



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANDRESSA MENEZES OLIVEIRA

**POLIFONIAS DO ESPETÁCULO: A MÚSICA COMO DISPOSITIVO
METODOLÓGICO PARA A PREPARAÇÃO DO CORPO EM PROCESSOS
CRIATIVOS DE TEATRO COM ATRIZES**

Salvador

2021

ANDRESSA MENEZES OLIVEIRA

**POLIFONIAS DO ESPETÁCULO: A MÚSICA COMO DISPOSITIVO
METODOLÓGICO PARA A PREPARAÇÃO DO CORPO EM PROCESSOS
CRIATIVOS DE TEATRO COM ATRIZES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Joice Aglae Brondani.

Salvador
2021

Oliveira, Andressa Menezes.

Polifonias do espetáculo: a música como dispositivo metodológico para a preparação do corpo em processos criativos de teatro com atrizes / Andressa Menezes Oliveira. - 2021.
119 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Joice Aglae Brondani.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Teatro - Estudo e ensino. 2. Representação teatral. 3. Música no teatro. 4. Atrizes - Treinamento. 5. Mulheres no teatro. 6. Identidade de gênero no teatro. 7. Corpo como suporte da arte. I. Brondani, Joice Aglae. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028092

CDU - 792.028

Às vezes eu temo escrever.
A escrita se transforma em medo,
Para que eu não possa escapar de tantas
Construções coloniais.
Nesse mundo,
Eu sou vista como um corpo que
Não pode produzir conhecimento,
Como um corpo fora do lugar.
Eu sei que, enquanto escrevo,
Cada palavra escolhida por mim
Será examinada,
E, Provavelmente, deslegitimada.
Então, por que eu escrevo?
Eu tenho que fazê-lo
Eu estou incrustada numa história
De silêncios impostos,

*De vozes torturadas,
De línguas interrompidas por
Idiomas forçados e
Interrompidas falas.
Estou rodeada por
Espaços brancos
Onde, dificilmente, eu posso adentrar e permanecer.
Então, por que eu escrevo?
Escrevo, quase como na obrigação,
Para encontrar a mim mesma.
Enquanto eu escrevo
Eu não sou o Outro
Mas a própria voz
Não o objeto,
Mas o sujeito.
Torno-me aquela que descreve
E não a que é descrita
Eu me torno autora,
E a autoridade
Em minha própria história
Eu me torno a oposição absoluta
Ao que o projeto colonial predeterminou
Eu retorno a mim mesma
Eu me torno: existo.¹*

¹ Poema "Eu sei que, enquanto eu escrevo...", GRADA KILOMBA, 2015.

AGRADECIMENTOS

Okê arô, Eparrey Oyá!

Agradeço infinitamente aos meus Orixás, que me cuidam, me fortalecem e me conduzem pelas encruzilhadas da vida.

À minha família, em especial, nas pessoas de, minha mãe, Maria, meu pai, Ademir, minha irmã, Adrielle, minha sobrinha, Cecília, e minha madrinha, Bete, vocês são minha base nesse plano terrestre.

À minha namorada, Mariana Caroline, minha companheira de amor, de estudos, de alegrias e tristezas, de sempre e pra sempre.

À minha querida orientadora, Joice Aglae, sem ela essa escrita não teria sido tão especial quanto foi. Modupé aos meus Orixás que cruzaram nossos caminhos em Jequié.

À minha amiga, irmã não-consanguínea, Vanessa, que sempre está ao meu lado, independente se eu esteja na época das vacas gordas ou das vacas magras, rs.

Aos meus colegas de turma, em especial, minhas amigas Ti e Francis, e meus amigos João e José, que juntas/juntos fomos recebidas/recebidos calorosamente por Salvador, e tornaram essa jornada menos dura. E também as minhas colegas, Íris, Amanda e Letícia, que formaram juntas comigo o grupo “As desesperadas da FAPESB”, e a Roseli, Brenda e Jandi, minhas fontes de afago nessa pandemia.

Ao PPGAC, nas pessoas de Iale e Léo, por me fornecerem todo o suporte necessário.

Por fim, agradeço ao Teatro e a Música por me proporcionarem tanto, e a mim, que desde quando saí da casa de meus pais no ano de 2015 para cursar Licenciatura em Teatro, nunca pensei que fosse chegar a tanto. Evoé!

RESUMO

Na busca da interação entre a música e o teatro, a presente dissertação tem como objetivo analisar a música como dispositivo metodológico sob a perspectiva da pedagogia teatral, verificando as contribuições para a preparação de atrizes sem deixar passar questões de gênero que foram surgindo no decorrer de um caminho de formação como atriz e preparadora de elenco. Este estudo propõe a (re)elaboração de jogos teatrais a partir de elementos musicais. Para isso, foram revisitados e adaptados jogos existentes, bem como metodologias de treinamento da/do atriz/ator, chegando por fim, a criação de novos jogos, e, em uma sistematização de exercícios. Uma vez que, a abordagem metodológica proposta teve espaço de desenvolvimento no público alvo feminino, a pesquisa passou a apresentar um recorte de gênero, buscando assim uma forma de subversão, de ocupar os espaços que foram e são negados a nós atrizes durante tanto tempo e trazer à tona incômodas ações patriarcais/machistas naturalizadas no meio teatral. Desse modo, a pesquisa se insere em uma perspectiva feminista, e ao passar por um breve panorama acerca da história das mulheres nas artes cênicas, se abre para contemplar discussões de gênero no teatro e questões de assédio sexual na sala de ensaio. Nesse sentido, além de reforçar um posicionamento político, a pesquisa visa contribuir para a expansão das formas de fazer/pensar a preparação da atriz em cena, refletindo acerca de quanto os elementos musicais, tais como: ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, alinhados a preparação corporal de um processo criativo de teatro, podem possibilitar ao corpo da atriz a ampliação de suas expressões e movimentos corporais.

Palavras-chave: Teatro, Música, Questões de Gênero, Preparação de atrizes, Jogos teatrais.

ABSTRACT

In search of the interaction between music and theater, this research aims to analyze music as a methodological device from the perspective of theater pedagogy, making a contribution to the preparation of actresses, without ignoring the gender issues that arose in the acting training and cast preparer. This study proposes the (re)elaboration of theatrical play based on musical elements, traditional adapted plays, as well as training methodologies of the actress / actor, aimed at the creation of new plays, and finally the systematization of exercises. The research has a gender focus because the proposed methodology was developed with a female audience, in order to create a form of subversion to the system, we use the spaces that were and have been denied for a long time to us the actresses and taking the opportunity to bring up uncomfortable patriarchal/sexist actions naturalized in the theatrical scope. In this way, the research is inserted in a feminist perspective and by going through a brief overview about the history of women in the performing arts, it opens up to contemplate gender discussions in the theater and issues of sexual harassment in the rehearsal room. In this sense, in addition to reinforcing a political position, the research aims to contribute to the expansion of ways of making and thinking about the preparation of the actress on stage, reflecting on how much the musical elements, such as: rhythm, melody, harmony, dynamics, aligned the body preparation of a creative theater process, can enable the actress' body to expand her expressions and body movements.

Keywords: Theater, Music, Gender issues, Actress preparation, Theatrical play.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 À direita, aquecimento com bastão, foto: Andressa Menezes, Jequié, setembro de 2017. À esquerda, jogo com bastão, foto: Andressa Menezes, Jequié, setembro de 2017.....	56
Figura 2 Prática criada por mim, baseada na metodologia de Stanislavski – escrita da história, foto: Andressa Menezes, Jequié, outubro 2017.....	58
Figura 3 Pinturas em quadros usados para as práticas, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	66
Figura 4 Adaptação do jogo “Mimemos uma canção” de Storms, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	68
Figura 5 Adaptação do jogo "História Sonora" de Bernadete Zagonel, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	71
Figura 6 Adaptação do jogo de “Marionetes” de Bernadete Zagonel, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	73
Figura 7 Experimentação do jogo criado por mim “Criação de personagens”, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	73
Figura 8 Experimentação do jogo de improvisação "O que, onde e quem" de Viola Spolin, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.....	81
Figura 9 Ensaio da cena “Saudade: a beleza que faz sofrer”, foto: Andressa Menezes, Jequié, outubro de 2017.....	83
Figura 10 Estreia da cena "Saudade: a beleza que faz sofrer", foto: Jomir Gomes, novembro de 2017.....	84
Figura 11 Ensaio da cena “Realidades paralelas: veracidade ou ficção?”, foto: Andressa Menezes, Jequié, abril de 2019.....	84
Figura 12 Apresentação da cena “Realidades paralelas: veracidade ou ficção?” foto: Francisco André, Jequié, abril de 2019.....	85
Figura 13 Pós-estreia, apresentação das atrizes, da esquerda para direita: Iamara Dourado, Fernanda Froes, Mariana Nogueira, Andressa Menezes (eu), Viviane Nascimento, Ana Flávia Oliveira e Mariana Caroline, foto: Francisco André, Jequié, 2019.....	86
Figura 14 Registro de nossa reunião virtual. Print feito por Íris Faria, em setembro de 2020... 93	93
Figura 15 Ensaio do texto dramático. Print registrado por Íris Faria, em outubro de 2021.....	95
Figura 16 À esquerda, as atrizes fazendo laboratórios práticos. Print tirado por Íris Faria, novembro de 2020. À direita, experimentação de iluminação. Print tirado por Íris Faria, novembro de 2020.....	96
Figura 17 Cartaz de divulgação da peça. Design feito pela artista visual Mariana Viveiros, em dezembro de 2020.....	97

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: DÓ, RÉ, MI, MERDA! SUJEITA-TRAJETO-OBJETO	12
2 MÚSICA E TEATRO: DOIS ACORDES EM POLIFONIA.....	19
2.1 MODULAÇÃO: UM BREVE PANORAMA ACERCA DA RELAÇÃO MÚSICA-TEATRO A PARTIR DO SÉCULO XX	19
2.2 TRÍDUO: MÚSICA, MUSICALIDADE E A POLIFONIA NO CONTEXTO TEATRAL.....	26
2.3 A PREPARAÇÃO DO CORPO NO PROCESSO TEATRAL	Erro! Indicador não definido.
2.4 A ATRIZ NO TEATRO - E AS QUESTÕES DE GÊNEROS QUE NOS SÃO SUFOCADAS.....	36
2.4.1 O feminino no teatro: técnicas, treinamentos e abordagens metodológicas sistematizadas por encenadoras	45
3 EXPERIÊNCIAS DE UMA ARTISTA-DISCENTE: RELATOS DE ESTÁGIOS SUPERVISIONADO	53
3.1 A MÚSICA COMO ESTÍMULO PARA A PREPARAÇÃO DE ATRIZES.....	53
3.2 A MÚSICA COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA PREPARAÇÃO DE ATRIZES	60
3.3 JOGOS CATEGORIA 01: MÚSICA COMO ESTÍMULO.....	64
3.3.1 Jogos que estimulam o ritmo, a criatividade, a concentração e a imaginação.	64
3.4 JOGOS CATEGORIA 02: MÚSICA COMO DISPOSITIVO	67
3.4.2 Jogos para criação de personagem	72
4 ANÁLISE CONTRASTIVA DAS EXPERIÊNCIAS REALIZADAS COMO ESTÁGIOS SUPERVISIONADO	75
4.1 ANÁLISES DAS EXPERIMENTAÇÕES	75
4.2 ANÁLISES DAS CRIAÇÕES E ESTRUTURAÇÕES DAS CENAS.....	78
4.3 ANÁLISES DOS ENSAIOS E APRESENTAÇÕES PÚBLICAS.....	82
4.4 AVALIAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS	86

5 TEATRO E MÚSICA EM TEMPOS REMOTOS: EXPERIMENTOS DE UMA PESQUISA-AÇÃO	90
5.1 CONTEXTO DO ESPETÁCULO	90
5.2 O PROCESSO CRIATIVO.....	93
5.3 AVALIAÇÕES, REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO	96
CONCLUSÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
APÊNDICES	109
ANEXOS	115

1 INTRODUÇÃO: DÓ, RÉ, MI, MERDA! SUJEITA-TRAJETO-OBJETO

“Cantando eu vivo em movimento, e sem ser mais a mesma ainda sou quem era.”

– Maria Gadú

Sou uma mulher cisgênera, feminista negra, lésbica, nordestina, periférica, interiorana do Sul da Bahia e oriunda de escola pública. Desde sempre fui envolvida pelas Artes, em especial, a Música². Minha relação com a música vem da infância, fiz aula de canto e coral, aprendi a “arranhar” no violão e sempre que tive oportunidade participei de concursos musicais. Meu maior desejo era fazer uma graduação em Música, mas, pelos inúmeros infortúnios que tenta nos impedir de acessar a universidade, tive que optar ao que me era alcançável (em termos de proximidade de casa), o Teatro, linguagem pela qual também sou apaixonada.

Sou licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e nesse meu percurso pude descobrir e perceber que a música tem uma relação bem maior com o teatro do que eu poderia imaginar. No curso, peguei disciplinas que tinham conteúdos específicos da música, como “Elementos da música e musicalidade na cena”; outras que dialogavam com a música, como, por exemplo, “Estudo do corpo e da voz”, e disciplinas que utilizavam a música como recurso, tais como “Processos de Criação”, “Estágios em interpretação”, “História do Teatro”, “Improvisação e jogos”, dentre outras.

Sempre movida pela música, desde o início da graduação, me atravessava investigar as relações entre música e teatro. Nos processos práticos de montagens, sempre me encarreguei de pesquisar a estrutura musical; no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência (PIBID), desenvolvi, em minhas aulas, conteúdos específicos de Música e a relação do Teatro com a mesma; efetuei oficinas de Música durante sete meses em uma instituição pública; apliquei e participei de oficinas de Música direcionadas à musicalidade; e participo de um grupo de teatro independente, denominado “Canteiro de Teatro”, que pensa os processos de criação teatral imbricados a música. No grupo, além de atriz e musicista, eu pesquiso e auxilio a desenvolver a musicalidade.

² Quando o M inicial da palavra música estiver escrito com letra minúscula – música –, estou fazendo referência à música enquanto canção, e, quando estiver escrito com a letra maiúscula – Música –, me refiro à música enquanto disciplina das linguagens artísticas. Essa regra vale também para o termo Teatro.

Encontrei o meu objeto de pesquisa quando comecei a me inquietar enquanto aluna do curso, no qual, na maioria dos processos de montagem teatral desenvolvido em disciplinas, a música era utilizada isoladamente. Junto a essa descoberta, felizmente, bem timidamente o feminismo começava a me atravessar, e a partir disso comecei a perceber ações que antes eu não tinha consciência: os assédios sofridos na sala de ensaio, o meu espaço e de outras colegas invadidos, a falta de respeito aos nossos corpos e a invisibilização do nosso lugar de fala. Aqui faço um parêntese para dizer que utilizo esse conceito me ancorando no livro “O que é lugar de fala”, da filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira, Djamila Ribeiro (2017), em que é discutido esse conceito a partir das autoras Grada Kilomba, Patricia Hill Collins, Linda Alcoff e Gayatri Spivak, e por outras perspectivas. Na escrita, a autora comenta que:

Para além dessa conceituação dada pela comunicação, é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre feminist stand point – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vêm questionando quem pode falar. (RIBEIRO, 2017, p.32).

Antes de qualquer coisa, é relevante informar que essa pesquisa teve como público alvo, mulheres, e por isso, a pesquisa passou a apresentar um recorte de gênero, desse modo, a mesma constitui uma forma de subversão, de ocupar os espaços que foram e são negados a nós atrizes durante tanto tempo. Desse modo, a pesquisa se insere em uma perspectiva feminista, e ao passar por um breve panorama acerca da história das mulheres nas artes cênicas, se abre para contemplar discussões de gênero no teatro e questões de assédio sexual na sala de ensaio. Nesse sentido, além de reforçar um posicionamento político, a pesquisa visa contribuir para a expansão das formas de fazer/pensar a preparação da atriz em cena, o que, não significa que a metodologia aqui proposta não poderá ser aplicada para os demais. Porém, essa dissertação atende a minha necessidade em fortalecer a comunidade de mulheres.

Tenho percorrido um longo caminho para chegar até aqui. Estudo o tema musicalidade desde a graduação, dando seguimento com o mestrado e pretendo dar

continuidade no doutorado, porém, neste segmento, com ênfase nas questões de gênero e assédios nas salas de ensaio. Venho investigando possibilidades acerca da relação teatro-música desde as quatro disciplinas obrigatórias de Estágios Supervisionados que compõem a grade curricular do curso. Porém, nessa escrita, irei focar em duas dessas experiências, os Estágios Supervisionados I e IV.

Durante a disciplina de “Estágio Supervisionado I com Encenação: Prática de Montagem”, que teve como objetivo proporcionar uma vivência teórico-prática de montagem que produza contribuições significativas para o processo formativo do professor-diretor, encontrei a oportunidade de refletir acerca da minha trajetória de pesquisa dentro da universidade, reafirmando o meu espaço de identificação.

Nesse Estágio I, investiguei na sala de ensaio a especificidade da música dentro do teatro, indo além do seu uso como uma prática isolada nos processos teatrais, mas trazendo a música como estímulo inicial para o processo criativo. Foi aplicada uma oficina de Teatro, que resultou em uma montagem cênica, que contou com a participação de duas atrizes.

Na disciplina de “Estágio Supervisionado IV: Prática Artístico Pedagógica em Projetos de Extensão”, que propõe em sua ementa um estágio investigativo prático-teórico objetivando a aplicação de um projeto pedagógico no âmbito da extensão universitária, me foi possibilitada, através da flexibilidade de ação desta última disciplina de estágio, condições para fortalecimento da minha identidade docente, na qual, começo a me enveredar pela preparação corporal.

Nesse Estágio IV, trouxe como objetivo geral investigar a aplicabilidade da música enquanto dispositivo metodológico para preparação de atrizes, já que, na vivência do Estágio I, utilizei a música como estímulo para encenação e interpretação. A finalidade deste Estágio foi testar e confirmar a potência do meu objeto de pesquisa enquanto metodologia que contribui significativamente para a pedagogia teatral. Neste estágio se fizeram presentes oito artistas-discentes.

Ambas as experiências foram aplicadas somente para atrizes. Naquele momento, o convite feito para os elencos foi inconsciente, mas, hoje percebo que as escolhas fizeram parte dos meus questionamentos/posicionamentos sobre gênero. As minhas principais indagações estão mais ligadas ao cerne da questão sobre a construção/representação do universo feminino no teatro. Portanto, a minha pesquisa reflete o meu

lugar de fala, e a minha busca nesse momento é propor a desconstrução do machismo³ por intermédio do teatro e da música, mas, como essa questão é tão complexa, primeiro vou dar conta do que ela produz em mim enquanto artista, para posteriormente falar sobre o que ela é.

Sendo assim, esta pesquisa tem como ponto de partida uma metodologia já desenvolvida, em que, elementos musicais são utilizados para a preparação corporal atorial. A abordagem metodológica vem sendo revisitada, aprimorada, para que possa ser aplicada a outras artistas (docentes/discentes) que tenham experiência com teatro, mas que não precisam necessariamente ter experiência com a música, pois a abordagem não é visada na aprendizagem de habilidades musicais, mas de uma consciência corporal a partir dela.

No que diz respeito à interação teatro-música, tema do presente trabalho, Fernandino (2008) constata algo bem pertinente: “a musicalidade no Teatro possui sua própria especificidade e, para atender a seus propósitos, é insuficiente a prática de atividades musicais isoladas” (p.12). Desse modo, como já comentado aqui, essa pesquisa parte das inquietações enquanto aluna de graduação em Teatro, quando pude observar que, na maioria dos processos de montagem teatral desenvolvido em disciplinas, a música era utilizada isoladamente ao processo, ou seja, na finalização da composição cênica a música era inserida como trilha sonora. Diante disso, a presente pesquisa elegeu como objeto de estudo a sistematização de um dispositivo metodológico que se utilize de elementos musicais para a preparação corporal de atrizes, para refletir acerca da música como potencializadora da expressividade de artistas em processos criativos de teatro.

