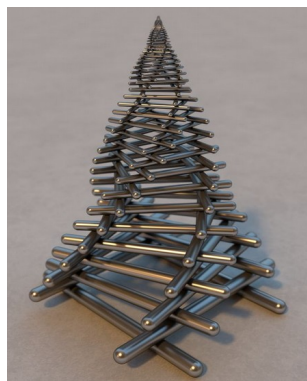
Imagem 20 – Protótipo II



Fonte: Autora (2022)

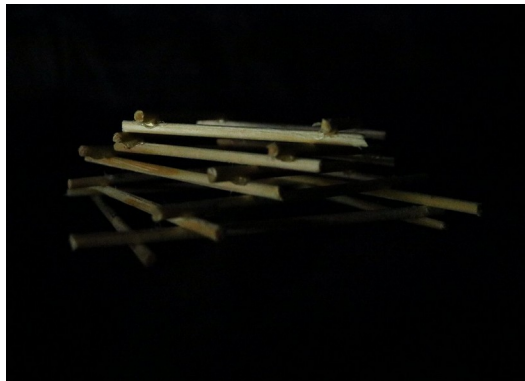
Após visualizar o protótipo da estrutura (Imagem 20), fiquei bastante contente com as possibilidades que a mesma traria para criação e composição cênica. Porém, ainda não sentia que era esse o caminho a seguir. Entre as diversas referências buscadas e opiniões para a criação deste cenário, em muitos momentos o que reinou foi a dúvida e o medo. Entendo que este cenário não foi um projeto pequeno e desprezioso.

Imagem 21 – Imagem Pinterest II



Fonte: Internet (2022)

Imagem 22 – Protótipo III



Fonte: Autora (2022)

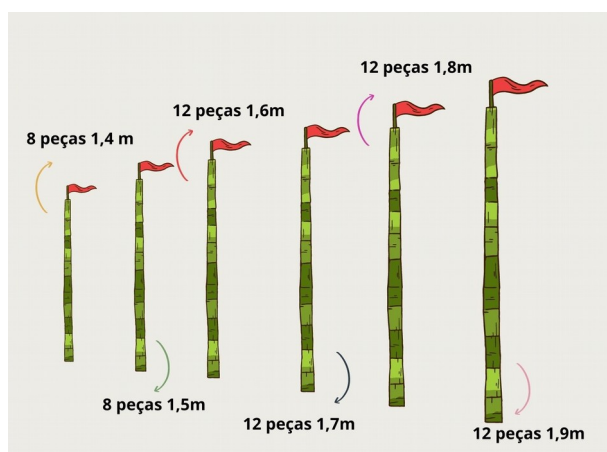
Após a escolha da estrutura e o material, iniciamos o processo manual com as taquaras e esse quebra-cabeças quase deu um nó. Entre cortes, medições, perfurações e experimentações foi se erguendo partes da estrutura. Iniciamos com os cortes das taquaras, ao todo foram utilizadas 40 unidades de aproximadamente 5 metros cada. Por ser um elemento natural, cada uma possuía uma espessura, tamanho e forma; algumas mais finas e curvadas, outras retas e grossas, dificultando o processo.

Imagem 23 – Taquaras



Fonte: Autora (2022)

Imagem 24 – Metragem e quantidade



Nas imagens acima é possível ver as taquaras já cortadas nos tamanhos certos para serem feitas as bases. Ao todo, nesta estrutura foram utilizadas 64 taquaras em diferentes medidas. Após cortá-las e agrupá-las por tamanhos, usufruímos do bom humor e harmonia que os dias de encontro traziam consigo.²¹

No dia dos cortes e furos das taquaras decidimos colocar as bases no chão e subir a estrutura para visualizar. Embora não tivéssemos os materiais de fixação das bases ainda definidos, levando em consideração que as taquaras corriam quando estavam sobrepostas, usamos

21 Um aspecto curioso do processo como um todo é o meu despertar sobre uma visão errônea que tinha em relação ao tempo. Acho que de alguma maneira eu desdenhava da complexidade que a construção das estruturas e figurino demandavam. Sempre achava que as resoluções dos dias de encontro seriam fáceis e rápidas, o que nunca de fato aconteceu, pois sempre existiam surpresas que surgiam no caminho. Muitas vezes as tentativas acabavam sendo vãs; outras, o que parecia ser só colocar um parafuso nas peças se transformava em uma base que não fornecia firmeza. Faço aqui uma nota pessoal – devo compreender o tempo que leva para tudo se resolver. Acredito que depois desse processo a minha relação com o tempo nunca mais será a mesma.

para experimentação barbantes nas amarrações e tentativas de estabilização das mesmas, a fim de, conseguirmos visualizar o resultado (Imagem 25 e 26).

Imagem 25 – Bases I



Imagem 26 – Bases II



Fonte: Autora (2022)

Iniciamos, ao longo dos dias, a execução da segunda estrutura que iria compor a cenografia. Este segundo elemento cenográfico existente na cena é uma cadeira, que o corpo personagem utiliza como base de apoio e sustentação de outros elementos cênicos. O uso da cadeira surge com o intuito de provocar um estranhamento, visto que o corpo personagem não utiliza desse objeto para se sentar. Em uma das cenas o corpo personagem usufrui desta cadeira, disposta no espaço, manuseando-a como uma mochila para carregar seus itens em uma viagem que enfrentará até alcançar sua tão desejada árvore, na intenção de pegar algo valioso que nela existe.

Na confecção desta cadeira foram utilizadas taquaras. O que parecia simples, se transformou em um grande enigma. A verdade é que esta cadeira foi um dos pontos mais difíceis de se encontrar soluções, tanto para o corte, furos e, principalmente, a fixação.

Imagem 27 – Cadeira I



Imagem 28 – Cadeira II



Imagem 29 – Cadeira III



Imagem 30 – Cadeira IV



Fonte: Autora (2022)

Após muitas tentativas, obtivemos solução através da fixação com parafusos. Paulo sugeriu a compra de uma barra roscada, elemento que foi extremamente útil, pois permitiu que pudéssemos cortar os “parafusos” na medida ideal das taquaras. Contudo, foi assim que a fixação se deu, com as barras roscadas, arruelas e porcas.

Após este acerto, percebemos que a cadeira mesmo com os parafusos ainda não possuía a firmeza necessária, bem como a estrutura maior. As taquaras ainda tinham bastante movimentação e isso não passava segurança alguma para que eu viesse a explorá-las. Imaginei que a resposta poderia se dar através da corda sisal, além de amarrar e firmar, também seria uma bela composição estética de acabamento. O único problema desta solução era o custo. Novamente um questionamento fez-se presente sobre qual material usar para fixar as estruturas. Aos passar dos dias estabeleci que poderia ser alguma amarração feita com borracha, surgiu, então, a ideia de utilizarmos câmaras de pneu como fitas largas para executar a amarração.

Imagem 31 – Fixação

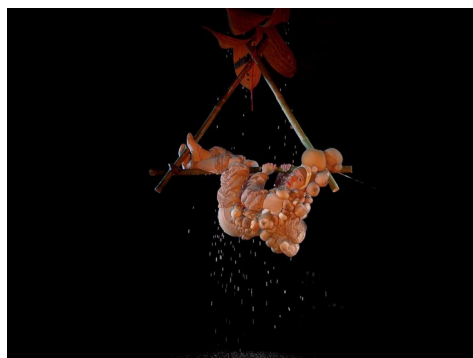


Fonte: Autora (2022)

Apresento muitas imagens, pois acredito serem importantes para que o leitor entenda as descobertas e escolhas efetuadas ao longo do processo, bem como o tempo que foi utilizado em sua elaboração e execução. Importante destacar o quanto se tornou essencial a existência desta cenografia e figurino para que a pesquisa do corpo personagem pudesse emergir, visto que esse corpo é a relação com os objetos, sendo indispensável que estes estivessem prontos para que a prática corpórea fosse iniciada de maneira mais profunda na pesquisa.

Outros elementos utilizados da concepção cênica são cascas de coqueiro. Ao observar estes itens caídos no meu pátio, comecei a resgatá-los para utilizá-los nas vivências da relação do corpo personagem com os objetos. Este elemento se demonstrou grande provedor de modulações do corpo e criação. Na cenografia, também usei de tal elemento como parte da composição de uma árvore. Ela passa a ser um dos pontos altos cenograficamente, pois é composta por cascos representando a sua copa e taquaras simbolizando seu caule suspenso, sendo utilizado como um balanço.

Imagem 32 – Árvore



Fonte: Éverton Vieira (2022)

Outro elemento que se manifestou após a execução da cenografia foi o que denomino - extensor de braços. Através deste elemento, descobri variadas funções na vivência; percebi as possibilidades que o mesmo permite na criação. Desfruto dele como uma extensão do corpo personagem, usando-o para aproximar ou pegar determinados objetos. Esta estrutura se demonstra uma peça multifuncional para a composição cênica e visualidade, tornando possível o ato de brincar e criar a partir destas configurações.

Deixo abaixo alguns registros de como se encontram algumas configurações cenográficas:

Imagem 33 – Lar



Imagem 34 – Observatório



Imagem 35 – Extensor



Fonte: Autora (2022)

A funcionalidade do cenário tem total relação com a dramaturgia e com a criação cênica, pois não está à parte da cena, ele compõe, constitui, ele é também a cena.

A utilização da edição de vídeo é um ponto-chave para a solução de determinados momentos da cena. Entre o jogo de câmeras e cortes, se faz presente o mar, composto por tecido que ao estar em movimento traz a ideia de ondas. As camadas de construção desse mar se tornam mais intensas quando ocorre a entrada da sonorização e das luzes, compondo junto à cenografia.

O próximo item cenográfico é o elemento terra, neste caso, representado por bolinhas de isopor pérola, que caem sobre a árvore, tendo seus grãos perpassando os cascos de coqueiro e inundando o corpo personagem. Além destes elementos citados, surge em cena um tecido, como se fosse um tubo. Neste momento, cria-se a representatividade do elemento ar, que é abordado pela ausência do mesmo, trazendo a ideia de sufocamento do corpo personagem. O elemento fogo, é representado através de luzes no tubo de tecido, onde se encontra o corpo personagem, constituindo, assim, uma cena de combustão, na qual o corpo personagem passa por uma "morte/renascimento" da sua vida ou situação.

5.1 CARACTERIZAÇÃO

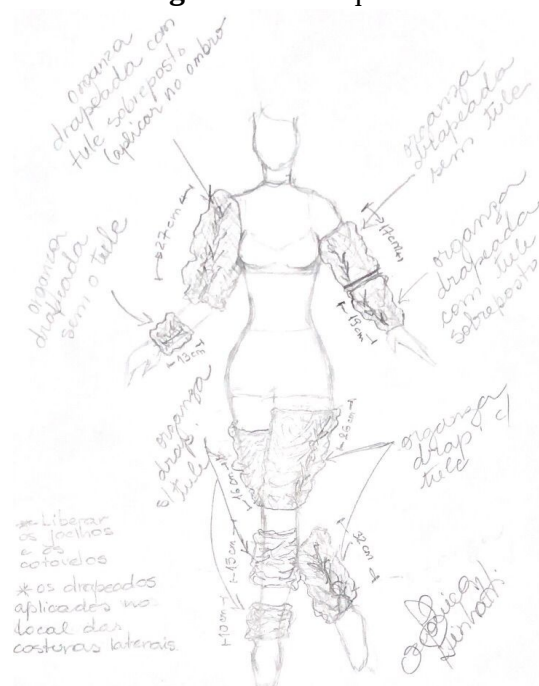
... o corpo personagem passa a ter novas formas, que acopla em si, experiências vividas.

A construção do figurino deu-se, primeiramente, com o intuito de agregar camadas ao corpo. Essas camadas fariam referência às experiências que o corpo personagem vivenciou. No

decorrer do processo atribuiu-se à pesquisa novos conceitos e nuances para a elaboração do figurino.

É importante destacar que, assim como os demais aspectos da pesquisa sofreram alterações com o tempo, não foi diferente quando nos referimos ao figurino. O corpo personagem passa a ter novas formas, que acopla em si, experiências vividas. Essas formas são apresentadas como camadas que se sobrepõem dando volume e modificando o formato físico do corpo.

Imagem 36 – Croqui



Fonte: Autora (2022)

Imagem 37 – Figurino



Fonte: Éverton Vieira (2022)

Os materiais utilizados na execução foram: meias calças, tule, malha, manta acrílica (fibra) e lã. As formas esféricas escolhidas para dar volume e definição, foram escolhidas justamente para que pudéssemos sair de um lugar dito como convencional e causar um possível estranhamento. Além destes aspectos, também criaram relação com o corpo na parte prática, moldando-o e gerando alguma espécie de energia, que era acessada a partir do momento da colocação do figurino.

O figurino, assim como as roupas que utilizamos, são como um cartão de visita que demonstram um pouco do que queremos passar ou, a forma que as pessoas nos veem. Antes mesmo de falarmos, a visualidade é uma das coisas que gera um primeiro impacto diante dos

outros. Além desse aspecto, o figurino tem atribuído em si, uma demanda enorme que auxilia no processo de encontrar a energia de um determinado personagem, bem como, serve de canal para que essa energia seja acessada.