É importante destacar que o foco dessa metodologia não estará voltado para o vocal, mas sim corporal. É certo que corpo e voz não se dissociam, mas, tenho como intuito nesse estudo desenvolver a expressividade do corpo, e perceber como os elementos/características que constituem a música, tais como: ritmo, melodia, harmonia, andamento, pulsação, intensidade, entre outros, podem contribuir para potencializar o corpo em cena.

³ O machismo é acima de tudo um rótulo que reduz rudemente uma realidade complexa, é uma maneira de se referir a crenças, atitudes e práticas sociais dos homens em relação às mulheres e outros homens; projetado para justificar comportamentos discriminatórios contra mulheres e homens que não completam os requisitos da masculinidade hegemônica. (VALEJJO; PIMENTEL. 2015, p.5, **tradução minha**)

Afirmo que essa investigação seja de fundamental importância, no sentido de ampliar os conhecimentos acerca dos benefícios que a música, em sua amplitude, pode alcançar, na sua relação com as práticas de jogos teatrais e as reverberações que a música pode possibilitar quando utilizada para fins específicos. Acredito que essa abordagem metodológica é capaz de despertar uma sensibilidade e ser um potente exercício de auto percepção para a atriz no processo de criação.

Nessa condução de pensamento, o presente trabalho levanta a hipótese de que: os elementos e as características musicais, tais como o ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, intensidade, altura etc., alinhados a preparação corporal de um processo criativo de teatro, possibilitam ao corpo a ampliação de suas expressões e movimentos corporais. Diante disso, as principais questões que norteiam essa pesquisa, neste momento, são: Quais as contribuições e reverberações da atuação da música na prática teatral? Como aplicar elementos musicais para a preparação do corpo?

Com o intuito de responder a essas questões, de investigar formas que possibilitem a interação teatro-música ir além de um expressar de discurso cênico e também, pensando em contribuir com o desenvolvimento do treinamento do corpo, bem como em seu diálogo com a musicalidade no contexto teatral, proponho como caminho metodológico para esse estudo a pesquisa-ação:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 1986, p.14)

Devido à pandemia do Covid-19, em que todas as práticas tiveram que ser suspensas e sem previsão de retorno, e tivemos que pensar em novas possibilidades de atuação para nossas vias metodológicas, optei por adaptar a proposta que havia pensado para esta dissertação, pois, acredito que a pesquisa seria prejudicada sem a efetivação da prática. Diante disso, acredito que analisar a minha primeira e a última experiência de Estágio Supervisionado trarão contribuições significativas para a efetivação da abordagem metodológica nesta dissertação proposta, uma vez que, foram essas duas experiências que me possibilitaram o desenvolvimento desta.

Neste processo de análise, foram efetivadas duas ações. Inicialmente, a partir dos relatórios de estágios, imagens, entrevistas e conversas com as participantes e expectadoras/expectadores das mostras finais, foi feita uma análise contrastiva das duas

experiências de estágio já mencionadas. Foram analisados quantos jogos foram utilizados para aplicação da metodologia, quais jogos foram revisitados, criados ou adaptados, que impactos e reverberações foram colhidos na primeira experiência, e depois, com a última vivência de estágio, com o intuito de averiguar a eficácia e amadurecimento da metodologia.

A segunda ação também ocorreu em Estágio Supervisionado, mas, já na pós-graduação, com a pesquisa em curso, em experiência de tirocínio. Na disciplina “Direção de Espetáculo Teatral I”, do curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFBA, na ocasião, ministrado pela professora e minha orientadora doutora Joice Aglae, fui tirocinista e fiz o planejamento para a preparação das atrizes do espetáculo da estudante Íris Faria. Com carga horária total de 204h, a disciplina solicita em sua ementa um exercício autoral de direção de espetáculo teatral, incluindo concepção artística e metodológica, produção, execução, registro e crítica.

Esta última ação mencionada, foi desenvolvida em paralelo a essa escrita. Tal experiência deveria ter sido realizada de modo presencial, mas por consequência da atual situação pandêmica do COVID-19, me vi na necessidade de adaptar tal abordagem metodológica para o formato virtual. O processo de preparação das atrizes foi realizado, além de outras abordagens trazidas pela diretora, por meio da metodologia que proponho nesta dissertação. Esta nova experiência teve o intuito de verificar o funcionamento dessa metodologia com a intermediação de outra profissional, e perceber sua funcionabilidade neste contexto e para essas artistas. Nesta nova etapa da metodologia aqui apresentada eu não fui a aplicadora dos jogos, e a partir desta experiência observei e ponderei como a abordagem metodológica por mim elaborada funcionou em processos aplicados por uma terceira pessoa.

Sendo assim, esta dissertação estará organizada, além da presente Introdução, em quatro capítulos, apresentados da seguinte forma:

O primeiro capítulo apresentará os princípios conceituais que nortearão a pesquisa, tais como: a contextualização da relação teatro-música a partir do século XX, o conceito de música, musicalidade e polifonia, um levantamento sobre a relação/posição da atriz no teatro, e a preparação do corpo no processo teatral; No segundo capítulo, serão descritas as duas experiências de estágio supervisionado que proporcionaram o levantamento da abordagem metodológica; no terceiro capítulo, será feita a análise contrastiva de ambas as experiências de estágio; no quarto e último capítulo, será apresentada a vivência em contexto pandêmico, em que a abordagem

metodológica foi aplicada em experiência de tirocínio, e por fim, as conclusões finais. Sendo que as questões de gênero que acompanharam e impulsionaram esta pesquisa, serão expostas pouco a pouco, em contexto de reflexões que atravessaram os processos e que clamam por uma maior reverberação para se tornarem voz falada e escutada. Talvez, nas questões de gênero e assédio em salas de ensaio, esta dissertação seja o sussurro que vai se transformar em grito, na medida que se mostra urgente e com ecos compartilhados.

2 MÚSICA E TEATRO: DOIS ACORDES EM POLIFONIA

“Finalmente, cabe ressaltar que a compreensão de música aqui extrapola a via musical ou cênica, mas impregna os poros da nossa existência, já que considerada a partir do cosmos, enquanto unidade macro, e da célula do corpo, enquanto unidade micro.”

- WITTER, 2013, p.58

É quase impossível não perceber como a música e seus elementos estão intrínsecos ao processo teatral. Embora autossuficientes o teatro e a música são parte de um todo, linguagens que costumam dialogar e dizem a respeito da maneira de ser uma da outra, e por meio desses “criadores de linguagens, de novos signos que captam com sutileza e originalidade os fenômenos relacionados ao musical, os artistas” (DE MORAES, 2008, p. 31), fazem essas linguagens transcenderem.

Por intermédio do teatro a música age como criadora, que potencializa a expressividade do corpo, que dá vida ao movimento. Acredito que a música é o próprio movimento, o próprio tempo que compõe a encenação. Sendo assim, discorro neste capítulo sobre as possibilidades de interação entre o teatro e a música, que são dois campos de estudo que muito me interessam.

2.1 MODULAÇÃO: UM BREVE PANORAMA ACERCA DA RELAÇÃO MÚSICA-TEATRO A PARTIR DO SÉCULO XX

Como eu já havia feito esse levantamento de dados sobre a relação teatro-música a partir do século XX na minha escrita monográfica intitulada “A música como estímulo/dispositivo metodológico para preparação da/o atriz/ator em processos criativos de teatro”, defendida em julho de 2019, e acredito que seja pertinente para o entendimento dessa dissertação também, mesmo me questionando “por que sempre é preciso beber em fontes europeias brancas?” A resposta é basilar, foram as que nos foram apresentadas pela hegemonia que se diz branca e europeia e que compõem nossa sociedade educacional até então. Como me foram apresentadas estas e então, estas constituíram a base de meu conhecimento até pouco tempo atrás e como não é uma questão de negar as fontes, mas de buscar outras tão ricas quanto, ainda farei uso desse panorama já realizado para enriquecer o conhecimento das/dos leitoras/leitores. Sendo assim, afirmo que a grande maioria da escrita deste subtópico não é inédita.

O século XX é caracterizado como o século da diversidade para o teatro, e longo foi o seu trajeto para chegar ao período do Teatro moderno. Segundo Roubine (1998), no início do século passado, digamos até 1840, o teatro era restrito às práticas tradicionais francesas, “uma estética shakespeariana”. As condenações das práticas dominantes da época por alguns intelectuais do teatro não teriam sido por si só suficientes para surgirem às transformações que viriam a caracterizar o teatro moderno. Toda prática teatral do século XX não seria tão intensa se não fosse sustentada por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade e na diminuição de fronteiras.

No contexto descrito, toda a estrutura teatral passa a ser repensada. Surgem novas concepções, encenações e são pensados novos modelos de atuação. As concepções que muitas vezes divergiam entre si, também poderiam ser complementares umas às outras. Linguagens como a música e a dança, antes secundárias na encenação, começam a ser enfatizadas:

O tratamento do texto no teatro europeu do século XX foi revisto pela grande maioria dos dramaturgos e diretores importantes do período; de maneira geral, pode-se dizer que o espaço concedido ao texto no espetáculo teatral é relativizado e sua posição como foco principal da cena dá lugar a abordagens que o tornam *um* entre os vários elementos da linguagem teatral. Autores e encenadores diversos propõem a construção de sentido dramático através do uso musical da palavra, com ênfase em seus atributos sonoros, mais do que em seu sentido semântico. (CINTRA, 2006, p.24).

Como aponta as palavras de Cintra, com as transformações que vão surgindo ao longo do período, pensa-se a ideia de uma nova formação atorial. As novas poéticas cênicas necessitam de habilidades e conhecimentos poucos ou talvez nunca utilizados até então. Nesse momento, a música surge como referência para a preparação atorial.

Encenadores como: Adolphe Appia⁴, Constantin Stanislavski⁵, Vsevolod Meyerhold⁶, Gordon Craig⁷, Antonin Artaud⁸, Bertold Brecht⁹, Etienne Decroux¹⁰, Jerzy Grotowsky¹¹, Peter Brook¹², Eugenio Barba¹³, Robert Wilson¹⁴, entre outros,

⁴ Adolphe Appia (1862-1928), encenador e arquiteto suíço.

⁵ Constantin Stanislávski (1863-1938) diretor russo, ator e professor de arte dramática. Fundador do Teatro de Moscou, escreveu em particular suas memórias, nos livros “Minha vida na arte” e a “A construção do personagem”, dentre outros, explicando sua concepção de teatro.

⁶ Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza, (1874-1940), ator e diretor russo.

⁷ Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), ator, encenador e professor inglês.

⁸ Antoine Marie Joseph Artaud, (1896-1948), poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor francês.

⁹ Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta e encenador alemão.

¹⁰ Étienne Decroux (1898-1991), ator e mímico francês.

¹¹ Jerzy Marian Grotowski (1933-1999), diretor polaco.

trazem à música como figura essencial para seus estudos de encenação e preparação de atrizes e atores. Entretanto, como a minha proposta para este subtópico é abordar um breve panorama da relação teatro-música a partir do século XX, e também para não me delongar demais, irei explicar sobre as contribuições de Constantin Stanislavski, visto que, sua metodologia para treinamento de atriz/ator foi minha referência nas experiências dos Estágios Supervisionados I e IV. Mais uma vez venho frisar que, apesar de buscar um lugar de fala como mulher cisgênero, preta, lésbica e da periferia, neste momento devo trazer as referências que constituíram meu trabalho e contribuíram para o desenvolvimento de minha prática dentro da metodologia aqui trazida e por um período minhas referências foram eurocentradas e brancas - mas estas mudanças de referências e paradigmas, atualmente, veem sendo reconstruídas.

Segundo Fernandino (2008), Stanislavski aproveitou o Drama musical wagneriano para agregar em suas composições cênicas princípios musicais que, quando propostos por Wagner¹⁵, tinham o intuito de trazer para a encenação uma nova abordagem cênica se afastando do teatro e da ópera convencional.

De acordo com Picon-Valin:

As interações da linguagem dramática com a linguagem musical no século XX merecem ser consideradas mais detidamente. As “revoluções cênicas” do início do século não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunswerk* (“obra de arte comum”, geralmente traduzida como “obra de arte total”) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu [...] A reflexão sobre a ópera e a reforma de sua encenação alimenta paralelamente o pensamento sobre a utilização e o lugar da música no teatro (PICON-VALLIN, apud, FERNANDINO, 2008, p. 20).

A partir do conceito de Drama musical sistematizado por Wagner, surge o teatro musical. O teatro musical, de acordo com Witter (2013), em uma definição geral, é uma expressão utilizada para “designar todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando a proporção de sua utilização. Desde que integradas teatro, música e elementos visuais.” (p.123). Sobretudo, a união da interpretação, da

¹² Peter Stephen Paul Brook (1925), diretor britânico.

¹³ Eugenio Barba (1936), autor, pesquisador e diretor italiano.

¹⁴ Robert Wilson (1941), encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano.

¹⁵ Richard Wagner (1813 – 1883), conhecido por suas óperas ou dramas musicais, como o mesmo intitulou posteriormente, foi um maestro alemão, compositor, diretor de teatro e uma forte influência durante todo o período do século XX não somente para a música, mas também para a filosofia, literatura, artes visuais e teatro. Baseado na Grécia Antiga, Wagner propôs a integração de poesia, música e teatro, sendo o pioneiro em avanços da linguagem musical.

música, e da dança, é o que faz esse gênero teatral. As atrizes e os atores precisam desempenhar outras linguagens artísticas para que o público não perceba claramente a diferença do atuar, cantar ou dançar em cena, sem que necessariamente seja preciso passar por um processo de incorporação de cada um. No teatro musical, a música é utilizada para fins dramáticos, tornando a música e o teatro equivalentes durante o processo de criação cênica.

Uma vertente de teatro musical é proposta por Stanislavski, que inquietado com o fato de o teatro ser a única arte que não possuía uma metodologia sistematizada para desenvolver as habilidades artísticas da/do atriz/ator, elaborou um método denominado Sistema, que objetivava a formação da/do atriz/ator. De acordo com Nair D'Agostini¹⁶ (2018), seu propósito era uma liberação do “eu” criativo da/do atriz/ator de todas as amarras da vida cotidiana, do “eu” egoísta, do orgulho, da vaidade, que o colocam em constante luta com si própria/próprio.

Stanislavski acreditava que todo ser humano/humana possuía dentro de si as faculdades da criação, e a partir do sistema, sua proposta era “despertar o entusiasmo para a análise da natureza dessas faculdades” (D'Agostini, 2018, p.75). Apesar de Stanislavski defender e afirmar a expressão artística individual de cada um/uma, ele fundamenta o sistema nos problemas de natureza geral, que pode ser aplicado igualmente a todas artistas criadoras/ todos artistas criadores. Para o diretor russo, a arte está refreada no âmago da/do indivíduo/indivíduo, e para desenvolver/acessar essa arte é necessário realizar um trabalho constante consigo mesma/mesmo, como afirma Nair D'Agostini:

O trabalho de metamorfose do ator exige anos de dedicação a exercícios físicos e espirituais, disciplina e mudança de hábitos, levando-o a criar em si uma segunda natureza: uma natureza de ordem física, espiritual e emocional. O “sistema”, em seus princípios e fundamentos, ensina o ator a fundir a ação física com a psíquica, criando uma completa harmonia do físico e do psíquico. Ele revela as riquezas ocultas do que o ator abriga em seu interior para que possa compreender a natureza do sentimento da criação, mediante ação física e psicológica precisa e correta. (Nair D'Agostini, 2018, p.76).

¹⁶ Nair D'Agostini foi a primeira brasileira a estudar a arte dramática na união soviética, numa das melhores escolas superiores de teatro – o LGITMIK. Um dos seus mestres era Gueorgui tovstonógov, grande encenador que desenvolveu a tradição das vanguardas russas, principalmente a de Stanislávski. Outro era o célebre pedagogo teatral Arkádi Kátzman, responsável pela formação de várias gerações de atrizes e atores russos. Foi ali que Nair D'Agostini aprendeu o sistema Stanislávski – a base metodológica de preparação do ator e diretor teatral – e teve o privilégio de praticar o método da análise ativa ou método de criação do espetáculo por meio dos études, que o próprio Stanislávski considerou a descoberta mais importante dos seus últimos anos de vida.

Além do trabalho desenvolvido para a construção da cena e interpretação, os elementos musicais também faziam parte de suas propostas para treinamento da/do atriz/ator:

No trabalho de Stanislavski, o conceito-chave em termos de musicalidade é o *Tempo-ritmo*, que constitui um vetor da construção cênica, onde se integram ação e linguagem. Em sua obra intitulada *A Construção da Personagem*, Stanislavski discorre sobre os princípios que compõem o *Tempo-ritmo*, considerando que esse conceito manifesta-se externamente por meio das ações físicas e internamente pelas vivências interiores. Cabe notar que no processo de construção desse conceito, descrito no livro acima citado, Stanislavski utiliza diversos elementos musicais, tanto nas explicações dadas aos atores quanto na aplicação de exercícios, nos quais foram vivenciados aspectos como pulso, acentuação e compasso, passando por sonorizações, até a construção de cenas utilizando diversos padrões rítmicos. (FERNANDINO, 2008, p.29-30).

Como ilustra essas palavras de Fernandino, Stanislavski traz em suas contribuições o estudo da função da boca, dos lábios e da língua na articulação da palavra. Por ter experiência em canto lírico, destina-se ao trabalho de preparação vocal da/do atriz/ator, a partir do trabalho de dicção e colocação correta do aparelho fonador, adaptando os recursos da voz cantada para a voz falada.

Para fugir da rotina de uma encenação forçada, da tradição, dos hábitos do público, o sistema de Stanislavski se baseia em um trabalho sobre o corpo, introspecção, respiração, interpretação e a voz. Seu trabalho é dividido em dois períodos: Linhas das forças emotivas e método das ações físicas. É durante este segundo, que Stanislavski começa a utilizar elementos musicais nas explicações e aplicações de exercícios de preparação da/do atriz/ator. Nas ações físicas, a imaginação da/do atriz/ator deve ser traduzida com uma ação, ou seja, a transformação do imaginário para o aqui e o agora.

O conceito-chave que norteia o pensamento de Stanislavski em termos de utilização sonora é o tempo-ritmo, no qual, é integrada ação e linguagem. Nas palavras de D'Agostini:

As pesquisas de Stanislavski nesse campo se dirigiram, sobretudo, ao estabelecimento de uma psicotécnica que elevasse a arte do ator a uma precisão absoluta da ação psicofísica e da linguagem, correspondendo a uma partitura musical. Com o domínio desse recurso, que se encontra estreitamente vinculado à respiração e à atenção, todos os outros elementos da arte do ator, quer físicos, quer emocionais e espirituais, seriam desencadeados, pois o tempo-ritmo constitui-se num meio direto e imediato para estimular as forças motrizes da vida psíquica: a mente, a vontade e o sentimento. (D'AGOSTINI, 2018, p.114).

Além de toda extensão do trabalho vocal que Stanislavski utilizava para o treinamento da/do atriz/ator, ele ainda aproveitava do uso de elementos sonoros para compor inovações cênicas, criando partituras sonoras especialmente para suas obras, na busca de auxiliar a/o atriz/ator com seu tempo-ritmo interior, por isso, não devemos pensar que o tempo-ritmo se refere apenas ao significado de compasso e velocidade.

Diante disso, é notória a relevância da música para a pedagogia teatral de Stanislavski, que, quando utiliza o tempo-ritmo na preparação e criação da/do atriz/ator, e na estruturação do espetáculo, manifesta a música enquanto faculdade criadora, que preenche e completa a ação da encenação teatral.

Uma vez utilizada como ferramenta artístico-pedagógica por Stanislavski e tantos outros encenadores pedagogos, além das notórias propriedades musicais existentes no próprio ato teatral, é possível perceber como a música produz conhecimento, seja no contexto do teatro educação, seja no contexto da formação da/do artista cênica/cênico, este último meu principal objeto de interesse.

Como visto neste subtópico, citei e aponte sobre a contribuição de homens no teatro, uma vez que, as figuras marcantes sempre foram as masculinas, que por tanto tempo tiveram espaço e detenção da fala. Mas, também, como indiquei na introdução desta escrita, esta pesquisa tem cerne nas questões de gênero e, diante disso, não poderia deixar de destacar o enfoque que a minha pesquisa dará para a preparação de atrizes, trazendo, ainda que não como tema aprofundado aqui, mas com desejos de seguir tais reflexões, questões de gênero que pairaram sobre tais atrizes e sobre mim, em algum momento das preparações. Por este motivo, gostaria de usar muito mais mulheres como norteadoras de meus pensamentos e encaminhamentos, mas a história nos deixou pouco falar... Movida pelo meu modo de escrever – expressão advinda do termo “escrevivência¹⁷” cunhado por Conceição Evaristo – e no qual me apoio para justificar minhas escolhas, alimentar meus diálogos e articulações e argumentar minha postura em trazer mulheres pensadoras das artes das cenas, sigo esta escrita.

Desde o primeiro momento, no levantamento de referências bibliográficas para a escrita desta dissertação, tenho tentado encontrar referências femininas no campo da encenação, e nessa busca, reflito acerca do meu papel como mulher negra,

¹⁷ Uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sobre o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. (EVARISTO, 2020, p. 30)

encenadora, atriz e pesquisadora, e afirmo a necessidade de falar sobre e para mulheres, que por muito tempo não tiveram vez e voz. Vale lembrar e como já dito, isso não significa que a proposta metodológica aqui desvelada deverá ser aplicada somente às mulheres, mas, que o meu trabalho foi realizado a partir delas e terá enfoque sobre elas, entretanto, deixo a disposição para que seja experimentado com e por qualquer pessoa. Pois, como afirma Almeida:

Há quem defenda que não exista mais uma “arte de mulher”, ou seja, uma arte essencialmente feminina, feita por e para mulheres. A arte, neste sentido, é universal, acessível e atingível por todos: homens e mulheres de todas as idades e crenças. [...] Isso quer dizer que expressamos nossos pensamentos, ideias, emoções, sensações, com base naquilo que somos, vivemos, acreditamos, aprendemos, assimilamos – considerando que todos esses pontos estão extremamente atrelados às nossas raízes culturais, na qual nascemos e não escolhemos. Logo, não seria possível separar a autora/artista da sua realidade única, seja como mulher, brasileira, ceramista e pesquisadora do século XXI. (2010, documento eletrônico, disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em: 28 abr. 2020).

Assim como a autora se afirma, eu, enquanto mulher negra, atriz e pesquisadora, defendo as questões do universo feminino – o meu universo – aliados e fundidos à minha pesquisa acadêmica, no qual, posso expressar a minha realidade com base no meu repertório pessoal e subjetivo. Ao passar pelo feminismo, por uma parte da história das mulheres nas artes cênicas, eu reflito acerca dos moldes dos nossos corpos, em como é ditado o nosso comportamento na sociedade, o que nos incomoda enquanto mulher e atriz, e para, além disso, expressar o potencial desses corpos.

Nessa perspectiva, me ancoro mais uma vez na filósofa Djamila Ribeiro (2018), em seu livro “Quem tem medo do feminismo negro?”, para me debruçar sobre tal conceito. No livro, a autora dialoga com as escritoras Bell Hooks, Alice Walker, Toni Morrison e Conceição Evaristo para discutir sobre o silenciamento de mulheres negras. Ribeiro (2018) em sua escrita, apresenta uma seleção de artigos a partir dos quais destrincha os conceitos de empoderamento feminino e interseccionalidade, e o aumento da intolerância às religiões de matriz africana. E ainda, aborda temas como os limites da mobilização nas redes sociais, as políticas de cotas raciais e as origens do feminismo negro nos Estados Unidos e no Brasil, além de explorar obras de referência para a teoria feminista.

É essencial para o prosseguimento da luta feminista que as mulheres negras reconheçam a vantagem especial que nossa perspectiva de marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a dominação racista, classista e sexista, para refutá-la e criar uma

contra-hegemonia. Estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na realização da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa. (HOOKS, apud, RIBEIRO, 2018, p.122)

Nesse sentido, o feminismo que proponho é a conquista de um espaço para a liberdade de expressão da mulher, que é contida e silenciada o tempo inteiro. Invoco o feminismo que habita em nós atrizes, para que juntas possamos subverter as normas ditas como padrões, uma vez que, “O feminismo negro não é luta meramente identitária, até porque branquitude e masculinidade também são identidades. Pensar feminismos negros é pensar projetos democráticos. [...]”. Já começamos a desmitificar o pensamento de que a sociedade é do homem, mas a luta é árdua, o caminho é longo e não tem sido fácil, seguimos sendo silenciadas, violentadas e anuladas, todavia, vamos buscando brechas para que não possamos regredir, ainda que contemos com esse (des)governo, e que algumas portas se encontrem fechadas, contudo, juntas conquistaremos o nosso espaço. O feminismo é força, é luta, pois, como afirma Estés:

Elas reivindicavam um lugar na sua sociedade, essencialmente qualquer lugar que desejasse pois não queriam esperar, implorar nem precisar adular para que alguém – a família ou a cultura – lhes concedesse esse lugar. Elas traçavam um círculo. Entravam nele. E diziam: “Estou aqui. Se vocês quiserem proximidade de mim, fiquem perto de mim. Se não, afastem-se, porque nós vamos avançar. (ESTÉS, 2007, p.71-72)

2.2 TRÍDUO: MÚSICA, MUSICALIDADE E A POLIFONIA NO CONTEXTO TEATRAL

É uma tarefa árdua encontrar uma definição pontual para música. No minidicionário Aurélio (1988), por exemplo, “música é a arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido.” (p.477), e assim como no minidicionário, os dicionários de música também sintetizam e definem a música como um agrupamento de sons combinados. Então, de uma forma simplória, podemos compreender que a música tem como base uma combinação de sons. No entanto, eu, enquanto uma pessoa que sou aberta a escutar diversos gêneros musicais, discordo dessa restrita definição, até porque o que é agradável a uma pessoa não necessariamente será a outra.

Na busca pela delimitação de um conceito que mais represente a minha ideia enquanto uma boa amante da música, Martineau é, de todas/todos as/os

autoras/autores consultadas/dos para esta escrita, o que, a meu ver, melhor sintetiza esse conceito de uma forma poética e plástica:

A música é... a canção de ninar de uma mãe. Ela dá som aos nossos sentimentos quando não temos voz, dá-nos palavras quando estamos em silêncio [...] Na expressão da alma, encontramos os contornos do trajeto de um colibri em voo, e o vento que o carrega. A música molda-se e fragmenta-se em infinitas cores, matizada e diversificada, e eternamente criativa. É o espírito tomando da forma. (MARTINEAU, 2017, p.06).

Contemplo-me nessas doces palavras de Martineau, acredito que a música nos faz transcender, nos faz enxergar novas formas, possibilidades. Em todos os nossos estados de emoções, situações cotidianas e extra cotidianas a música consegue se fazer presente, e mesmo que não entendamos nada da teoria musical, - pois a teoria da música é intensamente complexa – não necessitamos desses conhecimentos para revestir nossa alma. Ainda que seja necessário trabalhar com teorias e conceitos dentro da academia, e sei da importância disso, eu acredito que delimitar a música a um simples conceito é limitar a altura de seu voo. A música oportuniza a criatividade, a liberdade, a imaginação, e apenas a sensibilidade de ouvir nos faz ficar mais abertas/abertos a novos mundos, como afirma Barenboim (2010) “não tenho a intenção de imitar a música, de segui-la servilmente, nota por nota, mas, sim utilizá-la de maneira criativa sem me opor a ela.” (p.17).

Contudo, é importante relativizar e não reforçar os estereótipos sobre música, ainda que saibamos que ela seja bela e transcendente, é preciso também voltar os nossos olhos para a música como fator social, como campo da etnomusicologia¹⁸, em que, justamente pelas “infinitas possibilidades de sensações”, a experiência musical não se restringe ao “êxtase”. Destaco aqui, por exemplo, o dossiê sobre música e violência¹⁹, no qual, autoras/es diversas/os justamente criticam essa visão de “êxtase” dentro da lógica de uma suposta “estética do belo”, como o artigo escrito por Samuel Araújo e grupo Musicultura da Maré (RJ) (2006), que vão falar de gêneros musicais como o funk e as experiências musicais na favela. Suzanne Cusick (2006), que discorre acerca da música como instrumento de tortura na guerra, e Silent Jane (2006), que explana sobre a música e memórias de violência e abuso sexual.

¹⁸ A pesquisa etnomusicológica é concebida pelo senso comum como o estudo de uma cultura musical estranha à experiência do pesquisador. (ARAÚJO, 2006, online)

¹⁹ <https://www.sibetrans.com/trans/published-issue/5/trans-10-2006>

Aproveito essa abordagem para descrever conceitos da teoria musical que se verão nesta dissertação, são eles: o ritmo, a melodia e a harmonia, os três elementos basilares que constituem a música. O ritmo é a ordenação de sons no tempo, “compreende não apenas o posicionamento ou espaçamento do Som no tempo, mas também sua duração.” (ULLOA, 2008, p.57). Nós percebemos um ritmo, por exemplo, em uma simples batida de palmas, quando cantamos os parabéns a alguém.

“A harmonia é o elemento mais forte da música. Se você tem apenas um acorde, pode fazer um milhão de ritmos diferentes, sem, no entanto, poder mudar a harmonia. A harmonia não se move, porque é o elemento musical mais forte.” (Berenboim, 2010, p.21). A harmonia se ocupa dos acordes de uma música, por isso é difícil de ser explicada, mas é fácil de ser percebida, escute uma canção e verá a harmonia deslizando sobre seus ouvidos como sons concomitantes.

A melodia é uma linha de sons que se seguem, “uma sequência de notas musicais organizadas sobre alguma estrutura rítmica.” (ULLOA, 2008, p.57). O jeito mais fácil de compreender o que seria a própria é cantarolando uma música, então que seja a sua favorita, não precisa lembrar a letra inteira e nem cantar toda, apenas cantarole e reproduzirá uma melodia com sua voz.

Se parece ser difícil encontrar uma definição palpável de música, a musicalidade também “canta no mesmo ritmo”. Musicalidade, segundo o minidicionário Aurélio (1988), é descrita como “caráter do que é musical” (p.477), então, para melhor entendimento, podemos dizer que a musicalidade são os signos e símbolos que fazem parte da música.

De acordo com Witter:

De um modo simplista, apenas como provocação inicial para pensarmos, podemos dizer que a música é a linguagem humana escolhida para expressar racionalmente a musicalidade, pois é capaz de converter em símbolos, com durações e alturas determinadas por uma escrita musical, as emoções humanas. Nesse sentido, a musicalidade seria a faceta afetiva (e muitas vezes de pulsão) dessa música escrita. (2013, p.65)

É notório que a música e a musicalidade são indissociáveis. No teatro, ambas são trabalhadas/pensadas para e no âmbito cênico. Destaco aqui, a tese de doutorado de Jacyan Castilho de Oliveira (2013), intitulada “O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro”, que ancora as noções de ritmo e dinâmica no espetáculo teatral, formulando a acepção de que a musicalidade é componente intrínseco de toda performance cênica, mesmo daquela que não comporta música.

A autora faz paralelos da teoria musical com a prática teatral. Além de definir em sua escrita às propriedades do som, ela afirma que elas são totalmente compreensíveis e aplicáveis ao contexto teatral. Segundo Jacyan Castilho (2013), seu maior interesse não é de chegar a uma definição plausível sobre em que consistem os ritmos de uma encenação, ou se ela apresenta musicalidade intrínseca ou aparente. A questão que interessa a autora é justamente, tentar identificar onde se apoiam os criadores de espetáculo teatral para imprimir uma marca rítmica a seus espetáculos. Nesse sentido, a autora aponta como a/o atriz/ator pode contribuir por meio da construção de partituras psicofísicas, na construção dos ritmos da encenação.

Saliento também os estudos de Jussara Rodrigues Fernandino (2008), em sua dissertação de título “Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro”, que traz como “foco a musicalidade no contexto teatral e propõe um delineamento de seus fundamentos” (p.5). Ela parte da hipótese de que a linguagem musical possui uma natureza própria ao se inserir no teatro, o que “se dá em função das necessidades requeridas pela cena, demandando o desenvolvimento de práticas específicas” (ibidem).

Fernandino (2008) aponta em sua escrita, que consultou as produções acadêmicas dos Anais dos Congressos e Reuniões Científicas promovidas pela Associação de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE, e ainda outros acervos das Universidades Brasileiras que oferecem os cursos de graduação em Artes Cênicas, e em sua maioria as pesquisas encontradas sobre musicalidade estavam voltadas as questões de caráter musical específico, concentrando-se na voz relacionada à área fonoaudiológica ou direcionada à expressão vocal textual, o que fez com que as contribuições musicais no teatro ainda fossem incipientes naquela época.

Depois de 2008, novas pesquisas foram desenvolvidas acerca do papel da música e musicalidade no teatro. Atualmente, nos periódicos e anais de Pesquisa em Artes Cênicas, por exemplo, podem ser encontrados estudos que revelam a musicalidade como fator primordial em muitas funções presentes no âmbito cênico, tais como: nos princípios e estímulos para a construção da cena teatral, para a preparação da/do atriz/ator, para a estruturação do espetáculo, para a possibilidade de uma experiência de escuta sensível a/o espectadora/espectador, dentre outras possibilidades.

Segundo Fernandino:

A presença da Música no contexto teatral se expressa de duas maneiras. Uma mais evidente em termos de material musical, como a

sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) -, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição. (2008, p.11).

E não podemos falar de música, musicalidade, sem lembrar-se da polifonia. Este último, conceito encontrado na teoria musical, “define-se como a composição de várias vozes, o encontro harmônico de melodias simultâneas, no qual cada melodia independe da outra, mas possui igual importância” (OLIVEIRA, 2019, p.24). Inicialmente, este era um conceito restrito a teoria musical, mas, com o passar dos anos, o termo passou a ser apropriado por diversos campos de conhecimento.

A literatura e a linguística se destacam entre os campos do conhecimento que legitimamente se apropriaram da ideia de polifonia. No universo acadêmico, são bastante reconhecidas as teorias do russo Mikhail Bakhtin, filósofo e teórico da Literatura, que, como nos diz Lanna, “lançou as sementes para um rico percurso de estudos da polifonia” [...] (MALETA, 2016, p.43).

Ernani Maleta (2014), em seu artigo “A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia”, defende que a polifonia não é um conceito exclusivo da música, e apresenta uma proposta em que desenvolve a polifonia no contexto teatral. Maleta (2014) ressalta em seu artigo a sua tese de doutorado, na qual apresenta uma discussão sobre o caráter polifônico do teatro por natureza e defende uma formação polifônica da/do atriz/ator, para que ela/ele possa trabalhar múltiplas vozes em contraponto – todas agindo ao mesmo tempo.

Segundo Maleta (2016), o teatro é uma arte que se manifesta por meio do entrelaçar de múltiplos discursos autônomos, simultâneos e equipolentes, o que nos remete diretamente ao conceito de polifonia. “O teatro é uma arte de natureza polifônica” (Maleta, 2016, p.58), e o que identifica esse caráter no teatro “é a impossibilidade de se eleger uma matéria-prima única protagonista” (ibidem), visto que, o teatro é um complexo sistemas de discursos – “vindas do cenário, do figurino, da iluminação, e da postura, dos gestos e das palavras dos atores.” (ibidem), todos com a mesma importância para a criação do espetáculo.

O autor, em seu livro “Atuação polifônica: princípios e práticas” (2016), além de apontar suas pesquisas, destaca também seu trabalho com o grupo Galpão, no qual vem há mais de 15 anos participando como preparador, arranjador, diretor vocal e

musical das montagens dos diversos espetáculos do grupo. Maleta aplica ao grupo o conceito de “atuação polifônica” desenvolvido pelo mesmo, e busca estratégias para tornar a/o atriz/ator polifônica/polifônico.

Nesse sentido, me apoio nos estudos de Maleta (2014 e 2016) e trago o conceito de polifonia e atuação polifônica para meus estudos, pois penso uma metodologia que dê conta de trabalhar o movimento, a emoção, a intenção, o espaço, o tempo, o texto, a palavra – tudo em conexão –, na busca de um trabalho que desenvolva a técnica e a poética da atriz, sem focar em um trabalho musical, cantar ou tocar instrumento, sem a separação “aqui é atriz, aqui é cantora”, mas voltar o trabalho para a técnica teatral, onde a música esteja intrínseca, implícita e inerente a esse corpo.

Polifonia: identificada aqui como a natureza do teatro, ao se considerar a existência no Teatro de um discurso musical que é próprio dele, intrínseco a ele, não como um representante da arte Música, mas como umas das instâncias discursivas que o compõem, como um dos fios que tecem a trama teatral – o que também pode ocorrer explicitamente na forma do canto e da execução instrumental, quando a arte Música não se mostra como uma personagem por si só; *os atores cantam e/ou tocam, mas não o fazem representando músicos*, pois não praticam essas ações buscando alcançar necessariamente os objetivos da arte musical, mas os objetivos da arte teatral [...] (MALETA, 2016, p. 63).

Como afirma Maleta, a natureza polifônica do teatro possibilita ao artista incorporar vários discursos ao seu próprio discurso e assim criar para si um discurso polifônico. “Assim, os discursos relativos ao movimento corporal, à musicalidade, e à plasticidade, por exemplo, podem estar *invisíveis*, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena.” (MALETA, 2016, p.68). Diante disso, no próximo subtópico irei adentrar em uma das questões centrais desta pesquisa: a preparação do corpo no processo teatral.

2.3 A PREPARAÇÃO DO CORPO NO PROCESSO TEATRAL

Em todo o processo de um espetáculo teatral nós sempre nos apegamos a um momento específico, seja ela a construção da personagem, ao levantamento de cenas, aos ensaios, a pré-estreia, a pós-estreia ou a qualquer outra etapa que envolva um processo de montagem. Eu, inicialmente, comecei a me interessar pela parte musical do processo, depois me vi fixada pela expressividade, que, de acordo com Eugênio Barba (1991), seria o momento em que se chega à conjunção de energia, a ação.

Segundo Fabiana Monsalú (2018), o corpo se revela através da corporeidade. Nas palavras da autora:

A corporeidade é entendida como a maneira de agir do corpo, como ele faz e como ele intervém no espaço e no tempo. O nascimento dessa corporeidade se dá em processos de descobrimento do homem-ator durante o treinamento, no qual se exploram as capacidades e dificuldades, alargando o vocabulário do ator, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Pode-se dizer que seu objetivo é a dilatação do corpo-mente do ator, preparando-o para a situação de representação na qual sua arte se realizará. Esse treinamento prepara o ator para uma determinada representação precisa, dependendo da estética buscada. (MONSALÚ, 2018, p.46).

Seguindo a linha de pensamento da autora que a corporeidade é entendida como a maneira de agir do corpo, e o treinamento é o meio em que a atriz/o ator explora suas capacidades interpretativas e de criação, podemos entender que, o treinamento corporal é essencial para a formação atorial. Nesse sentido, o treinamento faz-se necessário para desenvolver habilidades, capacidades e articular técnicas. Sem o treino, a ação de repetir, explorar novas formas, provocações, estudo, nós permanecemos estagnadas/estagnados aos nossos limites de criação.