Assim como as máscaras, o figurino envia uma mensagem e a projeta, dentro do princípio da ativação perceptiva. Mesmo sendo a camada mais superficial do personagem, ela faz parte da camada subjetiva na construção das muitas pontes entre os códigos expressivos da atuação. E essa imagem é o produto final obtido pelo ator. (CORTINHAS. 2010, p. 19).

Rosângela Cortinhas (2010), em sua dissertação denominada, *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*, traz um apontamento destacado pelo ator, Mauro Soares, onde o mesmo afirma que: “O figurino tem a capacidade de colocar a criação do personagem em equilíbrio, o ator nunca atinge a carga dramática sem ele [...] Quando veste o figurino encontra a alma do personagem”. Quando assumo um figurino que define uma forma física para o corpo personagem, atribuo uma carga energética que é acessada toda vez que visto o figurino, dando vida ao corpo personagem. Importante destacar, que o figurino, foi pensado e executado de maneira que tivesse liberdade, para que eu, atriz, pudesse movimentar o corpo, subir, descer e me pendurar, sem que obtivesse dificuldade de mobilidade. Outro quesito que devo ressaltar é a importância do figurino como provedor da descoberta do corpo personagem.

A maquiagem é composta por traços que desenham as linhas expelidas de dentro do Corpo Personagem, enfatizando as conexões feitas e atribuídas ao longo das cenas. Conforme ocorre a dramaturgia, é possível visualizar, em determinado momento, que a maquiagem ganha novas camadas em sua elaboração. Após o corpo personagem chegar na árvore, agrega-se ao seu rosto bolinhas, com o intuito de demonstrar que suas experiências encontram-se registradas em sua carne.

Imagem 38 – Maquiagem I



Imagem 39 – Maquiagem II



Fonte: Giuliano Bueno (2022)

Após determinadas pesquisas que fiz em busca de referência de imagem, encontrei algumas que conversavam com a ideia da concepção pretendida, contribuindo para uma desconfiguração do rosto humano, de forma a transportar a visualidade do corpo personagem para outro âmbito que não o do homem.

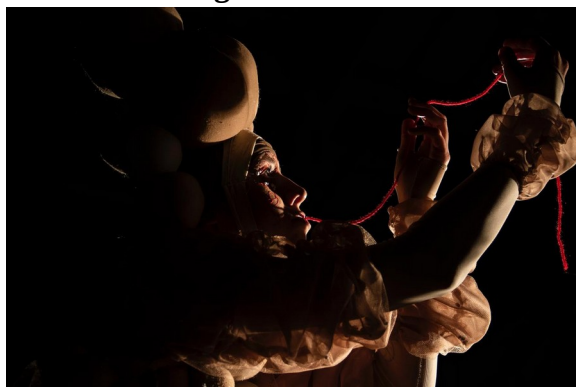
6. DRAMATURGIA

... as marcas do passado criando relações no futuro, o externo mobilizando o interno.

O mote inicial da narrativa cênica, se dá através da ideia de um nascimento/morte, em que o verdadeiro segredo destas dualidades está no "entre". O entre é um ponto primordial, pois é nele que as conexões são feitas, a motivação dramática vem de um lugar de processo cíclico, na qual este corpo personagem ao despertar/nascer (seja para a vida ou para uma situação) passa a “enfrentar” episódios capazes de moldá-lo. Após o despertar/nascimento, um barbante, que sai de dentro deste corpo, passa a dar rumo às cenas. O corpo personagem vai, ao longo do espetáculo, criando, de diversas maneiras, um elo com esse fio, que acaba tornando-se condutor de conexões. Este processo do barbante tem como referência uma das obras da Lygia Clark, intitulada “*Baba Antropofágica*”, na qual o fio tem como proposição sair de dentro da boca dos participantes e, ao ser puxado, concentra a atenção para uma reflexão sobre algo que vem de dentro para fora.

Outras referências que trago, a partir do barbante, são memórias afetivas que tenho de quando era criança, esta memória envolve o ato de desfazer nós; bem como uma filosofia chinesa denominada Akai Ito²², cujo conceito é uma linha vermelha do destino que liga duas pessoas que estão designadas a se encontrarem. Embora essa linha seja invisível e metafórica, ela ainda assim pode esticar, emaranhar, encurtar, enozar, mas, jamais irá se quebrar, fazendo o encontro existir em algum momento.

Imagem 40 – Barbante



Fonte: Giuliano Bueno (2022)

22 Akai Ito é uma lenda que destina almas gêmeas conectadas por um fio vermelho invisível a se encontrarem. Dicionário de símbolos. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/akai-ito-amor-no-fio-vermelho-do-destino/>>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

A aproximação que faço dessa lenda, com o barbante que trago em cena, é de estabelecer uma conexão, a diferença é que o que estabeleço diz respeito ao corpo personagem com os objetos, desvinculando assim, conexão com outros corpos em cena. Simbolicamente, proponho que esses objetos de alguma maneira estão destinados a essa relação, resultando na modificação do corpo personagem.

Retomando a dramaturgia, questionamentos surgem e o pensamento invade outras esferas, como na gestação, quando o feto, já em seu desenvolvimento, possui o cordão umbilical, na dramaturgia utilizo do barbante como meio de representação do mesmo, estabelecendo uma conexão física do externo com o interno.

De acordo com a matéria da revista Super Interessante, o médico Eliezer Berenstein, do Hospital Albert Einstein, em São Paulo, acredita que, “Existe memória desde a concepção. Mesmo antes que haja neurônios, as células devem ter alguma maneira de registrar quimicamente o que lhes aconteceu [...] Assim, ajudariam o embrião a não repetir experiências ruins”.

O tema memória carrega consigo uma amplitude de significados e conceitos, e quando vem acompanhado da ideia de vida e corpo, apesar de nos direcionar para um caminho, acaba expandido as possibilidades. Para Grotowski é importante entendermos que o nosso corpo é a nossa vida. Ele afirma:

No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o outro... e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível sequer formulá-lo com palavras. E quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você inteiro, digo. (GROTOWSKI, 2007, p. 205).

O corpo-vida traz consigo memória, uma ideia de que o que vivemos está marcado na carne, independente se essa marca foi negativa ou positiva, o que importa aqui é esse externo que intervém e molda cada corpo vida deixando-se presente através da memória. Memória não como lugar de fuga de alguma lembrança, mas sim, como atravessamento de situações capazes de fixar em nosso “HD” físico um registro que pode ser acessado através do encontro, do outro – ou como

afirma o autor, através dos impulsos. Kalassa Lemos (2013, p. 49) em sua dissertação de mestrado, *Dando voz ao corpo, dando corpo a voz – subjetividades de um corpo-vida*, traz a seguinte reflexão sobre a ideia de impulso proposta por Grotowski: “os impulsos, sempre motivados por uma intenção, nascem no interior do corpo, antecedem às ações físicas e se expandem para a periferia em busca da realização de um objetivo”.

A segunda narrativa que proponho na linha dramatúrgica como ideia de despertar/nascimento e morte é no âmbito de situações, que enfrentamos ao longo da vida. O contexto da situação em si não é o fator determinante, mas sim, o fato de nos apegarmos a certos “nós” que a vida tem e tentarmos de tudo para desfazê-los, levando nosso corpo a extremos que, muitas vezes, são vagos de sentido ou explicação. Gosto de pensar nessa narrativa na qual o ser humano procura problemas, inclusive onde não há. A voz que ressoa ao emitir esse pensamento é um velho ditado popular, “procurando pelo em ovo”. Esta frase caracteriza bem o ser moderno, rodeado de ideias invasivas e da pressa. Nessa visão, esse corpo personagem, após o despertar/nascer de uma situação, expele de dentro de si o cordão que caracteriza a linha condutora, onde o mesmo tenta, a todo custo, desfazer um nó de uma situação interna, se deixando inundar pelas situações externas, assim como as marcas do passado criando relações no futuro, o exterior mobilizando o interior. Nesta ideia o corpo (meu), meu corpo (eu), na busca pela sua intimidade e sem haver separação do “corpo” e do “eu”, encontra sentido na memória quando de fato encontra o outro. Fazendo com que o indivíduo possa ser agente ativo de si mesmo, levando a algo tangível ou seja, palpável, corpóreo, sensível. Essa ideia é defendida por Grotowski como corpo-memória ou corpo-vida, como prefere chamar o autor.

Pensar a memória como uma nova possibilidade de recriação, não a que surge do vazio, mas, a que abrimos mão de cada ponto e vírgula de veracidade e nos permitimos olhar os detalhes vivos, que são capazes de nos levar à ação, onde, através dessa memória, ao ser revisitada, mesmo que não sendo cem por cento verídica, carrega consigo traços amigáveis, nos permitindo ter uma expansão de nós mesmos.

Na ideia de criar e recriar memórias ao “acessá-las”, estou por afastar a veracidade do ocorrido. Quando as visito, o eu deste exato momento já é carregado de uma outra ou talvez nova carga emocional e de experiências. Sendo assim, o olhar para aquela situação revisitada já terá novas sensações para agregar ou descartar. As memórias são mutáveis, caminhantes e não

permanecem as mesmas de maneira intocável, pois já passaram pela criação e recriação de acordo com o momento em que as lembro. Refazemos memórias e este é um ato lindo em que somos agentes ativos das possibilidades de expansão de nós mesmos, mobilizando e atravessando essas constantes narrativas nas quais criamos desdobramentos da vida.

Ao longo das cenas, o corpo personagem é atravessado pelos elementos água, terra, ar e fogo. A escolha dos quatro elementos naturais se dá mediante a importância e necessidade dos mesmos para que haja a existência da vida. Estes elementos se tornam um ponto em comum dentre todos seres humanos, neles a construção cênica se dá no elo entre as circunstâncias que em suas formas simbólicas representam. Servem como fonte de criação e experimentação do corpo personagem que encontra desafios para desfazer nós e criar conexões com esse mesmo barbante que é expelido de dentro dele. O corpo personagem em cena, permite-se receber interferências de situações externas capazes de moldá-lo, onde, ao longo das vivências, cada situação enfrentada deixa marcas e acarreta em alguma mudança física, emocional e/ou corporal.

6.1 NARRATIVA CONDUTORA

... enquanto queima de fora para dentro, na ideia de morrer e viver, se deixar para se encontrar, transcender – esse corpo personagem renasce.

Para descrever a narrativa cênica, opto por uma ideia de contação de história. Dando sequência a alguns conceitos da linha dramática descritos anteriormente, o corpo personagem, após expelir o barbante de dentro de si, desce da estrutura maior, que denomino "casa" e inicia uma espécie de conduta cotidiana. O expelir do barbante é a forma que o corpo personagem cria laços com seu entorno.

No mundo do corpo personagem não existem outros corpos com quem interagir, apresentando uma solidão que se estabelece na cena do início ao fim, acompanhada de uma persistente espera de que algo aconteça ou de que alguém apareça. Neste pequeno mundo, conta com seu observatório, local esse onde recorre para essa procura. É no observatório que percebemos o passar do tempo, juntamente com a ideia de espera e de tédio. Em uma de suas observações, escuta o barulho e vê a existência de uma última árvore, que está localizada em uma ilha em meio ao mar. Entre diversas tentativas de alcançar essa última árvore avistável; todas elas fracassam, sendo este momento uma potencialidade de comicidade, pois os fracassos movem

o corpo personagem para novas tentativas, ao invés de estagnar e levar à desistência. Após inúmeras abordagens para alcançar a árvore, o corpo personagem recorre ao que estava evitando, ou seja, decide enfrentar o mar.

Imagem 41 – A espera



Fonte: Cristina Tricot (2022)

Ao recolher todos os itens de que precisa para alcançar a árvore, o corpo personagem, com sua bagagem, sobe em sua navegação – que nada mais é que uma folha das árvores que já caiu em seu mundo. Atravessa o mar cênico (tecido), passando por muitas ondas e dificuldades. Chegando ao seu destino, encontra a sua tão desejada árvore. Ao pendurar-se nela é possível ver uma chuva de bolinhas que cai sobre si – representando o elemento terra – também constituída de maneira cênica (isopor pérola). Ao chover de forma abundante, o corpo personagem se alegra, pois, depois de tanto tentar e enfrentar situações difíceis, consegue alcançar a árvore para pegar aquela bolinha, razão pela qual se desafiou e encontrou dentro de si forças para superar suas próprias limitações e medos. Com o uso do extensor de braços, o corpo personagem escolhe dentre tantas opções que caíram, uma minúscula bolinha, deposita a mesma em cima da estrutura que levou nas costas, carrega tudo consigo e, volta à sua navegação para retornar ao seu quintal. Na cena, o corpo personagem passa por tudo isso e, ao alcançar o que queria, retorna com apenas uma bolinha dupla, mesmo existindo milhares delas. Questiono-me se, às vezes, na vida, não é importante termos apenas o necessário, de forma simples, mas suficiente para existir. Mesmo enfrentando coisas grandiosas, às vezes, voltamos com um pequeno aprendizado e, no fim, é isso que importa, é isso que nos move, é isso que nos modifica.