O trabalho com o corpo é o que antecede a construção da personagem, e prepara a atriz/o ator para qualquer papel designado, em qualquer proposta teatral. “A técnica corporal, quando a serviço da interpretação, liga-se diretamente à descoberta e utilização dos recursos pessoais do ator [...]; uma experimentação das possibilidades visíveis e invisíveis da transformação constante.” (AZEVEDO, 2012, p.278). O treinamento corporal indica duas ações importantes para a formação da/do intérprete, primeiro, o desenvolvimento de uma disciplina para o corpo, no sentido de desconstruir os vícios corporais, e segundo, na liberdade de experimentação.

Me ancorando mais uma vez no sistema Stanislavskiano, me alimento dos seus estudos sobre o corpo. Segundo D’Agostini (2018), Stanislavski, além de ter determinado um treino físico diário para seus atores e atrizes, adotou o estudo do elemento “Liberdade muscular”, que consistia em um programa pedagógico de exercícios de sensibilização, percepção, equilíbrio, força, resistência, agilidade, destreza e consciência do fluxo da energia interna do movimento. Esse processo era guiado de tal forma que contemplava o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da vontade, da imaginação, da atenção, da memória, de habilidades cênicas especiais, visando,

sobretudo, à realização concreta de uma ação orgânica plasticamente expressiva, dirigida a um fim.

A atenção que o autor russo dava ao trabalho corpóreo era grande. Stanislavski aplicava improvisações para desenvolver a expressão física da personagem. Sua busca era para que seu elenco não representasse com excesso, contração indevida, gesto inútil, mas, que a linguagem corporal mostrasse sutileza e fluidez. Sobre isso, Stanislavski comenta:

A tensão necessária para manter determinada posição requer domínio e equilíbrio, sendo que o controle é considerado o inspetor dos músculos, e os ajustes sobre as partes do corpo em movimento devem ser claros como as notas de um instrumento, pois necessitam de precisão e fluência para que soem harmonicamente. (STANISLAVSKI, apud, D'AGOSTINI, 2018, p.108).

Nesse sentido, dialogo com o trabalho corporal desenvolvido por Stanislavski e proponho nos estudos que venho desenvolvendo desde a graduação – a abordagem metodológica apresentada nesta dissertação –, um trabalho corporal que possibilita expressar as emoções no corpo em um ritmo fluído, com a presença de musicalidade na plasticidade dos movimentos, sem a ideia de que é preciso ser uma teórica/teórico musical ou até mesmo uma cantora/cantor. Por isso proponho uma atuação polifônica, que se define:

[...] como discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se dos múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de apropriar-se das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente. (MALETA, 2016, p.67)

Em meus processos artísticos, exploro as múltiplas linguagens que o teatro proporciona, assim, por meio da atuação polifônica, as atrizes incorporam todo o discurso que rege um processo de montagem e trabalham o seu individual e o grupo. Segundo Castilho (2013), numa ousada metodologia, os pressupostos musicais são passíveis de serem deslocados do fenômeno sonoro para o fenômeno visual, e é justamente isso que proponho na minha abordagem metodológica, na preparação da atriz; que a **intensidade** seja percebida na voz, que as falas sinalizem a **duração**, que a **dinâmica** seja sentida no texto/na expressão do corpo, que o ritmo guie os movimentos, que a interpretação e a cena sejam tão fluidas quanto uma **melodia harmônica**. Como afirma Witter:

A nosso ver, a musicalidade de um movimento é capaz de revelar os elos que constituem a profundidade, a brevidade e os contrastes de cada um. Considerando a multiplicidade e individualidade humana, entendemos que a polifonia traduz, em certa medida, a possibilidade de coexistência e fricção dos diversos lados da pessoa e também das diversas pessoas em um coletivo, não tanto pela harmonização, que nem sempre é necessária, mas principalmente pelo resgate da essência, tanto do indivíduo quanto do grupo, como tal. (WITTER, 2013, p.45)

A música em si já consegue ampliar a expressão dos sentimentos, por exemplo, quando estamos tristes e escutamos uma música triste, temos a sensação de intensificar a nossa tristeza, isso também acontece com outros sentimentos como alegria, melancolia, dentre outros, por isso, quando elementos musicais atuam por meio do teatro com intenção de ampliar a expressividade do corpo, o treinamento consegue alcançar e possibilitar um resultado eficaz, visto que, “quanto mais delicado o sentimento tanto mais precisão e plasticidade requer o movimento.”(STANISLAVSKI, apud, D’AGOSTINI, 2018, p.108). O próprio Stanislavski reitera sobre a importância de parâmetros musicais para atuação, dizendo que:

[...] “As letras, as sílabas e as palavras são as notas do discurso, com as quais se criam compassos, árias e sinfonias inteiras. Não é por acaso que uma bela fala é dita musical.”. E acrescenta: “a palavra é a música do texto (de um personagem ou de toda a peça) é a melodia, a ópera ou a sinfonia. Pronunciar bem as palavras em cena é tão difícil quanto cantar, que, por sua vez, exige uma preparação técnica minuciosa quase virtuosística.” (STANISLAVSKI, apud, MALETA, p.129).

Ressalto que o trabalho que proponho nesta pesquisa não é um treinamento, mas sim, uma metodologia que contém jogos que abarcam um possível treinamento, assim sendo, a palavra treinamento está a serviço da metodologia. O meu foco é desenvolver a expressividade corporal e a musicalidade/música intrínseca ao teatro, não um treinamento. Por isso, lanço o seguinte questionamento: como os elementos musicais em consonância com a linguagem teatral possibilitam a expressividade corporal? Witter, responde a essa pergunta quando afirma que:

Compreendendo que a música é movimento que se dá no espaço, durante algum tempo e que possui qualidades que alteram sua percepção (como ritmo, duração e altura), podemos dizer que é fundamentalmente no corpo do ator que teremos a possibilidade de fazer com que a música seja percebida com todos os sentidos e não apenas com a audição e que é necessário que essa presença musical do ator se alastre para todo o espaço cênico, fazendo constantemente música, audível e não audível. (WITTER, 2013, p.63)

Nesse sentido, além dos apontamentos de Witter, reforço a resposta para este questionamento com os estudos que venho desenvolvendo desde a graduação (que já mencionei anteriormente), em que os elementos musicais são o pivô para trabalhar a expressividade corporal das atrizes. E, aponto ainda os estudos de Jussara Trindade Moreira (2009), em seu artigo intitulado “A musicalidade do ator no grupo Tá Na Rua”, no qual levanta considerações apontadas em sua dissertação de mestrado, em que investiga a natureza da capacidade sinestésica da atriz e do ator que, a partir de um estímulo musical, transpõe para o gesto corporal as imagens mentais assim suscitadas, conferindo materialidade cênica a um objeto que é inicialmente imaterial e perceptível apenas pela audição.

Interessada pela metodologia de trabalho do grupo Tá Na Rua (RJ), que desenvolve há mais de 30 anos um estudo para formação de atrizes e atores ancorados numa técnica singular de improvisação coletiva a partir de estímulos musicais, Moreira (2009) escreve sua dissertação intitulada “A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua”, para abordar sobre os procedimentos de ensino encontrados nesse espaço de formação atorial. O estudo de Moreira revela o papel determinante que a música desempenha aos participantes quando se relacionam ativamente com diferentes gêneros musicais, onde aprendem a materializar corporalmente a trajetória desses discursos sonoros, atribuindo-lhes um sentido inteligível e construindo, a partir dessa percepção auditiva, imagens cênicas de forte teatralidade, como afirma a autora:

As observações resultantes da pesquisa de campo realizada em Oficinas de Despressurização do grupo Tá Na Rua levantam, neste momento da pesquisa, a suposição de que as estruturas musicais formais colocadas em jogo durante essa dinâmica musical - com seus diferentes encadeamentos harmônicos, tensões e repousos – são um fator determinante na conformação mais geral dessas imagens cênicas, materializadas pelos atores num fluxo de improvisações de natureza coletiva, corporal e não-verbalizada que, não obstante, instaura um discurso cênico de natureza narrativa. O desenvolvimento de tal hipótese abriria caminho, penso, para a possibilidade de análise dos espetáculos teatrais a partir da noção, já mencionada neste trabalho, que suponho ser, ao lado da *musicalidade do ator*, também essencial ao teatro de nosso tempo - a *musicalidade da cena*. (MOREIRA, 2009, p.08-09).

O trabalho desenvolvido pelo grupo “Tá Na Rua” abordado por Moreira, e acredito que também em minha pesquisa, percebemos estudos que respondem como os elementos musicais em consonância com a linguagem teatral possibilitam o treinamento para o corpo. Na metodologia do grupo, gêneros musicais são utilizados para a criação

de partituras corporais, diferente da minha pesquisa, onde as características da música, tais como, o ritmo, a dinâmica, a intensidade, altura..., são utilizadas na preparação das atrizes. Enfatizado esse ponto, adentraremos agora em algumas questões que permeiam as atrizes no teatro.

2.3 A ATRIZ NO TEATRO – E AS QUESTÕES DE GÊNERO QUE NOS SÃO SUFOCADAS

“A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura.”

– Chimamanda Ngozi Adichie, 2014, p.65

O que eu quero aqui é externar, é trazer a necessidade de refletirmos sobre o lugar que a atriz vem ocupando na história das artes cênicas durante os últimos séculos. Nesse sentido, faz-se necessário situar-nos razoavelmente sobre o contexto em que a atriz foi/está inserida no teatro sob o olhar de uma perspectiva feminista, e as questões de gênero que nos são sufocadas.

Na perspectiva dos estudos feministas, o interesse nas questões de gênero encontra campo fértil na investigação dos papéis sexuais (da diferença entre a posição de homens e mulheres na sociedade), das políticas de identidade (como o gênero feminino é construído e “performado”), e da corporeidade feminina (em outras palavras, as bases biológicas de gênero e as políticas de dominação e subordinação do corpo feminino na sociedade ocidental) (ROMANO, 2009, p.50)

A historiadora Michelle Perrot (2007), no livro “Minha história das mulheres”, em contexto europeu, destaca o processo da crescente visibilidade das mulheres em seus combates e suas conquistas nos espaços públicos e privados. A autora conta sobre a história de mulheres, de nossas relações com os homens, sexualidade, família, crianças, das representações de masculino e feminino, das classes sociais, do poder e da sociedade. O livro traça um trajeto sobre a história de mulheres ocidentais, nas artes visuais, na dança, na música e no teatro.

De acordo com Michelle Perrot (2007), durante muito tempo essas mulheres foram proibidas de se manifestarem artisticamente, sendo vetadas de entrarem no teatro (espaço de encenação), assistirem a peças teatrais e atuarem. Os papéis femininos eram representados por homens (principalmente adolescentes por conta da voz mais fina),

figurinos e máscaras. As mulheres eram figuras totalmente submissas aos homens, dependente de seus pais ou esposos, serventes apenas aos afazeres domésticos, costuras, religiosidades e procriações. A mulher nesse período era exposta com total diferença entre os gêneros, sem direito a se expressar ou manifestar de qualquer forma a sua autonomia frente à sociedade. Nas palavras da autora:

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. Ser cantora lírica, por exemplo. (PERROT, 2007, p.101)

A historiadora conta como as mulheres foram boicotadas em todos os âmbitos artísticos por seus pais e maridos. Quantas mulheres deixaram de mostrar suas artes visuais, literárias, musicais, danças e teatrais, pela repressão ou até mesmo por serem obrigadas a assumirem o papel de genitora? A participação artística feminina era condenada pela obrigação das mulheres em serem “mulher do lar”, “mãe de família”.

Não se sabe, exatamente, como se deu a entrada da mulher nos palcos, mas sabe-se que a igreja e a sociedade tentaram vetar e perseguiram tais mulheres de muitas maneiras, pois essas atrizes se mostravam rebeldes e contrárias às normas que o patriarcado desenhou para elas. Tais mulheres foram verdadeiras guerreiras na defesa de um feminismo que nem mesmo sabiam da existência. Por não serem donas de casa, por não quererem ser mães e nem constituírem família nos termos da época, por não terem casa fixa e viajarem com as companhias de teatro compartilhando dormitórios e camarins, por participarem de festas, jantares e passeios luxuosos, por terem conhecimento e estudo, essas mulheres foram colocadas na categoria de prostitutas, aventureiras e até, feiticeiras. (BRONDANI, 2017, p.29)

Conforme Michele Perrot (2007), só a partir do século XIX que se torna mais visível o espaço conquistado na sociedade pelas comediantes, atrizes, cantoras e dançarinas, ainda assim, com muita luta, condições duras e exploração de trabalho. Oriundas, em sua maioria, de meios populares e pobres, todas contribuíram para fazer de suas condições artísticas uma profissão plena, mesmo que as famílias ainda se mostrassem resistentes. É importante relativizar nesse momento, e destacar que bem antes desse período, nos anos de 1500, as mulheres da *Commedia Dell'arte* já lutavam contra as condições as quais eram submetidas. O movimento teatral em contexto ocidental e europeu, eram sempre representados por homens, e tais mulheres foram veementes para que pudessem estar em cena. Joice Brondani (2016, 2017 e 2018),

apresenta em seus estudos um olhar direcionado à mulher, *comica dell'arte*, atriz na sociedade patriarcal medieval. A autora parte da observação de documentos e narrativas sobre a mulher na *commedia dell'arte* e das máscaras femininas desse gênero teatral, exercendo reflexões sobre essa mulher que atuou e desafiou a sociedade machista da época. Sobre isso, a autora comenta:

As *comicas* começaram transgredindo o próprio movimento teatral, o qual era realizado desde os primórdios da história, ao menos da Europa e Ocidente, por homens. Transgrediram, também, a *commedia dell'arte*, pois, na cena, se transformaram em figuras destacadas, divas que foram mitificadas dentro e fora da cena. Contrariaram a sociedade e seus valores patriarcais, não permanecendo nos papéis de dona de casa, freira ou prostituta – únicas categorias permitidas à mulher. (BRONDANI, 2018, p.03)

De lá para cá a história foi sendo modificada – lentamente e com muita luta - e com a onda do feminismo as mulheres vão tomando espaço, e com a chegada do século XX, grandes transformações no modo de se pensar e fazer as artes vão tomando forma. Entretanto, os homens seguem no comando, em posição de privilégio. O patriarcado²⁰, a misoginia²¹, o machismo contribuíram fortemente na construção da sociedade, fazendo com que os homens sempre ocupassem as posições de poder. Neste sentido, “as relações sociais se baseiam antes de tudo numa relação hierárquica entre os sexos, trata-se de uma relação de poder, de dominação.” (Hirata *et al.*, 2009, p.71).

De acordo com Brondani:

A verdade era que, enquanto que o ator era pago, sem nenhum problema, como profissional do palco, a mulher, em sua primeira profissão, era tratada como prostituta por cobrar por estar expondo seu corpo aos olhos do público.
O pensamento medieval patriarcal ainda se arrasta na sociedade de hoje. Para as mulheres, o mercado de trabalho e a liberdade social é uma luta constante. (BRONDANI, 2017, p.38-39)

Diante de todos esses fatos, eu entendo que o corpo venha ser um meio de luta para as mulheres, uma forma de subversão, de ocupar os espaços que foram e são negados a nós durante tanto tempo. Hoje, com muitas lutas, dificuldades e bem distantes

²⁰ Nessa nova acepção feminista, o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres. Essas expressões, contemporâneas dos anos 70, referem-se ao mesmo objeto, designado na época precedente pelas expressões “subordinação” ou “sujeição” das mulheres, ou ainda “condição feminina”. (Hirata *et al.*, 2009, p.173).

²¹ A misoginia é o prejuízo mais antigo do mundo e apresenta-se como um ódio ou aversão às mulheres, podendo manifestar-se de várias maneiras, incluindo a discriminação sexual, denegrição, violência e objetificação sexual das mulheres. (MOTERANI; CARVALHO, 2016, p. 167).

de alcançar a liberdade de expressão e equidade para todas as mulheres, em especial às negras, conseguimos dar aos nossos corpos vozes e vezes, como afirma Almeida:

O corpo, como tema de debate social da época converge com as lutas sociais da inclusão dos negros, dos homossexuais e vem junto com a luta de liberação das mulheres. A performance ou o acontecer em arte ganhou espaço – o corpo registrado, teatralizado, adulterado tornou-se palco de muitas as revoluções individuais e sociais. (2010 documento eletrônico, disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em: 28 abr. 2020).

Nesse sentido, trago como reflexão a ser considerada, as intimidações que nós mulheres atrizes passamos nas salas de ensaio, e dentro e fora do teatro. Não poderia deixar de mencionar sobre as múltiplas violências que sofremos devido ao nosso gênero, porém, deixo de lado nesse momento as inúmeras formas de agressões físicas, psicológicas, verbais, dentre outras, trago somente como enfoque atos que infligem nossa integridade física e subjetividade: o assédio sexual²².

Por se tratar de um assunto tão emergente, gostaria de enfatizar a escassez de pesquisas, artigos, trabalhos acadêmicos, que tenham como tema o assédio sofrido pelas mulheres nas salas de ensaio. Em busca deste tema encontrei dois artigos, o primeiro: “Legitimidade e credibilidade nas manifestações de Mulheres em Hollywood e na França”, de Kamylla Dutra, Lizandra Oliveira e Verônica Aragão (2019), que com base na Análise Semiolinguística do discurso no “Manifesto Catherine Deneuve”²³, buscaram identificar de que modo à visada de incitação é utilizada para defender um determinado ponto de vista. O “Manifesto Catherine Deneuve” foi publicado em janeiro de 2018, e teve grande repercussão no jornalismo internacional por apresentar críticas às manifestações de mulheres – em sua maioria atrizes – de Hollywood, nas situações que envolveram as denúncias de assédio e abuso sexual.

É muito triste quando mulheres como Catherine Deneuve, uma atriz muito influente no meio artístico, nas mídias sociais, junto a outras mulheres, profere palavras que ferem nossos princípios. Deneuve em sua declaração pública afirma que “Como mulheres, não nos reconhecemos nesse feminismo que, para além da denúncia do abuso de poder, assume as feições do ódio contra os homens e a sexualidade.” Em resposta a

²² [...] Essa denominação designa todas as condutas de natureza sexual, quer sejam de expressão física, verbal ou não verbal, propostas ou impostas a pessoas contra sua vontade, principalmente em seu local de trabalho, e que acarretam um ataque à sua dignidade. A maior parte desse comportamento é dirigida contra as mulheres e constitui uma expressão do poder dos homens sobre elas. (HIRATA *et al.*, 2009, p.25-26)

²³ O manifesto na íntegra se encontra nos apêndices, além disso, em nível de informação, trouxe uma matéria publicada sobre o caso.

esse comentário, eu como uma mulher feminista negra, acredito fielmente que não buscamos odiar aos homens e a sexualidade, mas lutamos por respeito e representatividade para todas, em todos os âmbitos, por isso buscamos o conceito de sororidade²⁴. Mas, como cita a constituição, é justo que toda pessoa tenha sua liberdade de expressão.

Uma característica interessante de muitas feministas negras é que elas não se restringem a se pensar somente como teóricas, mas como ativistas, militantes. Feminismo negro, segundo Sebastião, seria um movimento político, intelectual e de construção teórica de mulheres negras que estão envolvidas no combate às desigualdades para promover uma mudança social de fato; não seriam mulheres preocupadas somente com as opressões que lhe atingem, mulheres negras estariam discutindo e disputando projetos. (RIBEIRO, 2017, p.28)

O segundo artigo, este que me chamou mais a atenção: “um olhar sensível sobre o corpo de atrizes Manauaras”, de Karoline Araújo e Taciano Soares (2019) (este último, professor orientador da pesquisa), tem como foco a reflexão das relações laborais e sociais no meio artístico teatral manauara referente ao corpo feminino a partir de um relato de experiência que evidencia abuso físico e moral sofrido durante um processo de criação de personagem e das vivências de atrizes da cena de diferentes épocas. A autora tem como objetivo analisar a posição hierárquica entre atrizes e seus colegas de trabalho na perspectiva do feminismo a fim de explorar situações que podem conduzir uma mulher a uma posição submissa ao homem.