Imagem 42 – Navegar



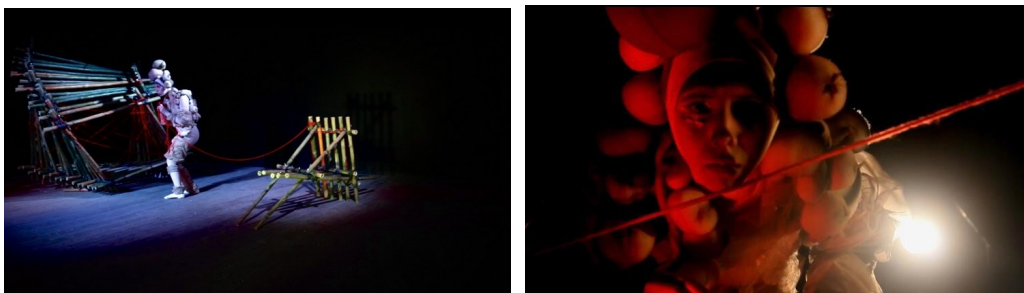
Imagem 43 – Alto mar



Fonte: Giuliano Bueno (2022)

Ao retornar para seu quintal, o corpo personagem se depara com uma mudança gritante em seu mundo: a sua casa está completamente virada. O que antes era seu lar, agora se transformou em um túnel desconhecido. Na tentativa curiosa de explorar o interior do túnel fica impedido de entrar carregando seus objetos, pois não passam pela abertura. Após observar tamanha dificuldade, ele se apega aos seus objetos que, além de companhia, são o que o corpo personagem conhece como seu mundo. Cria-se, então, uma situação de conflito entre a curiosidade de entrar no túnel e a segurança de permanecer com aquilo que já é de seu conhecimento. Entre algumas intenções de partida e de permanência, ele decide enfrentar o desconhecido, levando consigo apenas o fio, único elo que o conecta com o mundo deixado para trás.

Imagem 44 – Túnel



Fonte: Cristina Tricot (2022)

Imagem 45 – Combustão



Fonte: Giuliano Bueno (2022)

Ao entrar no túnel, enfrenta uma espécie de combustão que, por sua vez, gera uma espécie de renascimento. Ao fim desse despertar/nascimento e jornada em prol de um objetivo, o corpo personagem "morre" na ideia de se deixar para se encontrar. Nesta cena de morte/renascimento, ao se deparar com o último nó desta vida/situação, se desfaz de certas nuances de si, deixando tudo que enfrentou queimar e morrer, para poder, ou não, renascer. Se nossas vivências do passado ficam marcadas no corpo através de nossa memória, questiono através da experimentação dessa cena o que este corpo fala sem verbalizar. O que ficou dessas situações que passaram? O que ficou do que se foi?

Uma das especificidades do corpo personagem é a escolha pela não utilização da fala, apenas de alguns ruídos que saem do corpo ao decorrer das movimentações e ações. Essa escolha ocorreu após um ensaio em que narrei as cenas enquanto as fazia, verbalizando as minhas ações e intenções. Este exercício foi extremamente importante e valioso, pois ajudou a criar subtexto para as cenas. Algumas nuances que ganharam espaço no decorrer da prática foram os ruídos e gemidos, ficando definido, a partir deste ensaio, que o corpo personagem apresentaria sons, mas não falas.

Enquanto queima de fora para dentro, na ideia de morrer e viver, se deixar para se encontrar, transcender; esse corpo personagem renasce e sai deste túnel de uma maneira diferente pela qual entrou, deixando em aberto para onde ele foi, que lugar é este e quais são as vertentes ou facetas que se modificaram após esta transformação.

7. OS VAZIOS, DÚVIDAS E CAOS DA CRIAÇÃO

... me desfaço do fardo de ter que, incansavelmente, encontrar respostas, permito-me sentir o vazio que talvez encontre preenchimento no palco.

o vazio
é um lugar
de recomeço

é como página
em branco,
que pede
verso e risco

o vazio
é um lugar
de início,
ainda que
abrigue
um fim

no vazio
cabe um sim.

Renata Ettinger²³

O vazio é o lugar onde podemos nos permitir ser, um ato desafiador que é olhar para dentro. Ao darmos esse passo em direção ao nosso eu, estamos dizendo sim ao novo ou aquilo que estava escondido. Como pode ser para um ator estar em cima de um palco, conhecer um personagem, sem de fato conhecer a si mesmo, sem entender seu corpo? Caso isso ocorra, o que veremos não será um ator em cena, mas sim, uma vaga carne tentando representar ou imitar ideias de que sequer conhece bem.²⁴

Certo dia, cheguei no espaço de ensaio disposta a criar em cima de uma narrativa cênica determinada, com o cenário disposto ali sobre os tablados do palco, encarei tudo aquilo. A sensação que tive foi como se um véu saísse dos meus olhos e eu enxergasse uma realidade

23 Disponível em: <<https://medium.com/revista-in-comoda/poema-cheio-18278ee46514>>. Acesso em: 25 de Março de 2022

24 Início deixando aqui um desabafo, eu não fazia ideia de como era difícil organizar os pensamentos que visitam a minha mente, que bombardeiam a minha mente. Parece que as coisas fazem sentido apenas dentro da minha cabeça, e no instante em que as verbalizo ou escrevo, as palavras criam vida como se elas se embaralhassem de maneira proposital, as frases perdem o sentido, a intenção parte para um lugar distante e o que antes me era familiar abre lugar para o desconhecido. Talvez, pior que isso, é quando inicio a escrita e tudo parece fluir organicamente, porém, quando vou reler o que escrevi, é como se alguém pegasse as palavras, chacoalhasse e as derramasse novamente no papel. Assim, como as palavras e frases perdem o sentido, o processo em alguns momentos também chegou em um ponto que não fazia sentido. As minhas escolhas, o que queria, foi, aos poucos, se transformando.

completamente desconhecida. Talvez, de maneira positiva, isso tudo seja parte do processo – os vazios, dúvidas e caos da criação.

Embora eu soubesse que, de alguma maneira, iria lidar com dificuldades ao longo do caminho, jamais imaginei que daria o benefício da dúvida para tudo aquilo que já havia feito até aquele momento. Entender que obstáculos fazem parte do processo é uma das coisas às quais já aceitei, mas duvidar do todo e questionar minhas decisões e escolhas é de fato um ato aterrorizador, que foi capaz de me paralisar e me fazer oscilar diante da minha pesquisa. Nesse momento específico, precisei abrir mão de tudo o que eu estava segurando como base da pesquisa, aquelas ideias geniais que, euforicamente, faziam todo sentido, precisaram ser encaradas, na prática, de maneira racional e física.

Ter em mente o que se quer planejar é importante, mas essa ação não pode ser um ato determinante. O que quero dizer é que aprendi a não levar minhas projeções tão a sério, aprendi a permitir deixar o novo vir. “É preciso fazer a preparação a fim de que seja descartada: construir para demolir...” (Brook. P. 2016, p. 24).

Tomemos o corpo como a potência criativa aberta que dá suporte aos autoconhecimentos estéticos presenciais. Todo corpo, para além de sua estrutura biológica, social ou histórica, se recria criativamente na recomposição de todas as suas camadas de forças e formas em atravessamentos. Um corpo, assim, possui a potência de sua própria desterritorialização e autopoiese. Não somente na arte, mas NA VIDA os corpos criam e se recriam. (FERRACINI, BRAGA, TROTTA. 2013, p. 193).