A partir de indagações sobre a sua vivência e de atrizes que a cercam, Araújo e Soares (2019) apresentam quatro entrevistas de atrizes de diferentes épocas que atuam/atuaram em Manaus.

Obtendo um olhar crítico sobre as relações de poder do “masculino” pode-se entender diversas atitudes tidas como brincadeiras ou como parte de uma metodologia de criação de uma personagem como atos desrespeitosos que violam a integridade da pessoa que se torna a vítima destas ações. Se tratando de nós, mulheres, é explícita a forma com que o corpo feminino é visto, estando fortemente ligado à um contexto sexual e de natureza banalizada diante da cultura patriarcal que estamos inseridos de modo geral. (ARAÚJO e SOARES, 2019, p.02).

²⁴ O conceito é essencial no movimento feminista para estimular o apoio entre as mulheres. A palavra vem do latim soror, que significa irmã, ou seja, sororidade é irmandade. Mas, na prática, significa muito mais que isso. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/o-que-esororidade/#:~:text=O%20conceito%20%C3%A9%20essencial%20no,significa%20muito%20mais%20que%20isso>. Acesso em: 06 nov. 2020.

É fundamental a investigação proposta pelos pesquisadores citados. São apresentadas situações em que atrizes se sentiram desrespeitadas, violentadas e desamparadas por serem mulheres. É muito importante atentar para o ano de publicação desses dois artigos: 2019. Um assunto tão urgente e só recentemente escancarado.

Venho através deste trabalho provocar o leitor diante deste tema que necessita ser explorado para que haja engajamento acadêmico diante de agressões graves consideradas “frescuras” ou “besteiras” diante da reação e consequência deixada na vítima. Precisamos entender definitivamente que uma pessoa violada não tem responsabilidade sobre o ato de um agressor e que isto é uma discussão urgente em vários campos sociais, inclusive dentro da academia. (ARAÚJO e SOARES, 2019, p.19).

O teatro é uma arte que se baseia na prática, no contato, no toque, no olhar, na sensibilidade. Não podemos negar que é quase impossível fazer teatro sem ter contato físico com outras pessoas. Pergunto as minhas leitoras atrizes quantas vezes na sala de ensaio em uma relação excepcionalmente profissional nos sentimos desconfortáveis ao fazer uma prática corporal com um colega? É certo que há exceções, mas, quantas vezes já ouvimos algum comentário, notamos um olhar malicioso, um toque desnecessário ou até mesmo uma ereção?

Considerando que sou mulher, vivo na pele a questão do assédio no meu dia a dia, todos os dias a não ser que eu fique um tempo em casa sozinha sem visitas e sem acesso ao que vem de fora e no meio artístico isso passou a ser muito recorrente. Desconfio que por eu ter sido uma menina retraída, ingênua e de poucas palavras seria mais tranquilo compartilhar certos comentários (ASSÉDIO) comigo. Lembro de um ator que fazia muito isso. “SE EU PUDESSE TE COMIA ATÉ O AVESSO AQUI MESMO”. (ARAÚJO e SOARES, 2019, p.07).

Fica explícito no comentário da atriz-autora que esse tipo de violência é mais comum do que possamos imaginar. Ainda não sabemos como lidar com esse tipo de situação ou até mesmo nos calamos por medo de não conseguirmos mais um papel. “Não é simples se impor diante de uma violência normalizada. Não é simples se defender diante de alguém aparentemente mais forte. Não é simples falar sobre algo quando se tem certeza de que você está errada, mesmo não estando.” (ibidem, p.19).

Na busca por referências acadêmicas encontrei somente dois artigos, mas, não precisei ir muito longe para encontrar o que eu desejava. Procurei por colegas, atrizes de teatro, artistas da cena próximas a mim, e inicialmente perguntei se já haviam

passado por uma situação de assédio na sala de ensaio. Realizei entrevistas²⁵ com dez atrizes, e unanimemente todas responderam que sim.

Percebo que preciso estar sempre atenta ao assédio, diferente dos meus colegas homens, e isso é cansativo. Nos ensaios e nas coxias preciso vigiar minhas trocas de roupa, cuidar da minha nudez, porque não apenas comentários são proferidos, como olhares lascivos, o que gera medo de outras abordagens, invasão do meu espaço, do meu templo. Quando estou em cena, também sinto a vulnerabilidade da exposição em outros âmbitos, a cobrança de estar "bonita" sempre, de que os elementos como figurino, adereços e maquiagem estejam em função de uma feminilização erotizada, muito mais do que em função de uma concepção presente na montagem. (TRECHO DE ENTREVISTA COM ATRIZ²⁶ 03).

Esse comentário reflete a minha realidade, e a realidade de outras artistas da cena, que em algum momento, no exercício de sua profissão, se sentiu violada por um homem que se achou no direito de invadir o nosso espaço, com o machismo que atropela todas as nossas oportunidades de equidade, como comenta a atriz 02, “uma atriz precisa se esforçar muito mais que um ator para alcançar um nível de prestígio social próximo ao dele.”.

Nas sociedades ocidentais, fontes de prestígio (poder econômico, talentos, eficiência etc.) são associados à masculinidade: mulheres bem sucedidas são consideradas “poderosas como homens”, porque os homens, historicamente, são dominantes sobre as mulheres da mesma classe social e raça. Nesse caso, gênero pode ser compreendido enquanto o processo perpetuador das diferenças sociais que definem o masculino e o feminino numa cultura. Gênero torna-se parte da estrutura de estratificação social, classificando os indivíduos de forma hierarquizada e desigual, com a superioridade do padrão dominante em termos econômicos em relação aos menos favorecidos. Em nome da sua manutenção, opera a cultura e, entre outros textos culturais, o teatro. (ROMANO, 2009, p.35)

Trago aqui uma escrivência minha, em que, encenei em um espetáculo teatral, uma simulação de ato sexual com um ator gay, e ao final do espetáculo, um colega do curso de Teatro que estava na plateia se direcionou a mim e ousou dizer: “queria que fosse eu fazendo aquela cena, pra você ver se meu pau não subia e eu te fodia ali mesmo”. Outro aluno do curso, que estava sentado atrás de minha companheira, que também assistia ao espetáculo, perguntou para ela: “porque você não abre espaço e deixa essa mulher para nós?”. Esses comentários não foram feitos na sala

²⁵ Algumas das entrevistas realizadas se encontram em apêndices.

²⁶ Por respeito as atrizes, mantereí o sigilo de seus nomes e irei nomeá-las por número.

de ensaio, entretanto, foram feitos por colegas do curso, que se experienciassem a cena teriam me acometido um abuso, pois é importante sublinhar que eu não me senti violada ao realizá-la com meu parceiro de cena, mas ao ouvir esses comentários de outros colegas. Além desses, fiquei por meses ouvindo comentários maliciosos sobre o meu corpo, por alguns alunos meus do PIBID, da turma da EJA, que também tiveram oportunidade de assistir ao espetáculo.

Comentários interessantíssimos como “costumo ouvir "piadas" referentes a colar velcro, a usar sapatos grandes e outros trocadilhos ligados a ser lésbica.” (trecho de entrevista com atriz 03), foram tecidos durante as entrevistas, o que me leva a questionar: “as mulheres lésbicas sofrem assédios com mais frequências do que as mulheres heterossexuais?”. Um querer é conseguir levantar um enorme e potente material para uma grande reflexão sobre o tema, o que, posteriormente, levaria a outros encaminhamentos que possivelmente esta dissertação não dá conta, uma vez que o foco principal é outro. Porém, este tema sobre o assédio sexual nas salas de ensaios, nas cenas e dentro e fora do teatro é urgente e acredito que já possuo um material substancial para alongar essa pesquisa, um material que merece ser observado com atenção - em outro momento da pesquisa.

Por muitas vezes o assédio sexual é considerado banal no nosso ambiente de trabalho. Infelizmente o assédio é uma prática comum, recorrente, e somos invisibilizadas de falar sobre algo extremante violento, que nos desconcertam, nos afligem e nos agridem fisicamente e psicologicamente, podendo até interferir negativamente em nossa profissão. Quantas atrizes por medo de um assédio maior não teve sua potencialidade inibida? Sobre isso, a atriz 01 tece um comentário sobre sua experiência:

Tive que conviver com um assediador na sala de ensaio, assediador esse que encarava e as vezes se aproximava propositalmente e ria, sabendo o desconforto que poderia causar. Além do assédio moral que foi a primeira experiência de violência em sala de ensaio, com alguém cujo considerava ser hierarquicamente superior (diretor) e por vezes tentava silenciar a mim e outras pessoas na sala de ensaio. (TRECHO DE ENTREVISTA COM ATRIZ 01).

Afirmo que fiquei/estou perplexa com os dados coletados, e isso confirma e fortalece meu pensamento em se desenvolver uma metodologia direcionada para atrizes. Mais uma vez recorro a importância do lugar de fala, que “não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia

social.” (RIBEIRO, 2017, p.68), e, venho reafirmar que eu, que passei por esse tipo de violência, que ouvi de colegas de cena, de sala e também de atrizes convidadas para processos de montagens dirigidos por mim, relatos desse tipo de comportamento violento, sinto/tenho a necessidade de possibilitar um trabalho que reforce a liberdade de nossos corpos.

Agressão, incesto, violação: o corpo ficou exposto, desde sempre, ao desejo brutal dos homens, sem que se tenha conseguido, ainda hoje, medir a amplitude e a intensidade das violências físicas e morais sofridas. A pressão social que exige, em primeiro lugar, a sedução da beleza e a graça do corpo, mas também a garantia da virgindade e a castidade do sexo acompanha igualmente a história das jovens, até os nossos dias. Algumas quebram seu reflexo sobre os espelhos tensionados pela arte ou pela publicidade, que propõem uma estética fora de alcance, veiculada pelos ícones do cinema, da moda e de todos os espetáculos: anorexia, bulimia, males íntimos do corpo que mostram, às vezes, o sofrimento e o fracasso juvenis das aparências. Outras devolvem uma imagem deslocada ou transgressiva. Do recurso ao "travestimento", recorrente ao longo dos séculos, à economia moderna do desnudamento, passando pelo corte de cabelo à *garçonne* dos anos 1920, pela adoção do *jeans unisex* dos anos 1960, pela recusa emblemática ao uso do *soutien* a partir dos anos 1970, ou pelo *piercing atual*, elas querem, através da expressão do corpo vestido ou desnudo, desarticular as leis do gênero. (HOUBRE, 2003, p.117)

Sou do interior, criada numa cultura machista, de família excepcionalmente dita como “tradicional”. Fui ensinada que é obrigação das mulheres estar sempre disponível, lavar, cozinhar e passar para os homens da casa. Durante todos os dias de minha existência presenciei todas as mulheres da minha família, além de fazerem, servirem a comida no prato e levarem até a mesa, onde seus maridos estavam sentados à espera. Inclusive, quando ainda estava presa na heteronormatividade compulsória²⁷, achava que era o correto a ser feito para meu ex-companheiro, mas, resistia a fazer isso, ainda que ouvisse que iria perdê-lo se não o fizesse. Não me sentia pertencente a esse padrão, me questionava: “Por que ele mesmo não pode colocar sua própria refeição?”. Foi uma cultura enraizada na minha cabeça, e eu deveria estar solícita a ela, mas alguma coisa me incomodava e eu não compreendia porque me sentia mal em ser a serva de meu ex-namorado. Só vim descobrir porque essas coisas me incomodavam tanto, depois que ingressei à universidade, quando o feminismo finalmente me abraçou.

Minha pesquisa acadêmica é atravessada pelo feminismo, trata especificamente dos assédios sofridos pelas atrizes nas salas de ensaio, dentro e fora do

²⁷ De maneira bem simplória, a heteronormatividade compulsória é o sentimento de que você deve ser hétero porque “é o certo”.

espaço teatral. Sempre me questiono pra quem é o feminismo que eu acredito? O meu discurso atinge a quem? É suficiente atingir somente às mulheres acadêmicas, da universidade, que já tem conhecimento sobre esse assunto? Postar conteúdos em minhas redes sociais ou escrever uma dissertação que mulheres analfabetas ou semianalfabetas não conseguirão ler? E a minha mãe, minha irmã, minhas primas, tias e vizinhas que não sabe nem o que significa essa palavra? Como eu posso me afirmar feminista se eu não consigo contribuir com as mulheres ao meu redor? Aos poucos vou tentando desconstruir pensamentos enraizados em mulheres da minha família. Não é uma luta fácil, pois, a maior dificuldade que nós feministas encontramos é conseguir convencer outras mulheres. Enquanto isso, busco outras formas que possam contemplar a desconstrução do machismo, patriarcado e misoginia enraizados em nossa sociedade.

Podemos saber, mas não sabemos dizer com muita precisão onde e como tudo isso ocorre. A poesia faz-se necessária para explicar a força vital de uma mulher: a dança, a pintura, a escultura, os ofícios do tear e da terra, o teatro, os adornos pessoais, as invenções, escritos apaixonados, estudos em livros e nos nossos sonhos, conversas com outras que sejam sábias, ao tento intuir, refletir, sentir e pressentir... criações e realizações de todos os tipos são necessárias... pois existem certos assuntos místicos que as palavras concretas isoladas não conseguem expressar, mas que as ciências, contemplações do que é invisível porém palpável, e as artes conseguem. (ESTÉS, 2007 p.45)

Portanto, ressalto com esta pesquisa a importância de se ampliar as discussões sobre as pautas feministas e a desconstrução do machismo nas salas de ensaios, nas apresentações e dentro e fora do teatro. Não me alongarei nessa questão que não é o foco principal dessa pesquisa, mas é a questão que me movimentou a pensar uma metodologia voltada para mulheres. Dito isto, no próximo subtópico irei apresentar técnicas, treinamentos, e abordagens metodológicas pensadas/sistematizadas por mulheres, atrizes e encenadoras, para dialogar e fortalecer todo o discurso que proponho nesta escrita.

2.4.1 O feminino no teatro: técnicas, treinamentos e abordagens metodológicas sistematizadas por encenadoras

Contemporaneamente, vários grupos de teatro, encenadoras e encenadores, pesquisadoras e pesquisadores em artes cênicas vêm em busca de investigar diferentes técnicas para o treinamento da/do atriz/ator. Segundo Margot Berthold (2001), existe técnicas codificadas e sistematizadas de representação no Oriente como: o khatalaki, e a dança Odissi na Índia, o Nô e o Kabuki no Japão, a Dança Balinesa em Bali, a Ópera de

Pequim na China, entre outros, que inspiraram as técnicas de treinamento de grandes nomes do Ocidente, como: Grotowski, Artaud, Barba e Brecht.

Desde o final do século XIX, com François Delsarte e Jacques-Dalcroze, já surgem experiências que contribuem para essa alteração no eixo de formação da/da atriz/ator. Mas, é exponencialmente no século XX que encenadores começam a desenvolver seus estudos com o intuito de romper com a formação tradicional, ou melhor, textocêntrica da/do atriz/ator.

Gostaria de problematizar aqui, que como sempre, nós viemos destacamos o teatro ocidental, que são as pesquisas que mais vemos, praticamos e temos acesso. E é importante refletir sobre isso, pois, as grandes referências que temos sobre o treinamento atorial, além de serem ocidentais, há algum tempo vêm sendo pensadas por homens: pioneiramente por Jacques Copeau,..., Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba e tantos outros. O meu maior referencial teórico, por exemplo, é Constantin Stanislavski. Este fato só vem confirmar o que foi dito anteriormente, vem mostrar como o patriarcado nos podou e nos negou um espaço criativo desde sempre e isso reflete em nossas referências brancas e eurocentradas – que aos poucos está sendo desconstruída... inclusive, em mim. Nesse sentido, trago a escrita poética de Clarisse Estés que dialoga intrinsicamente com esse meu discurso:

A prova dessa fonte sábia e misteriosa, nas raízes, é o que sempre se encontra em mulheres que estão aprendendo e que anseiam por aprender mais, que desenvolvem uma visão interior, que seguem intuições, que não serão impedidas de prosseguir nem silenciadas, que, a respeito de coisas profundas ou glórias que pareçam à primeira vista intimidantes, não dizem... “Isso eu não posso fazer”, mas preferem perguntar a si mesmas: “O que eu preciso reunir para *poder* fazer isso?” (ESTÉS, 2007, p.48)

O treinamento da/do atriz/ator teorizado por esses pesquisadores é facilmente injetado em nossos trabalhos, por isso, pretendo mudar esse viés e trazer para dialogar com meus pensamentos estudos de treinamentos esquematizados por mulheres. Sobre esse tema, destaco aqui o artigo de Letícia Mendes de Oliveira (2018), intitulado “(In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro”, que aborda questões sobre o feminismo no teatro, problematiza as visões de encenação e analisa brevemente a trajetória das seguintes diretoras brasileiras: Bibi Ferreira, Dulcina de Moraes, Henriette Morrineau, Lúcia Coelho, Bia Lessa, Maria Thais, Daniela Thomas, Cibele Forjaz e Christiane Jatahy. E ainda que seja um trabalho voltado para a dramaturgia de encenadoras, corrobora e fortalece o discurso que defendo nesta escrita.

Finalizamos esta exposição, defendendo que o lugar da criação teatral feminina é este campo em expansão, e que a autenticidade da artista da cena se faz sempre em diálogo, em trânsito, em construção, como a própria ideia de identidade da mulher, sempre em movimento fluído e em busca de mutações. O futuro feminino no teatro é agora. (DE OLIVEIRA, 2018, p.173).

Dito isto, irei apresentar técnicas, treinamentos, e abordagens metodológicas pensadas/sistematizadas por mulheres, atrizes, encenadoras, que em maioria dialogam com a minha pesquisa. As hierarquias estão em todos os países, bem como o apagamento da intelectualidade das mulheres, especialmente de pensadoras negras, por isso, trago essas pesquisas para exaltar a diversidade de mulheres que pensam e desenvolvem seus estudos pautados no treinamento de atrizes e atores.

Lanço aqui o trabalho desenvolvido pela professora e atriz Mayra Montenegro de Souza (2012), em sua dissertação de mestrado intitulada “O ator que canta um conto: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator”. Em sua pesquisa, a autora através de uma metodologia empírica investigou possibilidades de manipulação de parâmetros musicais como recursos no processo de criação da voz, explorando estratégias para ensinar a apropriação de parâmetros da música na construção de trabalho vocal de atrizes e atores.

Apesar de a pesquisa da autora estar voltada para um treinamento vocal, que não é o meu foco, mas entendendo que corpo e voz não se separam, aponto o trabalho de Mayra Souza (2012) como contribuição essencial para os estudos voltados a preparação da atriz e do ator quando suscita que uma formação musical é fundamental para o trabalho de desenvolvimento atorial. A autora defende que a fala é formada do mesmo material básico com que é formada a música: propriedades musicais. Nesse sentido, em experiências pedagógicas, utiliza as propriedades musicais: altura, intensidade, duração e timbre para potencializar a voz/fala da atriz e do ator, que segundo Mayra Souza (2012) “deve criar, com sua voz, melodia, pulsações, ritmos, das mais sutis às mais fortes dinâmicas de intensidade, procurar o timbre certo para expressar cada emoção, para construir a identidade de cada personagem.” (p.13).

Assim como Mayra Souza (2012), acredito que as propriedades, os elementos e as características musicais podem potencializar fortemente a expressividade da atriz, não somente no trabalho de voz, mas também de corpo. Afirmando ainda que não venho propondo nada novo, como venho apresentando aqui, grandes encenadoras e encenadores utilizam da música/musicalidade e seus recursos para desenvolver seus

trabalhos com atrizes e atores, mas proponho mais uma forma, ou formas de estimular a expressividade a partir da música:

A musicalidade pode ser libertadora para o trabalho mimético de pura reprodução, sem reflexão, sem incorporação e sem voz. O ator não é um aplicador de técnicas e embora possa fazer isso muito bem, ele deve dominá-las, não ser escravo delas. (WITTER, 2013, p. 45-46)

Em sequência, ressalto a pesquisa da atriz e professora Ana Flávia Andrade Hamad (2017), em sua tese de doutorado intitulada “Portas abertas: um trabalho de voz, musicalidade e composição sob o estímulo da música contemporânea”, em que é proposto um trabalho de voz para a cena tendo como eixo a musicalidade, a partir da teoria de que todo som, ruído, melodia, palavra, silêncio, gesto podem vir a ser música, se construídos nesse intuito. A autora defende que ao trabalhar a musicalidade à atriz e o ator podem vir a ser uma atriz-compositora e um ator-compositor.

Para explorar o vocal/corporal, a autora utiliza a música contemporânea como estímulo poético, como força motriz de uma composição, cuja origem a mesma acredita estar no teatro, no ator e na atriz. Ana Flávia Hamad (2017) elenca ainda cinco princípios que foram fundamentais para a sua proposta de trabalho de voz, musicalidade e composição que são: a voz-corpo-em-vida, a escuta ativa, a polifonia, a atitude criacional e a dissonância. Para investigar tais ideias, aplica dois experimentos: o primeiro, intitulado “Metamorfoses de uma turbulência externa”; o segundo, “Portas Abertas: a paixão segundo V.H.”.

Como fazer um trabalho vocal a partir da musicalidade como estímulo? Em que, afinal, consiste a musicalidade no teatro? A musicalidade, de variadas formas, foi o motor dessa investigação. Pela musicalidade, pesquisei uma forma de contribuir para que o aluno/ator e aluna/atriz pudessem trabalhar o texto e a cena, valorizando a sua estrutura não verbal numa perspectiva de integração corpo/voz do ator/atriz. Pela musicalidade, o ator/atriz é capaz de trabalhar a partir de outros actantes, como forma de construir seu processo criativo. Pela musicalidade, pude entender que aluno/ator e a aluna/atriz podem se capacitar para ser um sujeito artista polifônico. Pela musicalidade, trabalha-se a voz falada. Pela musicalidade, o silêncio, o ruído e a dissonância podem ser ressignificados. Tais pressupostos embasaram a caminhada desta pesquisa e desembocaram nos experimentos realizados. (HAMAD, 2017, p.114)

Nesse sentido, cabe aqui perguntar: como a música pode ser um condutor que leve a atriz para uma interpretação mais eficiente? A partir da pesquisa que tenho desenvolvido, dos laboratórios de experimentos, e com os estudos de Jussara Moreira (2009), Mayra Souza (2012), Ana Flávia Hamad (2017), observo que estímulos

oriundos da música como: a letra da canção, o ritmo, a melodia, a harmonia, o andamento, a pulsação, alinhados a jogos teatrais e também jogos musicais, possibilitarão impulsionar a expressividade das atrizes, desenvolvendo a concentração, o ritmo da fala da personagem, a atenção, a conexão com as colegas de cena, o estado de prontidão, a dicção e expressão vocal, o exercício de improviso e na criação de imagens corporais. Acrescento ainda que um entendimento de conceitos musicais aprendidos na teoria e, além disso, no trabalho de corpo, pode potencializar a música enquanto encaminhamento para um treinamento, preparação corporal da atriz.

Não poderia deixar de mencionar aqui o trabalho de treinamento atorial desenvolvido pela professora, atriz, palhaça, encenadora, diretora, e não menos importante minha orientadora, Joice Aglae Brondani (2010), em sua tese de doutorado intitulada “VARDA CHE BAUCCO! TRANCURSOS FLUVIAS DE UMA PESQUISATRIZ: Bufão, Commedia Dell’Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras”, na qual, a autora apresenta uma pesquisa que possui como ponto de partida as teorias sobre imagem e imaginário, em Bachelard, apoiando-se, também, na ideia bachelardiana de um Fundo Comum dos Sonhos que se perpetua e se renova através de um DNA imaginal que punge a realidade por meio dos impulsos criativos e atitudes lúdicas, agindo no corpo da/do *pesquisatriz/pesquisator*, através de um processo de imaginação e de, segundo Lecoq, um Fundo Poético Comum.

Joice Brondani (2010) esquematiza três técnicas de treinamento: técnica do Bufão, translocação e transduções caleidoscópicas, que foram criadas a partir de um mergulho em manifestações espetaculares populares brasileiras, bufão, e *commedia dell’arte* e as utiliza como força motriz para a construção de uma linguagem e estética muito específica para a/o atriz/ator e para a cena.

Em seu artigo “Práticas espetaculares brasileiras: força motriz para um trabalho de ator-técnica de translocação caleidoscópica”, Brondani (2010) comenta que:

Para a criação de ações e cenas, dá-se continuidade ao exercício de translocação de células deslocadas das várias manifestações espetaculares populares brasileiras de modo improvisado, deixando-se levar pelo fluxo dos movimentos, embalados **pelo ritmo de uma música**. Posteriormente, acrescenta-se o texto, já contido na memória ou improvisado - o importante é que o argumento esteja muito claro para que não seja necessário parar para pensar durante o processo, pois o texto deve ser mais uma peça a formar as imagens caleidoscópicas. (BRONDANI, 2010, p.20, grifo meu).

Meu intuito nesse momento não é descrever as técnicas desenvolvidas por Brondani, mas aproveitar da relação das técnicas com a musicalidade. Por isso, trouxe

uma pequena descrição da técnica de translocação caleidoscópica, pois, é muito relevante perceber quão a música se faz presente nos menores detalhes, de como a música busca se encaixar no teatro, ainda que não seja pela melodia, parafraseando Castilho (2013), mas o ritmo está presente em toda obra teatral. Esta técnica de translocação não diz respeito a se pensar na musicalidade como treinamento, mas a música é intrínseca aos códigos/dados coletados para o levantamento da partitura corporal.

Gostaria de ressaltar ainda sobre a importância de uma metodologia pensada também a partir de manifestações populares, pois, a cultura popular/as práticas populares sempre são deixadas à margem. Na realidade, o popular é frequentemente utilizado como fonte de matéria prima na academia, a questão é, quanto o popular é apropriado por esta, mas, suas/seus mestres/mestras são marginalizados/marginalizadas, uma vez que, tem-se uma cultura enraizada que só as técnicas europeias pensadas por homens brancos, de dentro da academia, validam o conhecimento. Essa pesquisa é muito necessária, pois a autora potencializa práticas populares brasileiras ditas ainda como não detentoras do saber e transforma isso em uma técnica de treinamento atorial dentro do espaço acadêmico. Como afirma a autora:

Através da tentativa de explicação dos encaminhamentos da técnica de translocação, fica, também, registrado o desejo de divulgar uma técnica fundada sobre a cultura popular brasileira e de como esta pode servir de força motriz para um trabalho de ator que compõe uma estética e linguagem bem específicas, resultando em cenas, com imagens que encontrarão no âmago do ator e do espectador um eco, dados que se comovem, se repetem e se renovam no imaginário dos dois agentes: público e pesquisador. (BRONDANI, 2010, p.23)

Por fim, apresento a pesquisa de uma encenadora negra, professora Evani Tavares Lima (2002), em sua dissertação de mestrado intitulada “Capoeira Angola como treinamento para o ator”, que desenvolve um trabalho de preparação corporal para atrizes e atores a partir da capoeira Angola na cidade de Salvador - BA. A autora por meio de abordagem qualitativa, de caráter descritivo, hipotético-indutivo, apresenta dois laboratórios de treinamento onde foram investigados e experimentados a capoeira angola, tanto o manancial técnico, quanto simbólico, para enriquecer o corpo expressivo da atriz e do ator. Em sua pesquisa Evani Lima defende que:

Trabalhar o corpo do ator se torna relevante à medida que se compreende que somente pode se tornar concreto o que possui dispositivo para tal. Se o corpo não for trabalhado, não há como entender a linguagem, o caminho a seguir. É necessário então que o corpo do ator esteja trabalhado, despertado em suas possibilidades.

Para tanto, é indispensável que se exercite esse campo de expressão, o corpo, afim de que este possa reorientar-se no sentido de despojar-se ou apropriar-se de condições diversas do cotidiano. O corpo precisa de: agilidade para perceber e transportar imagem em matéria concreta; manter, pulsar, fazer reviver o etéreo que é a memória; revestir a sensação singular, com vestes fibrosas. (LIMA, 2002, p.122)

A autora descreve em sua dissertação todo o trabalho desenvolvido nos laboratórios, quais os golpes da capoeira foram utilizados e como foram aplicados no treinamento da atriz participante – na escrita à autora explica que inicialmente o experimento seria desenvolvido com quatro atrizes e atores, mas por questões de horários, interesses e oportunidades, o laboratório foi desenvolvido apenas com uma atriz –. Sendo assim, eu trago esta pesquisa por ser desenvolvida por uma encenadora, por pensar uma metodologia para treinamento de atrizes e atores, por desenvolver sua pesquisa com o corpo de uma atriz – mesmo não sendo intencional –, e por fim, por trazer a capoeira como pivô para a expressividade do corpo, onde me permito dizer que dialoga com a minha pesquisa, pois a capoeira é excepcionalmente musical.

De acordo com Lima:

O trabalho corporal do ator deve conduzir a um estado humano em que sentimento, intelecto, emoção, vivacidade estejam presentes. Trabalhar tecnicamente o corpo do ator, ou seja, a partir de parâmetros objetivos, condiz com sua natureza material e concreta, requer, portanto, manipulação e condições de trabalho concretas, o que não devem comprometer sua atuação, mas favorecê-la. (LIMA, 2002, p.123)

Assim como a capoeira, a música também está para favorecer a expressividade corporal da atriz. Num trabalho com a musicalidade, o corpo é capaz de despertar uma sensibilidade e ser um potente exercício de auto percepção para a atriz no processo de criação.

Enfim, afirmo como é importante poder se apoiar nos estudos de outras mulheres, atrizes, encenadoras e preparadoras que pensem a preparação corporal atorial e ampliar as referências que temos para contribuir e difundir o treinamento expressivo de atrizes e também de atores. Este é outro tema que tangencia minha pesquisa e que é reverberação de uma negação ao espaço criativo para nós mulheres. Um espaço que primeiro foi negado e depois, após muitas lutas e espaço conquistado, ele foi assediado, sexualizado e utilizado em prol das regras patriarcais que continuam a imperar, mas que buscamos dia a dia abrir novas trincheiras e novos espaços e lugares de fala tentando construir uma outra realidade e um futuro mais promissor para nós mulheres artistas.

Com isso, reafirmo a necessidade de adentrar essas questões de gênero que cruzam nosso trabalho como atrizes nas salas de ensaio, dentro e fora dos teatros, nos espaços criativos e de promoções de criações, como o da encenação. Sei que temos outras encenadoras e criadoras de técnicas no Brasil e América Latina, como o caso de Elisabeth Lopes e outras, mas o fato é que se comparado ao número de encenadores homens esse número é ínfimo. Também, trouxe aqui neste espaço de minha pesquisa somente as encenadoras e criadoras de técnicas que dialogam mais diretamente com meu pensamento e prática, deixando para pensar em um panorama mais completo em um outro momento, uma vez que, como afirma Estés, somos herdeiras de conhecimento:

Todas nós pertencemos a uma linhagem longuíssima de pessoas que se tornaram lanternas luminosas a balançar na escuridão, iluminando o próprio caminho e os passos de outras. Elas conseguiram isso por meio da decisão de não desistir, por suas exigências de que o outro sumisse da sua frente, por sua atitude previdente de esperar até que o outro não estivesse olhando, pela sabedoria de ser como água e descobrir como passar pelas menores fendas ou por sua tranquila determinação de abaixar a cabeça e simplesmente pôr um pé diante do outro até conseguir chegar aonde quer. Suas luzes continuam a oscilar no escuro... através de nós... pois, com única tirinha de palha, podemos acender nosso fogo a partir do fogo delas... ter inspirações. Nós somos as herdeiras. Desse modo, nós também aprendemos a passar oscilantes pela escuridão. Uma mulher assim iluminada não consegue encontrar o próprio caminho à luz de vela ou a à luz das estrelas, sem também lançar luz para outras. (ESTÉS, 2007, p.62-63)

Dando seguimento, no próximo capítulo serão apresentadas as descrições das experiências dos Estágios Supervisionados I e IV, e alguns jogos criados, adaptados e revisitados para a aplicação da abordagem metodológica proposta nesta dissertação.

3 EXPERIÊNCIAS DE UMA ARTISTA-DISCENTE: RELATOS DE ESTÁGIOS SUPERVISIONADO

Neste capítulo, serão apresentadas as descrições das experiências dos Estágios Supervisionados I e IV, e alguns jogos criados, adaptados e revisitados para a aplicação da abordagem metodológica proposta nesta dissertação. Essas duas experiências artísticas-pedagógicas foram meu objeto de pesquisa monográfico de minha formação como professora de teatro na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Nessas experiências, foram testadas a música enquanto estímulo e dispositivo metodológico para a preparação de atrizes no processo criativo de teatro. Ressalto que aqui trago a parte que penso que venha contribuir para a construção dessa abordagem metodológica desenvolvida, uma vez que, foram essas duas experiências que me possibilitaram a efetivação desta, e visto que, meu trabalho de conclusão de curso não está acessível em meio digitais. E, no capítulo seguinte, será realizado uma análise contrastiva de ambas as experiências.

3.1 A MÚSICA COMO ESTÍMULO PARA A PREPARAÇÃO DE ATRIZES

Inicialmente apresento a minha primeira experiência de Estágio Supervisionado do curso de Licenciatura em Teatro da UESB, campus Jequié. Na disciplina “Estágio Supervisionado I com encenação: prática de montagem” foi realizada um processo de montagem a partir de uma oficina de teatro, com carga horária de 59h e que foi executada durante o semestre letivo 2017.1. A oficina foi ministrada para as artistas-discentes Mariana Caroline e Mariana Nogueira, do referido curso, que já adquiriam experiência com teatro e música. O processo aconteceu a partir do conceito de teatro colaborativo²⁸, e culminou com uma mostra final.

O Estágio investigativo prático-teórico objetiva a aplicação de um projeto pedagógico que resulte em uma montagem teatral, com grupo da escolha da/do estudante, com o intuito de produzir contribuições significativas para o processo formativo da professora-diretora/professor-diretor. Na oportunidade, a música foi

²⁸ Constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p.127).

utilizada em duas dimensões e/ou qualidades: a primeira, como recurso na preparação das atrizes conjugada com o sistema proposto por Stanislavski e como recurso de encenação.

O texto dramático para a criação da cena já veio estabelecido desde a escrita do projeto, texto esse de minha autoria, intitulado “Saudade: a beleza que faz sofrer”. O texto é uma demonstração de carinho, dedicado a uma amiga, que perdeu a sua mãe para o câncer. Na escrita, relato sobre memórias de infância da personagem, sobre o amor que tinham uma pela outra, e ênfase acerca da dor da saudade.

A história se passa com duas personagens, Vanessa e sua mãe, dona Bela, o que fez com que eu convidasse somente duas atrizes para participarem do processo criativo. A minha primeira justificativa para a escolha de atrizes partiu da necessidade do texto, e também por eu ter escolhido montar uma cena realista, pois, a história é baseada em fatos reais; a segunda justificativa foi por achar que um processo colaborativo seria mais saudável, leve, respeitoso (devido a vivências traumáticas em processos anteriores em que homens estiveram presentes) se compartilhado entre mulheres. Hoje compreendo que desde a minha primeira experiência de estágio já vinha trabalhando no meu subconsciente meus posicionamentos feministas.

A oficina aconteceu durante os meses de setembro a novembro, com encontros de 120min de duração cada, alternados entre a sala de ensaio do Centro de Cultura Antônio Carlos Magalhães e o laboratório de Artes da UESB, ambos em Jequié. Para melhor desenvolvimento de meus processos criativos, costumo organizá-los em etapas. Nesse Estágio, a metodologia foi estruturada em quatro etapas, sendo elas: 1ª experimentação; 2ª criação e estruturação da cena; 3ª ensaios e apresentação pública; e 4ª avaliação, reflexão sobre o processo. Entretanto, nesse primeiro momento estarei descrevendo essa experiência como um todo, e no capítulo seguinte analisarei as etapas.

Nessa primeira vivência como professora-encenadora, me propus a experimentar a música como uma mola propulsora, que estimulava às atrizes a partir da escuta sensível²⁹ para explorar os meios de criação da personagem, e a música serviu nesse sentido, pois, como aponta Moraes (2008), “ouvir com o corpo é empregar no ato de escuta não apenas os ouvidos, mas a pele toda, que também vibra ao contato com o

²⁹ Esse termo é utilizado por mim, para descrever o caráter de uma escuta mais apurada, mais sensível de uma música.

dado sonoro: é sentir em estado bruto. É misturar o pulsar do som com as batidas do coração, é um quase não pensar.” (p.63).

Durante todo processo empenhei-me em fazer uma pesquisa de músicas específicas – escolhi o gênero musical MPB acústico e músicas instrumentais– que trouxeram o estímulo necessário à interpretação das atrizes. Nesse momento as canções prioritárias eram as que tinham alguma relação sentimental com as mesmas, como argumenta Appia:

[...] a música é antes de tudo uma disposição da alma, disposição que podemos possuir sem por isso dominar os seus procedimentos técnicos, ou até mesmo degustar muito as indigestas exibições de nossos concertos e de nossos teatros líricos. Tal disposição implica em uma sensibilidade particular para a contemplação, a qual nos torna aptos a captar o porte de certas proporções e a sentir espontaneamente o que as mesmas podem conter de intensidade e de harmonia. (1897, p.339)

Para desenvolver a interpretação das atrizes foi utilizada a metodologia de preparação de ator/atriz proposta por Constantin Stanislavski, denominada de “sistema”. Como decorrência do método de ações físicas culminado pelo sistema, após um constante processo de investigação e estudos, nasce o método de análise ativa. Nas palavras de D’Agostini:

O “sistema”, resultado da investigação e da inquietação de toda uma vida, complementa-se com a sistematização do método de análise ativa, que contém em si o método das ações físicas. Esse permanece em aberto como meio e possibilita chegar a essência da obra dramática, ao núcleo que determina o sentido da criação, a ação e sua recriação pelo ator. No processo, é promovido o desenvolvimento psicofísico integral do ator em seu papel, resultando no espetáculo, uma unidade da criação do autor, do diretor e do ator. (D’Agostini, 2018, p.21)

O sistema é composto por nove elementos, sendo estes: concentração, imaginação, o “se” mágico, fé e sentimento da verdade, relação, adaptação, circunstâncias propostas, liberdade muscular e tempo-ritmo. Entretanto, eu não trouxe para o contexto do processo todos os esses elementos, foram utilizados apenas: a concentração, imaginação, o se e as circunstâncias propostas.

A concentração é uma das principais técnicas que a/o atriz/ator necessita para estar em cena, por isso, é muito importante que seja trabalhada intensamente para se alcançar um estado de prontidão da/do atriz/ator.

O elemento concentração é fundamental e necessário para a criação. Ele envolve a observação, a percepção, a imaginação, a memória e a vontade. O desenvolvimento da faculdade de observação e percepção

deve tornar a mente flexível e aberta, capaz de concentração absoluta que possibilite o domínio consciente e voluntário da atenção, levando o ator a concentrar todo o seu aparato psicofísico ativamente numa única direção, no objeto escolhido. (D'AGOSTINI, 2018, p.79)

Como aponta D'Agostini, é necessário para a atriz/o ator explorar a sua capacidade de concentração para estar no palco, uma vez que, quando entramos em cena dispersas/os não conseguimos acompanhar a linha tênue que segue o espetáculo, assim como também acontece na sala de ensaio. Nesse sentido, a concentração no processo foi trabalhada inicialmente por meio dos jogos com bastão de Meyerhold. Esses exercícios têm a finalidade de trabalhar a precisão, a prontidão e, especialmente, a concentração, é preciso estar atenta/o ao jogo, assim, como é preciso estar atenta/o à cena.