Eu, assim como qualquer atriz, necessitei aprender a aprender e construir para desconstruir. Reaprender com o meu corpo através da proposta relacional com os objetos e das reações externas que esses materiais me causavam. Contudo, me permiti criar relações com eles e atribuir a minha carga interna dando sentido aos mesmos.

Não foi fácil abrir mão, descartar o chão que estava trilhando o meu caminho, mas foi preciso, necessário. Me deparar com o eco gritante da falta de sentido abalou as minhas estruturas. Como seguir sem as idealizações e concretudes que eu tinha? Isso seria começar do zero? Minha pesquisa então mudou?

Penso sobre o quanto as sinapses²⁵ se fazem presentes na relação que se estabelece entre o corpo-personagem e os objetos, pois ao criar memórias para esse corpo, essas sinapses que foram

²⁵ Sinapses são manifestações de “diálogo” entre dois neurônios, que podem se dar de maneira química ou elétrica. Nesse “diálogo”, existe uma ligação que pode ser feita de modo sensorial.

feitas não podem ser desfeitas. O ato de sentir uma estrutura de bambu sob meus ombros, torna-se uma sinapse. Esse movimento interno detecta o que é esse "corpo estranho" em cima de mim, a partir daí, todas as vezes que meu corpo entrar em contato com essa estrutura, saberá como manuseá-la, possibilitando que eu a mantenha equilibrada apesar do seu peso. Assim como, se eu por ventura, vier a cortar a mão em uma felpa do bambu, com certeza meu corpo de maneira interna se comunicará criando uma relação com aquele objeto, na próxima vez que eu entrar em contato com esta estrutura, meu corpo já saberá as reações negativas que podem surgir dali. Essa comunicação interna que surge a partir da experiência relacional é um bom exemplo sobre como o corpo adquire memória. Esse exemplo pode soar um pouco mais familiar se utilizarmos o corpo na relação com o fogo, quando nos aproximamos e sentimos o calor, normalmente recuamos, para não queimarmos a mão. Essa ação nada mais é do que um possível resultado da sinapse entre nossos neurônios e células criando uma comunicação, gerando movimentações e ocasionado uma memória corporal para tal experiência.

Nesse momento, me permiti estar vazia, deixando o caos reinar sobre minha cabeça. Então, me desfiz do fardo de ter que incansavelmente encontrar respostas, permitindo-me sentir o vazio que encontra preenchimento no palco, onde posso ser criativa sem precisar racionalizar tal ato.

Apego-me então as palavras da Lygia Clark, “quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo.” (apud. Manuela Quadra de Medeiros, 2015, p. 119).

7.1 EPIDERME

... após a grande camada de superficialidade ser removida à força, compreendi que, às vezes, os pequenos passos são mais intensos e proveitosos do que certos saltos.

(...) Caro amigo, têm de escolher entre ser esquecido, ridicularizado ou usado. Quanto a ser compreendido; isso nunca.

Albert Camus, em 'A Queda'²⁶

26 Disponível em: <<https://listadelivros-doney.blogspot.com/2010/06/queda-albert-camus.html>>. Acesso em: 10 de Junho de 2022

Um dos grandes caos com que me deparei ao longo do processo foi o quanto acreditei na facilidade de coisas que não corresponderam às minhas expectativas. Tudo, a todo momento, se demonstrou um grande obstáculo, como se fosse um enigma que não possuía solução. Obviamente que eu estava dentro da tempestade, sendo assim, tudo se ampliava de maneira abrupta e assustadora, sentia-me minúscula diante de tudo.

Uma das alternativas que encontrei, desde o início, para enfrentar este processo, em tão pouco tempo, foi contar com o apoio e suporte de outras pessoas. Embora este ato tenha sido extremamente necessário e positivo, tanto para o processo quanto para o meu aprendizado, ele também carregava consigo os lados negativos, que, de alguma maneira, me fizeram aprender muito.

Um dos momentos que trouxe consigo decepção, foi, por ingenuidade ou ignorância, acreditar que as pessoas entenderiam o que eu queria. Agreguei muitas pessoas ao processo, porém, algumas tiveram suas participações em momentos posteriores, o que dificultou nossa comunicação e compreensão de uma visão similar.

Apreendi que as pessoas não estão presentes em meus pensamentos para entender aquilo que quero e, de algum modo, ao nos comunicarmos, tivemos ruídos que deixaram suas marcas no resultado final da gravação. Não estou afirmando aqui que todas as pessoas presentes no processo foram uma adversidade. Muito pelo contrario, a Matiazo e a Tricot sempre andaram lado a lado comigo, o que faz desta pesquisa tanto minha quanto delas, por esse motivo, acredito que estávamos alinhadas com o entendimento da cena e do conceito investigado. O que não posso afirmar a respeito dos rapazes que vieram após todo esse caminhar.

Compreendo que eles deram o melhor que poderiam, e não considerei ruim, apenas entendo que não era o que eu buscava, ou desejava. É complexa essa linha de confiança versus ingenuidade, pois confiei e acreditei que tudo estava andando conforme deveria, e neste aspecto é preciso muito cuidado, pois a queda pode ser grande.

Não coloco a responsabilidade do erro apenas em cima dos outros, hoje, após muito refletir, entendo que boa parte destes equívocos pertencem a mim. Apesar da primeira gravação da cena não ter sido aquilo que deveria, me pego refletindo sobre quais pontos interferiram para que isso acontecesse. Além dos citados acima, também agrego a dificuldade de ter optado por uma vídeo-cena. Essa etapa de gravação fragmentada, a todo momento iniciava e parava a

gravação, a retomada de energia do corpo personagem, a racionalização de dar continuidade na cena, onde se começa a gravação, onde termina, como fica a iluminação, começa, pausa, filma novamente, sobe, desce, atua, pensa. Todos esses detalhes foram ao longo da madrugada de gravação se tornando uma bola de neve que prejudicou o andamento.

A tentativa de passar para as pessoas o que eu queria que fosse filmado, em qual ângulo, de qual parte, até determinado movimento, custou tempo e demandou energia. Ainda assim, o que eu falava, soava levemente diferente do que eu queria dizer, e os outros compreendiam de uma outra maneira e pior, reproduziam completamente diferente. Para além destes aspectos, uma das grandes dificuldades que me deparei, nesta noite de gravação, foi encarar uma atuação orgânica, que me permitisse brincar e aproveitar a cena. Com toda certeza, ao analisar a primeira gravação, percebi que o corpo personagem lutava para aparecer, e quando aparecia, logo era engolido pelas preocupações da atriz.