Figura 1 À direita, aquecimento com bastão, foto: Andressa Menezes, Jequié, setembro de 2017. À esquerda, jogo com bastão, foto: Andressa Menezes, Jequié, setembro de 2017.

A imaginação é justamente preencher todos os espaços obscuros da personagem, pois ela justifica as ideias, os sentimentos, os impulsos, as ações dela. Em um de nossos primeiros encontros, convidei Vanessa para partilhar com as atrizes algumas memórias e vivências com sua mãe. Quem melhor para falar de uma personagem, do que a própria personagem? Esse encontro foi muito marcante, de enorme sensibilidade e provocou muitas lágrimas. Organizei toda uma ambientação, me atentei em estimular a sensibilidade das atrizes e também a de Vanessa (personagem real da peça), com uma trilha sonora feita com músicas que marcaram suas vidas e também cheiros, tais como: cheiro de café coado na hora e chá de capim santo, que foram mencionados por ela em outro momento. As músicas que foram utilizadas na

mostra final, se fizeram muito presentes nesse momento de experimentação: Alecrim – Cantiga de roda (favorita de dona Bela); Dona Cila – Maria Gadú, que conta acerca da saudade de uma mãe que partiu (canção favorita de Vanessa); e A Primeira vista – Chico César, que fala de amores que chegam em nossas vidas (que na cena foi trocada por outra música). Durante o processo, a imaginação foi alimentada por meio da música.

O ator tem que inquietar a imaginação, formulando perguntas simples para ativá-la, e aproximar o objeto de investigação de sua mente, por meio de uma lógica coerente. As perguntas – Quem? O Quê? Por quê? Quando? Onde? Como? O que faz? O que vê? De que é feito? Como é? Etc. – feitas sobre o objeto pesquisado ajudam a despertar a imaginação e levam a criar imagens vivas definidas e claras. (D’Agostini, 2018, p.87).

Trago como exemplo, uma prática que fizemos em que foi sugerido que elas imaginassem, criassem a partir de suas memórias afetivas – porque elas resgataram vivências parecidas de suas vidas – a história da personagem que iriam representar, e depois escrevessem essa história. Apresento as duas histórias criadas:

Tudo perdeu o sentido após sua partida. Não serei a mesma, não serei a mesma sem você aqui, minha mãe, minha mainha. O cheiro do café fresquinho não encontrarei igual ao seu, suas cantigas que a senhora cantarolava... “Alecrim, Alecrim dourado...” é apenas lembrança boa aqui em nossa casa. Suas paixões por várias coisas, a costura, suas plantinhas tão bem cuidadas, mas a sua paixão, dedicação pela igreja me encantava muito. Suas orações, nossas idas a igreja, que saudades...Não está sendo fácil aqui sem sua presença, sem seus costumes, sem todo o seu amor por mim, mas seguirei a diante, pois a senhora, minha mãe, estará feliz e torcendo por mim daí de cima. (Escrita poética de Mariana Caroline, 2017.).

Mulher forte. Dessas que é a fortaleza de uma família inteira. Mãe, avó, companheira, amiga. Delicada com sua força. Fiel ao seu Deus e aos seus. Com tanta história para contar através de mero sorriso. Mulher – abrigo, casa. Dessas que tem o abraço curador de todos os males. Resistente ao tempo e a dor. Mansa com aqueles que nutrem amor. (Escrita poética de Mariana Nogueira, 2017.).



Figura 2 Prática criada por mim, baseada na metodologia de Stanislavski – escrita da história, foto: Andressa Menezes, Jequié, outubro 2017.

A sensibilidade dessas palavras me fez perceber que estava indo pelo caminho certo e que resgatar essas memórias contribuiu muito para estimular a imaginação das atrizes para a criação das personagens. Meu intuito, a todo tempo, foi fazer com que as artistas sentissem o que estavam representando também pelas suas próprias memórias, pois, mesmo tendo entrado em contato com Vanessa e ela ter compartilhado algumas de suas memórias afetivas com a mãe, não era suficiente o bastante para provocar o estímulo necessário para a interpretação, até porque não podemos sentir pela/o outra/o, cada um/a carrega o peso de seus sentimentos e sabe como dominá-los.

Durante o processo, o “se” foi um dos elementos mais utilizados, e para acionar esse elemento, era feito o seguinte questionamento: “o que eu faria em tais circunstâncias?”. E ainda, atrelado ao se, une-se o elemento circunstâncias propostas:

O autor, ao criar a obra, propõe as condições em que ela se desenvolve: a época, o país, o ambiente, o espaço onde as pessoas vivem, as relações e inter-relações, a disposição de ânimo das pessoas, a mentalidade, as ideias e os sentimentos, que se constituem na soma total das circunstâncias propostas na obra e geram os conflitos. (D’AGOSTINI, 2018, p.34)

Nesse sentido, as circunstâncias propostas são todos os discursos que são ofertados a uma/um atriz/ator para criar o seu papel. “As circunstâncias propostas são as causas pelas quais se realiza a ação, e o “se” é o impulso para a sua realização.” (idem, p.91). O se foi experimentado, a partir de improvisações teatrais de algumas circunstâncias propostas por Vanessa. Por exemplo, ela contou que estudava no turno da manhã, e que todos os dias a mãe acordava às 5h da manhã para esquentar a água para ela (Vanessa) tomar banho, o cheiro do café fresco invadia seu quarto, e as músicas que

tocava no rádio a faziam levantar, a mãe penteava seu cabelo, e ela ainda com preguiça tomava o café, e todos os dias era aquela mesma rotina. Desse modo, através de relatos como esse, em que os reproduzíamos por meio de improvisações, nós pudemos exercitar o se, uma vez que, “o “se” transporta o ator para o mundo da imaginação, único espaço onde pode ser realizada a criação.” (idem p.92)

E assim, por meio dessas experimentações e jogos de improvisações, surgiram o levantamento das cenas. Por meio da escuta sensível, as intérpretes teatrais escreviam ou criavam as movimentações a partir das provocações causadas pela música. A escuta sensível possibilitou as atrizes, a percepção de si, do próprio corpo em cena e também a relação com a outra. Ressalto mais uma vez que estávamos vivenciando um processo colaborativo, então toda a cena construída foi pensada por nós três, e neste momento, fazendo jus ao meu papel de diretora, eu indicava algo que estivesse precisando tirar ou acrescentar e limpava a cena.

A cena foi estruturada em seis encontros, inicialmente a partir dos experimentos feitos na primeira etapa e em sequência pelas indicações trazidas no texto. Nesta etapa aconteceu a identificação da cena com o teatro musical, a mesma é mesclada de intervenções sonoras e texto dramático, e entendo que essas intervenções fizeram parte da dramaturgia do espetáculo enquanto estímulo à preparação das atrizes e também como parte da cena dramática, o que comprovam que a música esteve ali presente não somente como trilha sonora, mas para contar a história que ali estava sendo representada, não acontecendo a divisão “aqui é cena, aqui é música”.

Um ponto muito positivo desse processo foi o fato de que as duas atrizes participantes já tinham em suas bagagens experiências teatrais e musicais, e, traziam ideias, ajudavam na execução das cenas, e sempre avaliavam o que estava dando certo ou não, dando retorno ao trabalho que estive desenvolvendo com elas. Em sequência, aconteceu a estreia da cena, que também teve como título: “Saudade: a beleza que faz sofrer.”

Depois de findar esse processo, de colher bons resultados dessa experiência e experimentar a música enquanto estímulo alinhado ao sistema de Stanislavski, me fiz a seguinte pergunta: se a música tem sua especificidade, e possibilita pensar o trabalho da atriz e o seu desenvolvimento a partir da musicalidade, como aplicar a música para preparação do corpo da intérprete? Iniciei o Estágio IV com o intuito de responder essa questão.

3.2 A MÚSICA COMO DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA PREPARAÇÃO DE ATRIZES

O processo artístico do “Estágio Supervisionado IV: Prática Artístico Pedagógica em Projetos de Extensão”, teve como objetivo geral investigar a aplicabilidade da música enquanto dispositivo metodológico para preparação de atrizes, o que me oportunizou testar e confirmar a potência da relação teatro-música para tonificar a capacidade expressiva das intérpretes.

O Estágio Supervisionado IV, traz em sua ementa a aplicação de um projeto pedagógico no âmbito da extensão universitária. Sob orientação do professor da disciplina, as/os estudantes definem o tema da intervenção pedagógica, o público alvo, bem como outras demandas da construção do projeto de extensão. Nesse estágio também foi realizado um processo de montagem a partir de uma oficina de teatro, com carga horária de 35h e que foi executada de fevereiro a abril, durante o semestre letivo de 2018.2.

A oficina foi destinada a um grupo de oito atrizes, sendo elas, Ana Flávia Oliveira, Diana Augusta, Fernanda Froes, Iamara Dourado, Juliana Oliveira, Mariana Caroline, Mariana Nogueira e Viviane Nascimento, alunas do curso de Licenciatura em Teatro da UESB, que já possuíam experiência com a linguagem cênica teatral e algumas com a musical. Os encontros aconteceram uma vez por semana, com 180min de duração cada. Ênfase que para o desenvolvimento da oficina e abertura de um processo criativo, foi adotada a mesma estrutura pensada para o Estágio I, que foi a divisão da metodologia em etapas.

O texto base escolhido para essa montagem foi o drama naturalista “O despertar da primavera” de Frank Wedekind, que traz como tema principal o despertar da sexualidade, quando levanta a bandeira da liberdade e vibra para a ultrapassagem das fronteiras e dos tabus que marcam para nós o final do século XIX que deixou marcas de fogo³⁰.

Nessa experiência o desenvolvimento do processo se deu em um trabalho de experimentação, consistindo em jogos teatrais e musicais de, Viola Spolin (2006), Bernadete Zagonel (2011) e Ger Storms (1989), e também em exercícios propostos por

³⁰ Esta sinopse teve seu texto retirado da peça.

mim, em que os elementos constituintes da música visaram a preparação corporal e vocal.

Talvez a leitora/o leitor possa estar se perguntando se a experiência descrita anteriormente também não se trata da música como metodologia. Sim, ela foi utilizada como metodologia no Estágio I e também no Estágio IV, mas com particularidades diferentes. Por isso, é importante destacar que no Estágio I, a música na maior parte do processo foi utilizada como um estímulo, ou seja, a partir da escuta sensível a música criava uma atmosfera sensorial para a criação – por isso a ideia de estímulo; já no Estágio IV elementos musicais foram utilizados no contexto dos jogos teatrais, como mecanismo para desenvolver a preparação corporal das atrizes, impulsionando a movimentação e composição de partituras corporais – por isso a ideia de dispositivo. Mas, em ambos os casos a música esteve na base da metodologia proposta.

Os jogos musicais e teatrais foram o meio para que a preparação pudesse acontecer. Elementos como tempo-ritmo, andamento, melodia, dinâmica e entre outros, serviram como impulso para expandir a capacidade criativa das intérpretes. Nesse processo também foram utilizados os elementos que compõem o sistema de Stanislavski. Além dos elementos que eu já havia testado na experiência anterior, foram agregados os elementos, liberdade muscular e tempo-ritmo.

Segundo D’Agostini (2018), é no elemento Liberdade Muscular que Stanislavski designa os princípios teóricos e práticos do corpo. O encenador russo, “buscava o ideal de um corpo inteligente, artístico, que obedecesse às ordens do pensamento, da imaginação e tornasse o invisível visível.” (D’AGOSTINI, 2018, p.108).

No elemento “Desenvolvimento da Expressão Corporal” Stanislavski dá continuidade ao programa, já em andamento, da *liberdade muscular*. Trabalha, sobretudo, com problemas ligados à organização, à expressividade e à energia do movimento. Exige que todos os exercícios contemplem a individualidade do ator e sigam corretamente o equilíbrio e as proporções específicas de cada corpo em particular. O objetivo, aqui, é especificar teoricamente e verificar na prática os benefícios de cada técnica e, por meio do seu domínio, tornar o corpo mais dinâmico, flexível, sensível e expressivo para concretizar fisicamente o invisível. (idem, p.111).

Como deixar de fora esse elemento, que justamente dialoga com todo o trabalho que venho desenvolvendo? As atrizes precisavam ter o entendimento e a percepção de seus corpos, movimentos, gestos, plasticidades, e para isso, era necessário focar na técnica corporal por meio da liberdade muscular.

O elemento tempo-ritmo é um dos elementos essenciais para se pensar a música como preparação do corpo. O tempo-ritmo revela o tempo interno e externo da atriz/do ator, “no que tange as correlações do físico, o emocional e o mental na arte do ator” (D’AGOSTINI, 2018, p.113).

Nas concepções de Stanislavski, o processo criativo da/do atriz/ator deve acontecer sobre si mesmo, para que, ao final, reste apenas o trabalho que a/o atriz/ator desenvolveu para a personagem. Parafraseando o encenador russo, o tempo-ritmo é capaz de estimular toda força que impulsiona o nosso psicológico. Nesse sentido, o tempo-ritmo é responsável pela musicalidade da/do atriz/ator, que, quando entra em jogo alterna as descobertas feitas pela/o mesma/o, e o que o texto propõe. Stanislavski afirma que:

Tempo é a rapidez com que se alternam períodos iguais, de uma medida qualquer, que são tomados como unidade, condicionalmente aceitas. Ritmo é a relação quantitativa de períodos efetivos (de movimento e som) para a duração, condicionalmente aceitos, como unidades num tempo e medida determinada. Medida é a repetição (pressupõe-se repetida) da soma de partes iguais, condicionalmente aceitas, que se estabelecem como unidades assinaladas pela acentuação de uma delas (duração do movimento e som). (STANISLAVSKI, apud, D’AGOSTINI, p.114).

Nessas definições dadas pelo mesmo de tempo e ritmo, é perceptível a relação direta da música com o treinamento da atriz/do ator, que acaba se tornando sua própria compositora/seu próprio compositor, como cita o próprio Stanislavski “onde há vida há também ação; onde há ação há também movimento; onde há movimento há também tempo; onde há tempo há também ritmo.” (idem, p.112).

Inicialmente, a ideia era encenar trechos da peça “O despertar da primavera” de Frank Wedekind, mas acabou sendo uma adaptação do texto dramático para narrar acontecimentos vivenciados pelas atrizes. Isso porque, no meio do processo foram surgindo questionamentos das intérpretes. A peça aborda um universo de falsa moral, opressão, desamor e hipocrisia, traz questões e reflexões de acontecimentos que fazem ou já fizeram parte de nossa vida, e quando feita a leitura da peça, as artistas levantaram discussões muito interessantes e pertinentes sobre as suas próprias vivências, pois o texto apresenta uma realidade que parece estar distante, mas que na verdade foi vivenciada pelas mesmas recentemente – na adolescência. A atriz Mariana Nogueira, por exemplo, comentou “que precisava entrar mais no universo do texto para poder encenar, pois aquela era uma realidade que ela conhecia, mas não era exatamente a dela.”

Quando escolhi o texto dramático nem passou pela minha cabeça as discussões que poderiam surgir através dele, mas, quando as atrizes foram apresentadas à peça, elas acabaram sendo imersas em um universo muito familiar que estimulou suas emoções, seus imaginários, ou seja, mesmo que não tenha sido proposital, o texto foi uma circunstância proposta que influenciou formular o aspecto interior de suas personagens. Ao se questionarem: “o que faria se fosse eu nessa situação?”, as atrizes constituíram o estímulo para a criação de suas histórias, suas personagens, como afirma Stanislavski:

O “se” sempre dá começo à criação; as circunstâncias propostas a desenvolve. Não pode existir uma sem a outra, nem obrigatoriamente adquirir sua força de estímulo. Porém, tem funções diferentes: o “se” dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto as “circunstâncias propostas” dão fundamento ao “se”. Juntos, ajudam a criar o estímulo interior. (STANISLAVSKI, apud, D’AGOSTINI, 2018, p.91)

Entretanto, é muito importante compreender que o movimento desenvolvido no processo é inverso ao que Stanislavski indica. Ao invés de aproximar a realidade subjetiva das atrizes à obra que estava sendo construída, optei por modificar a obra a ser encenada para adequar a essa realidade das atrizes. E, óbvio, que ninguém tem obrigação de seguir todo o método proposto por Stanislavski, visto que os princípios metodológicos devem servir aos propósitos de um processo criativo e não o contrário.

Nesse processo foi proposto a atuação polifônica, e o mais interessante é que, segundo Maleta (2016), apesar de Stanislavski nunca ter mencionado a palavra polifonia em seus estudos, toda a sua trajetória artística é um processo essencialmente polifônico. Em comentário, Stanislavski diz que: “em geral, pensa-se que cada detalhe da cenografia, da iluminação, da sonoplastia, dos diversos objetos cênicos etc. serve-nos para impressionar o público. Não é verdade, servem, sobretudo, para o ator, (...) são os mais eficazes estímulos de nossos sentimentos.” (STANISLAVSKI, apud, MALETA, 2016, p. 129).

Ainda de acordo com Maleta (2016), Stanislavski aponta que para a atriz/o ator despertar sentimentos, esta/este irá recorrer a várias instâncias discursivas, que podem se relacionar, por exemplo, ao universo plástico ou musical. Nesse sentido, Maleta reitera que:

Sem diminuir a importância das outras vozes discursivas, é inegável que o discurso musical tem uma participação especial na polifonia stanislavskiana, seja no campo da criação ou na formação artística. Nas palavras do próprio Stanislavski: “compreendi que havia

encontrado, no Canto e na Música, uma saída para o impasse ao qual me tinha conduzido as minhas pesquisas.” (MALETA, 2006, p.132).

Nesse sentido, as atrizes construíram suas personagens utilizando a natureza polifônica do teatro. Por meio dos jogos teatrais e musicais, que em sua maioria, foram jogos de improvisação, as atrizes reuniram os discursos que essas linguagens artísticas oferecem, e levantaram/lapidaram as “paredes” das cenas, uma vez que, “a improvisação exige do ator, além do envolvimento do seu imaginário interno, o comprometimento total de seu aparato sensorial, [...], e que expressem a fé naquilo que é vivenciado, por meio de ações físicas coerentes e verazes” (D’AGOSTINI, 2018, p.88). Desse modo, em sequência a etapa de experimentação, ocorreu a estruturação das cenas. Sendo assim, tudo que pudesse contribuir para a criação do universo do espetáculo, como imagens, vídeos, músicas (como apresentarei a seguir na descrição dos jogos aplicados), foram utilizadas para esse levantamento.

A cena gerada nesse processo artístico foi intitulada como: “Realidades paralelas: veracidade ou ficção?”. A metodologia experimentada foi transposta para a mostra final, e as atrizes puderam vivenciar um processo em que a música não foi utilizada como recurso sonoro, mas sim voltada para desenvolver suas expressividades.

Diante disso, nesse momento irei descrever os jogos que foram utilizados, revisitados, criados ou adaptados para aplicação da referida metodologia. A partir da descrição destes jogos e exercícios, proponho uma sistematização em que a música poder ser testada/percebida em duas categorias: música como estímulo e música como dispositivo. A partir dessa sistemática de jogos, espero possibilitar o entendimento de como os elementos musicais puderam contribuir para expandir a capacidade expressiva das atrizes e auxiliar na criação de personagens por meio de uma atuação polifônica. Ressalto que esses grupos de jogos foram utilizados de forma complementar durante o processo, mas, eles podem ser aplicados separadamente também.