É visivelmente nítida, na primeira filmagem, a preocupação em que me encontrava, é como se desse para ver o que se passava em minha mente, tentando dar conta de externalizar aos outros como eles deveriam proceder, ao mesmo tempo em que tentava retomar a energia da cena e buscava repassar as marcações. Resumindo, um grande desastre. Após a grande camada de superficialidade ser removida à força, compreendi que, às vezes, os pequenos passos são mais intensos e proveitosos do que certos saltos. Chegar em algum lugar rápido foi de certa forma a intenção, para isso designei demandas para quem andava comigo, acreditando que isto me traria menos preocupações. Apesar desta ilusória impressão de que tiraria de meus ombros certos pesos e demandas, no fim precisei retroceder vários passos e regravar diversas cenas.

7.2 O QUE VEM DEPOIS DA SUPERFÍCIE?

... a pesquisa em artes é um complexo mundo que surpreende a cada novo respirar.

Na segunda etapa da gravação, sem pensar que teriam profissionais técnicos para auxiliar, Cris Tricot, Mônica Matiazio e eu retornamos ao Museu Estadual do Carvão e regravamos a maior parte das cenas. Mesmo com um conhecimento raso sobre determinados equipamentos e suas funções, possuíamos uma vontade enorme de fazer acontecer. A cada cena gravada, uma comemoração. Sabíamos o que queríamos, onde queríamos e como queríamos. O resultado não

poderia ser diferente, muito embora a gente assista a cena e perceba algumas falhas técnicas (como foco ou até mesmo qualidade de imagem), nos deparamos com um trabalho interessante, que deixa esses pequenos detalhes ainda menores, quase imperceptíveis. Compreendo que um dos fatores para realizarmos essas gravações de modo tão orgânico foi o fato de me sentir à vontade com as pessoas que estiveram de mãos dadas comigo desde o princípio. Senti-me livre para brincar e jogar em cena. Ainda que reverberasse em mim certas preocupações de onde a câmera deveria estar, o que deveria filmar e recortes de continuidade que ajudariam na edição.

A percepção que tenho é que assumi as rédeas desta pesquisa novamente, assumi um lugar de atribuir funções com o máximo de explicações que desenhem bem as formas que eu quero ter como resultado final. Isso se torna evidente em dois exemplos que são posteriores à gravação. O primeiro é a edição da cena, muito embora eu soubesse o que queria, permaneci com a ideia da edição ser feita pelo Giuliano Bueno, que após receber um vídeo rascunho de toda a cena do início ao fim e um anexo contendo uma descrição detalhada dos vídeos e cortes que eu queria em cada momento, pôde fazer a edição da maneira que eu escolhi. Outro exemplo é a parte da musicalidade, que foi uma das últimas etapas que complementaram o trabalho. Enviei para o responsável uma lista de músicas referências, nas quais continha informações de quais momentos eu queria sons e quais momentos eu queria silêncio. Deste modo, ele teve liberdade para criar e compor, mas sabendo, com afinco, o que eu desejava.

Talvez essas práticas tivessem de ser adotadas desde o princípio. Mas a pesquisa em artes é um complexo mundo que surpreende a cada novo respirar, o novo tem a capacidade de se reinventar e ser sempre novo. Os aprendizados e desafios são constantes. Não é um ato simples, não é uma conjuntura de receita pronta, não é algo que se explique.

O que vem depois da superfície é uma pergunta fascinante, pois ela depende muito do lugar em que estamos. Se estamos submersos em nós mesmos tentando alcançar a superfície para encher os pulmões de ar e continuar; ou se estamos tão fora que a superfície se torna uma camada tão fina, mas impenetrável para que possamos acessar. Neste processo eu me senti no pior destes dois mundos, sufocada dentro de mim sem conseguir subir até a superfície, tornando alguns momentos tão abruptos que, metaforicamente, causaram-me uma espécie de síncope. Em outros momentos estive tão desconexa de mim que já nem sabia mais quem era e o que queria.

8. O FIM É BELO, IN(certo), DEPENDE DE COMO VOCÊ VÊ

... visualizo o quanto pude, tive e quis abrir mão de mim para entender e viver processos que me eram desconhecidos, depois consegui me reencontrar, em novas formas e versões.

A pesquisa se mostrou um longo e intenso desafio com o decorrer do tempo, a percepção que tenho é de que foram dias arrastados em certos momentos, já em outros tão rápidos que nem a velocidade da luz era capaz de acompanhar. Não sei se o que mais aprendi foi sobre o meu "eu" ou sobre o fazer artístico, a verdade é que, talvez, essas duas variantes andem entrelaçadas. Não sinto que seja possível separar a arte do artista, nem o artista do "eu", assim sendo, o aprendizado foi demasiado.

Um dos grandes desafios que se desdobraram em conhecimento, foi a questão da monografia. Não imaginava que seria uma dificuldade tão grande expressar o que queria através da escrita, que não se entenda erroneamente, eu gosto de escrever, por este motivo acreditei que seria fácil, mas, a verdade é que traduzir em palavras as ideias e certezas presentes em minha mente e as dúvidas angustiantes que habitam meu coração, foi de uma complexidade absurda.

Conforme se aproximava a data da entrega desta pesquisa, meu ser vibrava em dois polos completamente diferentes, como se a mesma frase carregasse consigo duas intenções: "está chegando ao fim". Essas palavras ressoavam incessantemente dentro de mim, de maneira alegre e aliviada, como se o fim próximo fosse um alívio e uma garantia de que eu consegui, ao mesmo tempo em que o desespero batia na porta, alertando-me de que o tempo estava correndo.

Talvez eu devesse encurtar mais os caminhos ao invés de prolongá-los, dar sentido ao ato de ser mais sucinta. Se assim o fizesse, possivelmente encontraria uma maneira mais fácil de lidar com a vida. Muito embora, acredito que perderia parte de mim neste processo. Parando para pensar do que são feitos os processos, chego à ideia de que nada mais são do que momentos em que nos deixamos para que possamos nos encontrar. Analisando a pesquisa – que está longe de ter seu fim – visualizo o quanto pude, tive e quis abrir mão de mim para entender e viver processos que me eram desconhecidos, depois consegui me reencontrar, em novas formas e versões, ou até mesmo resquícios do que havia sido, só que desta vez revisitada, reformulada, reinventada.

Das questões na pesquisa, as quais busquei encontrar respostas, muito poucas me tem com exatidão algo definitivo a ser dito. Obviamente que sei sobre o que pesquisei, os caminhos que

andei e os lugares que cheguei. Mas pego-me refletindo sobre o quanto esses caminhos têm fim, o quanto existem respostas certas, ou até mesmo apenas respostas para tudo.

A criação do corpo personagem é um fascínio para mim e devo dizer que é uma grande conquista. Não acho que estou reinventando o teatro ou o fazer teatral, muito pelo contrário. Sinto que me apropriei de alguns aspectos desta área e pude, com isso, encontrar uma trajetória que me levou a um novo rumo, talvez não para o mundo, mas pra mim. Revisitei inúmeras memórias através da minha carne, memórias essas que eu nem lembrava que tinha. Pude escutar o que meu corpo tinha para dizer. Aprofundei-me em conhecer uma artista que me era desconhecida, busquei suporte em áreas que não são a minha, divaguei muito, fiz conexões que até Einstein²⁷ duvidaria, mas cada camada agregada à pesquisa, ajudou-me a compreendê-la e, de alguma forma, pertencê-la.

Um dos grandes disparadores da pesquisa foi a utilização da obra '*objetos relacionais*' de Lygia Clark como mobilizadores de criação em teatro. É instigante ter usado de uma outra área artística para agregar à minha pesquisa, ainda mais, quando a artista em questão se encontrava em um momento da vida em que não possuía interesse em representar ou denominar de arte as suas criações. Buscar na obra dela referências que embasaram meu trabalho e escolher, ainda assim, tomar outros rumos com ele é uma das nuances que o tornam especial. Sim, Clark esteve comigo boa parte de toda essa pesquisa, até dado momento sentia como uma obrigação vincular sua obra a tudo que eu fazia e/ou criava. Compreendi, então, que ser um disparador foi fundamental, mas eu precisava andar sozinha, com meus próprios pés, em respeito a ela e a mim, visto que as propostas de suas obras eram, de alguma maneira, o oposto do que eu estava fazendo.

A sensação é que me colocaram em cima de uma bicicleta sem as rodinhas de apoio, pela primeira vez, Clark deu-me aquele empurrão e eu fui, entre pedaladas, anseios, a visão turva, assistia o mundo passando por mim de uma maneira embaçada, o corpo rígido, nervoso, tenso e, ao mesmo tempo, feliz, orgulhoso e eufórico. A velocidade rápida como a de um cometa, o desequilíbrio presente, a mobilidade oscilando entre tremores instáveis e uma confiança inabalável. O medo não era cair, mas onde a queda aconteceria, ou melhor, como toda essa aventura terminaria.

27 Albert Einstein foi um físico que desenvolveu a teoria da relatividade geral, um dos pilares da física moderna ao lado da mecânica quântica

De certo modo, me senti assim durante boa parte do processo, um misto de emoções e sensações que esta fase da minha vida transporta consigo. Não é apenas um Trabalho de Conclusão de Curso, é uma etapa concluída, um ciclo encerrado.

Outro aspecto que analiso é como a utilização destes objetos na relação deles com o corpo serviram como provocadores da cena e da dramaturgia. Sim, esta pesquisa teve uma dramaturgia guiada do zero, antes de tudo e qualquer coisa existia a ideia de se aprofundar na relação do objeto e da memória do corpo, mas tudo o que vem posteriormente a isso é uma singularidade que se apresenta: a escolha dos objetos, os materiais utilizados, a criação do corpo personagem e a narrativa cênica. Junto a essa questão, reflito sobre como as sensações e memórias do corpo podem ser tratadas na criação em teatro. De uma maneira interessante, chego a algumas conclusões, principalmente as ramificações potentes que esta pesquisa abordou.

O resultado é uma cena que envolve muita narrativa e camadas complexas sobre o comportamento deste corpo personagem, suas escolhas ao lidar com certas situações, sua forma física que resulta de uma memória corporal da atriz juntamente com a relação com alguns objetos.

Entreguei-me de corpo e alma para esse processo, experimentei novas formas de atuação baseadas em uma metodologia na qual era inexperiente. A verdade é que estou satisfeita de ter andado por este percurso tão bem acompanhada, e quando digo isso, incluo, principalmente, a minha presença. Gosto de pensar na ideia de estar formada, olhar para trás e pensar: "o que ficou do que se foi?" É incrível saber que, de tudo que passei até aqui, muito ficará registrado em mim como parte de toda essa experiência.

REFERÊNCIAS

BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. **A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark.** 2015.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002

BRITO, Kalassa Lemos. **Dando Voz ao corpo, dando corpo à voz: subjetividades de um corpo-vida.** Dissertação (Artes/Mestrado). Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

BROOK, Peter. **As artimanhas do tédio.** São Paulo. 2016, p. 6 -64.

CLARK, Lygia . OITICICA, Hélio. **Cartas 1964–74.** Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: um metafísica da mistura.** Florianópolis. 2018, p. 35 - 74.

CORTELLA, Mário Sergio. Educar nos novos tempos requer coragem, humildade e paciência, defende filósofo Mario Sergio Cortella. **O Povo.** Publicado em 24 de setembro de 2016. Online. Disponível em:

<<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2016/09/educarrequercoagemhumildade-e-paciencia-diz-mario-sergio-cortella.html> >. Acesso em: 19 de Abril de 2022.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino: Um objeto sensível na construção do personagem.** Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.

CLARK, Lygia. **Portal Lygia Clark.** Disponível em:

<<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6290/objeto-relacional-062131-texto> >. Acesso: 24 Março de 2022. Online, 1978.

CLARK, Lygia. Clark – **Caminhando.** Colapsi. 2018. Disponível em:

<<https://colapsi.files.wordpress.com/2018/04/clark-caminhando.pdf> >. Acesso em: 25 de Março de 2022. 1983, online.

DIAS, Natacha. **AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA DE STANISLAVSKI A GROTOWSKI: Um olhar de filiação artística.** Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 2013.

ELIAS, Larissa Cardoso Feres. **O vazio de Peter Brook: ausência e plenitude.** 2004.

Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

FERRACINI, Renato. Et al. **Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações. III Mesas Temáticas: Pesquisa em Artes Cênicas.** Porto Alegre : ABRACE, CNPq e Editora AGE, 2013, v.1, p. 191-202.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratorio de Jerry Grotowski 1959 -1969.** São Paulo, 2007.

MANTEZE, Gabriele. **Projeto de Pesquisa.** Arroio dos Ratos/RS, 2021.

MEDEIROS, Manuela. **Lygia Clark: Breviário sobre o(s) corpus.** revista landa. Vol. 4 N° 1. 2015.

ROLNIK, Suely. **Breve descrição dos Objetos Relacionais.** Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>>. Acesso em: 25 de Março de 2022. Online.

ROLNIK, Suely. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia** (2005). Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> >. Acesso: 19 Abril de 2022.

SUPER INTERESSANTE. **O feto Aprende,** 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/o-feto-aprende> >. Acesso: 24 Mar. 2022.

WANDERLEY, L. **Jornal do Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro.** Disponível em: <http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf. > Acesso em: 25 de março de 2022. Rio de Janeiro, 2010. online.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço - Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.