3.3 JOGOS CATEGORIA 01: MÚSICA COMO ESTÍMULO

3.3.1 Jogos que estimulam o ritmo, a criatividade, a concentração e a imaginação

1. **Passar a bola**³¹: Uma prática muito interessante para trabalhar o ritmo e também a concentração é um jogo com bola. Joga-se uma bola pequena para uma

³¹Os jogos que estão escritos sem referências de autores ou que não foram criados por mim, são jogos revisitados de outras experiências que tive.

pessoa e fala o nome de outra pessoa para receber a bola, por exemplo: a jogadora um joga a bola pra Marta e fala o nome Tereza, aí Marta vai jogar a bola para Tereza e falar Alice e assim sucessivamente. Nesse jogo fica notório o grau de concentração das atrizes. Na aplicação, fui relacionando o jogo à cena teatral para que elas pudessem compreender a importância da concentração, usando exemplos como, “No teatro devemos estar atentas a tudo, alcançar e permanecer em um grau de concentração em que estejamos conectadas ao que acontece na cena e fora dela”.

2. **Aquecimento com bastão** – um cabo de vassoura para alongar o corpo (elas podem se alongar da forma que acharem melhor) e aquecer. Foi proposto que as atrizes equilibrassem o cabo de vassoura na palma da mão, depois nos dedos. Esse é um jogo de concentração, inspirados nos jogos com bastão de Meyerhold.

3. **Ali babá e os 40 ladrões** – Em pé, em círculo, uma jogadora irá propor à quantidade de movimentos equivalente a quantidade de pessoas da roda, mas a cada rodada que a música “Ali-Babá” for cantada. Por exemplo, canta-se a primeira vez a música “Ali babá e os 40 ladrões”, a jogadora propõe o primeiro movimento, quando a música for cantada pela segunda vez, essa jogadora irá propor o segundo movimento e a segunda jogadora (em sequência) repete o primeiro movimento feito. Quando a jogadora propositora estiver propondo seu terceiro movimento, a terceira jogadora da sequência estará fazendo seu primeiro movimento, o jogo acontece em cânone.

4. **Jogo Meu - A ciranda** – Em pé, em círculo, formam-se duplas, mas permanecem todas em círculo de mãos dadas, fazendo uma dança circular (saindo e entrando de mãos dadas). Começa a cantar a música “Escravos de Jó, quando chegar à primeira parte “guerreiros com guerreiros” batem palmas três vezes com a sua dupla, na segunda parte “guerreiros com guerreiros” troca de lugar para à direita, ficando assim com outra dupla. A ciranda deverá ser repetida até que a jogadora retorne a sua dupla inicial.

5. **Jogo meu - Tempo-ritmo com quadros:** Experimentamos um jogo muito interessante que eu criei inspirado em uma prática descrita por Stanislavski (2011) no livro “A preparação ator”, que consiste em um jogo de tempo-ritmo, no qual dispus pinturas em quadros em uma ordem e dividi as atrizes em duplas. Uma dupla bagunçava a ordem dos quadros e a outra arrumava, e assim sucessivamente, mas eu determinava o tempo marcando o ritmo com um bastão, alternando entre acelerado e lento. O jogo pensado para trabalhar o tempo-ritmo serviu também como exercício para concentração, memória, observação e prontidão.

6. **Jogo meu - Fale pela obra:** Outra prática com as pinturas em quadros foi experienciada para desenvolver a concentração. Nessa atividade os quadros foram dispostos em uma fila a uns três metros de distância das atrizes e eu ia direcionando cada uma a determinada obra, conseguinte elas tinham quinze segundos para chegar até o quadro e observar todos os detalhes do mesmo, até eu apagar a luz e perguntar “o que tem no quadro?”, em sequência elas descreviam detalhadamente todas as características, cores e desenhos da pintura e quando elas não descreviam o suficiente eu perguntava mais “quantas nuvens tem?”, “de que lado está a casa?”, “qual a expressão da mulher da pintura?”, “o que essa paisagem sugere?”. Esta prática possibilitou trabalhar a concentração com bastante intensidade, pois, as atrizes deveriam estar atentas aos mínimos detalhes da obra.



Figura 3 Pinturas em quadros usados para as práticas, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

7. **Adaptação minha - Passar bola com circunstância proposta:** O jogo original é a participante apresentar seu nome contando a origem dele (que deve ser uma história fictícia), mas, para estimular ainda mais a imaginação delas e agregar também as circunstâncias dadas, adaptei o jogo para contar a história do nome com uma palavra sugerida pela colega. Depois da rodada de apresentação de nomes, demos continuação ao jogo de improvisação, inserindo além da palavra sugerida pela colega, a continuidade da história que estava sendo contada anteriormente de seus nomes.

8. **Improvisação com perguntas:** Outra prática aplicada para despertar a imaginação foi um jogo de improvisação. As atrizes mantinham um diálogo improvisado apenas com perguntas, ou seja, só poderia perguntar e responder com

frases interrogativas, por exemplo, jogadora um, pergunta: “Seu nome é Vitória?”, jogadora dois responde: “É, e o seu?”, jogadora um: “Amanda, mas por que você quer saber?” e assim sucessivamente.

9. **Jogo meu - Improvisação com texto:** Um segundo jogo de improvisação foi utilizado para desenvolver a imaginação. Em duplas, foi solicitado às atrizes que criassem uma cena curta improvisada a partir de trechos do texto “O despertar da primavera” (texto base para montagem do processo, mas que elas ainda não haviam tido contato com esse e imaginaram ser um texto aleatório) e inseri uma música instrumental com o ritmo lento para que elas pudessem criar também a partir dessa circunstância proposta. A partir disso, foi solicitado que as jogadoras experimentassem a cena em tempos diferentes.

10. **Jogo meu - Improvisação com circunstâncias propostas:** Em um jogo de improvisação, ofereci um estímulo contando uma história – circunstância proposta, para que as atrizes criassem uma cena improvisada a partir de 16 tempos. Divididas em grupos, o primeiro grupo experimentou a cena em 16 tempos acelerado, e o segundo em 16 tempos lento, em seguida os grupos inverteram a experiência.

3.4 JOGOS CATEGORIA 02: MÚSICA COMO DISPOSITIVO

3.4.1 Jogos de corpo e voz

1. **Jogo de Viola Spolin – Dar e tomar:** Em círculo. Qualquer jogadora pode iniciar um movimento. Quando a professora pedir para sustentar, todos param. A qualquer momento outra jogadora pode iniciar o movimento até ser solicitado que seja sustentado.

2. **Jogo de Viola Spolin – Conversa em três -** A jogadora do centro conversa com as duas jogadoras de suas extremidades, mas as das extremidades não conversam entre si.

Adaptação minha: Trabalhar o andamento das falas, com uma dialoga mais rápido, com a outra mais lenta.

3. **Jogo de Viola Spolin – Espelho:** Jogadoras em dupla, uma de frente para a outra. Uma geradora e outra seguidora. É pedido que a geradora faça movimentos e a seguidora repita fielmente, podendo também inverter a relação durante o jogo.

Adaptação minha: As jogadoras podem trabalhar voz e movimento, trabalhar andamento, dinâmica e ritmo.

4. **Adaptação minha do jogo Blablação de Viola Spolin:** Jogadora individual, cantando em blablação, vende ou demonstra alguma coisa para plateia.

5. **Adaptação minha do jogo de Storms – Mimemos uma canção:** Levar em uma caixa, letras de músicas. A artista terá um tempo para pensar uma pequena encenação para essa letra. Logo após, a cena será representada para as demais acertarem qual é a música.



Figura 4 Adaptação do jogo “Mimemos uma canção” de Storms, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

6. **Jogo de Bernadete Zagonel – Bola sonora:** em pé, em círculo, uma participante inicia o jogo fazendo de conta que está segurando uma bola em suas mãos. Ela deve arremessá-la a uma colega do círculo, adicionando um sol vocal ao movimento de arremesso para melhor indicar o tipo de caminho feito pelo objeto imaginário (semelhante ao que fazem as crianças ao brincar de carrinhos ou aviões em movimentos). Esta pega a bola imaginária e, por sua vez, joga a outra, fazendo um som diferente do anterior, sempre com a intenção de, pelo som e pelo gesto, dar a ideia do caminho percorrido por essa bola. É bom que, durante o decorrer do jogo, a bola imaginária mude de tamanho, de peso, pule, role pelo chão, escape para fora do círculo etc., tudo isso mostrado pela mudança dos gestos e sons emitidos.

Variação: A jogadora faz a trajetória da bola com gestos e a outra sonoriza.

7. **Jogo de Bernadete Zagonel – O som que vem do gesto:** em pé, em círculo, uma jogadora faz um gesto com os braços ou com o corpo todo, sem som, e a

seguinte, à sua direita, repete o mesmo gesto, associando a ele um som vocal que inventou para essa gesticulação. Segue-se uma em seguida da outra até completar o círculo, como no jogo dominó.

Varição 1: A primeira jogadora do círculo faz um gesto, e a seguinte desenha a gesticulação no papel e a terceira lê vocalmente.

Varição 2: A primeira jogadora do círculo faz um som e a seguinte inventa um gesto para ele (somente o gesto, sem som).

8. **Jogo de Bernadete Zagonel – Refazendo músicas:** Esse exercício pode ser aplicado em grupo ou individualmente, a depender da quantidade de pessoas, à escolha da aplicadora. As jogadoras devem ouvir quatro peças selecionadas, uma seguida da outra. Durante a audição de cada música a jogadora escreve uma partitura do que ouve, anotando principalmente a sua estrutura, sem atentar muito para os detalhes. Terminada a escuta, todas se dividem em grupos e cada uma escolhe uma das peças ouvidas, ou individualmente, cada uma escolhe uma. A partir das partituras feitas individualmente, cada grupo deve remontar outra e sonorizá-la, criando uma nova versão da peça ouvida. Após isso, cada grupo ou pessoa, deve apresentar sua criação às outras, para que tentem descobrir qual é a peça de origem.

Adaptação minha – este exercício pode ser adaptado para criação de personagem. Liga-se a peça a uma personagem que irá ser representada, assim como irá se criar uma nova versão da peça, irá criar-se também uma nova personagem.

9. **Jogo de Bernadete Zagonel – A música da dança:** Este exercício dispõe de três fases diferentes:

1ª fase - elaboração da sequência de gestos e apresentação: cada grupo elabora uma sequência de gestos, semelhante ao que já foi feito no jogo Acumulativo, mas, dessa vez, de maneira estruturada, para ser apresentada aos outros. Enquanto um grupo se apresenta, cada jogadora vai tomando nota, em forma de partitura gráfica, dos gestos executados.

2ª fase – sonorização dos gestos e apresentação: uma vez concluídas as apresentações, os grupos voltam a se reunir para escolher, a partir das anotações feitas, qual das partituras irão sonorizar. Ou seja, o que anteriormente foi apresentado somente com gestos, agora, será reapresentado, por outro grupo, somente com sons. Novamente cada grupo apresenta sua sequência sonora, para que os outros identifiquem a que coreografia corresponde.

3ª fase – integração som/gesto: para concluir, cada grupo de origem (que elabora a peça gestual) apresenta-se novamente, desta vez acompanhado dos sons do segundo grupo, integrando, assim, a música aos gestos.

10. **Jogo de Bernadete Zagonel – Fio sonoro:** Sentadas, em círculo, a primeira da roda a participar coloca a mão direita em frente ao corpo, como se fosse escrever no ar. A mão dessa participante deve se posicionar como se ela estivesse segurando um fio com os dedos. Este fio, ao começar a seguir o movimento da mão, ganha um som vocal, improvisado pela pessoa que o tem mão. O fio sonoro faz um pequeno trajeto na frente da jogadora e logo é passado para a colega sentada à direita, que o segurará com seus dedos e inventará outro percurso sonoro para ele, passando-o para a sua próxima colega, e assim por diante.

11. **Adaptação minha do jogo de Bernadete Zagonel – O som do gesto:** Cada participante escolhe um objeto para pesquisar, e então apresenta as outras as várias maneiras que encontrou de tocá-lo. Em seguida, todas elaboram juntas uma lista de gestos que podem ser efetuados para a produção de sons: agitar, raspar, bater, rolar, beliscar, sacudir, aspirar, soprar, etc. A participante deve agora experimentar no seu objeto todos os gestos listados para descobrir que tipo de sons produzem. Ao final, apresentam suas interpretações às outras e discutem o resultado (pensando onde podem se encaixar para a cena).

12. **Adaptação minha do jogo de Bernadete Zagonel – Contrastes:** As participantes têm em mãos vários tipos de materiais: papelão, madeira, pedra, algodão, barbante, tecido etc. Cada jogadora escolhe aqueles com os quais deseja trabalhar e os explora pelo tato, ou seja, sente nas mãos o tipo de textura de cada um deles. Em seguida, tentam imaginar que som poderia corresponder aos diferentes tipos de textura. Então, agrupam-se os materiais, dois a dois, por contraste: liso-rugoso, duro-mole, macio-áspero etc. A partir disso, tenta-se reproduzir com a voz os sons equivalentes às sensações tácteis provocadas pelos materiais, ou aproveitar esses sons para composição das cenas.

13. **Jogo de Bernadete Zagonel – Dominó:** Pares em pé, formando um círculo. A primeira jogadora faz um gesto no ar com os braços ou o corpo todo e emite um som vocal para acompanhá-lo. A jogadora à sua direita repete o mesmo gesto com som e vocal e adiciona mais um inventado por ela, formando uma pequena sequência de dois gestos sonoros. Em seguida, a terceira repete somente o gesto sonoro feito pela

vizinha anterior e inventa mais um. A quarta jogadora repete apenas o gesto sonora da que antecedeu e adiciona mais um, e assim por diante.

Varição 1: Repetir o mesmo jogo somente com gestos, sem som, mas imaginando que tipo de som o movimento poderia sugerir.

Varição 2: Pode-se fazer esse jogo também em sentido acumulativo, repetindo os movimentos anteriores e adicionando mais um, como um jogo da memória.

14. **Jogo meu – Reprodução de ritmo** – Reproduzir o ritmo feito pela professora, em partes diferentes do corpo.

15. **Jogo meu – Caminhada percussiva em dupla** – criar uma partitura musical com a dupla e andar pelo espaço interagindo com sua dupla.

16. **Adaptação minha do Jogo de Bernadete Zagonel – História sonora:** Instrumentos musicais são dispostos ao centro, e as atrizes sentam em volta. As jogadoras deverão improvisar a contação de uma história e irem inserindo o som dos instrumentos de acordo, sendo que, a narrativa deverá ser continuada pela próxima jogadora.



Figura 5 Adaptação do jogo "História Sonora" de Bernadete Zagonel, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

17. **Floresta de sons** O jogo florestas de sons acontece em dupla, uma pessoa fica de olhos vendados e deixa ser guiada pela sua dupla que vai fazendo determinados sons – geralmente, sons de animais, mas nesse caso, fez-se uma adaptação para músicas.

3.4.2 Jogos para criação de personagem

1. **Cinco lugares, cinco criações:** Solicitar que escolham cinco lugares, cinco movimentos diferentes, mas, um por vez. “Escolham um lugar” – elas vão até o lugar, “escolham um movimento” – fazem o movimento nesse espaço escolhido – “escolham outro lugar”, elas se direcionam até esse segundo lugar”, e lá escolhem o segundo movimento, e assim sucessivamente. Após tiverem as cinco escolhas de espaços e movimentos, solicita-se que façam essa memorização, de lugares e movimentos, repetindo novamente todo o trajeto. Depois, é solicitado que juntem essas ações e lugares, criando assim um pequeno roteiro, que pode ser feito na ordem sequencial dos movimentos ou aleatoriamente. Por fim, pensar em uma cena do texto em que essa pequena sequência pode ser encaixada como movimentação.

2. **Adaptação minha do Jogo de Storms – Som e sentimento:** Esse jogo foi utilizado para trabalhar a preparação das atrizes a partir de características da música. Na prática, duas séries de seis palavras escritas no papel foi entregue as atrizes. A primeira série representava características que podem ser emitidas em uma canção, por exemplo: agudo, grave, ligado, forte, suave, destacado, dentre outros. A segunda série consistia em sentimentos, por exemplo: alegria, medo, tristeza, raiva, euforia, surpresa, entre outros. Em sequência cada atriz jogava um dado duas vezes e a combinação desses números representava como a atriz teria que expressar uma frase (essa frase pode ser do texto dramático, ou frases aleatórias).

Varição: Inicialmente pode ser aplicada uma prática de expressar sentimentos apenas com o rosto, depois se insere a prática de som e sentimento, fazendo inicialmente uma rodada só com palavra e depois inserindo frases e movimentos.

3. **Adaptação minha do jogo de Bernadete Zagonel, – Jogo de marionetes:** Em duplas, uma atriz toca o pandeiro próximo à parte do corpo da sua parceira, que deverá responder ao som com movimentos e depois escolher um desses movimentos para experimentar na personagem de sua escolha. (refere-se criação de personagem).



Figura 6 Adaptação do jogo de “Marionetes” de Bernadete Zagonel, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

4. Jogo meu – Criação de personagens: Estrofes de músicas são espalhadas no chão, no qual, as atrizes devem escolher uma e relacionar com a personagem que será representada por ela. A partir disso, a atriz deve imaginar o que essa música provoca em sua personagem e projeta essa imaginação para o corpo acrescentando movimentos, depois a voz. Neste jogo comandos deverão ser dados, por exemplo: “como essa personagem anda?”, “como ela fala?”. O tempo-ritmo da construção da personagem deve ser marcado por um bastão, para que possa ser alternado entre personagem e corpo neutro. Ao final da prática, as jogadoras deverão expor porquê e qual estrofe da música foi escolhida para relacionar com a personagem.



Figura 7 Experimentação do jogo criado por mim “Criação de personagens”, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

5. **Adaptação minha do jogo de Storms – Joguem com os sentimentos:** Será entregue a cada jogadora um papel contendo um sentimento (ou, pode-se propor que cada uma escolha um sentimento) e um instrumento musical que tiver disponível. Serão obtidas combinações, por exemplo, alegria – triângulo, medo – pandeiro, caxixi – raiva, entre outros; as atrizes terão que expressar o sentimento pego/escolhido com o instrumento, e dá-se um tempo para que a partir do som produzido, elas possam criar movimentações corporais e sonoras para que as demais jogadoras possam adivinhar qual é o sentimento expressado. Com esse jogo, o som do instrumento se deu a partir do sentimento, ou seja, o instrumento serviu como dispositivo para expressar o sentimento da atriz, ao contrário, de se pensar a música como estímulo, onde o som do instrumento iria estimular a expressar o sentimento.

6. **Jogo meu – Improvisação musical:** Nesta prática inicialmente como jogo de aquecimento vocal, as atrizes intercalaram a cantiga “alecrim” entre melodia e fala (recitando as estrofes alternando as formas de interpretação) e em sequência, ainda com a cantiga, as atrizes fizeram um experimento de improvisação musical, cantando alecrim em ritmos diferentes solicitados pela proponente, para treinar as nuances de interpretação vocal.

7. **Tarefa criada:** O jogo tarefa criada, pode acontecer em dupla ou em grupo, e cada pessoa propõe a outra que crie movimentos e sons a partir do que ela pedir, por exemplo: “quero que você reproduza o som de chuva”. (devem-se dar indicações de tarefas sonoras ou musicais). Nesse caso, deve ser solicitado que as atrizes criem movimentos e sons que possam posteriormente entrar na cena.

4 ANÁLISE CONTRASTIVA DAS EXPERIÊNCIAS REALIZADAS COMO ESTÁGIOS SUPERVISIONADO

“O ritmo é fundamental, nada existe sem ele, na vida ou na arte.”

- Burnier, 2001, p.45

Essa pesquisa corresponde a uma pesquisa-ação, pois “pretende alcançar realizações, ações efetivas, transformações ou mudanças no campo social” (THIOLLENT, 1986, p.41), e devido à pandemia do Covid-19, em que todas as práticas tiveram que ser suspensas e sem previsão de retorno, e tivemos que pensar em novas possibilidades de atuação para nossas vias metodológicas, optei por adaptar a proposta que havia pensado para esta dissertação, pois, acredito que a pesquisa seria prejudicada sem a efetivação da prática.

As análises serão feitas por meio dos relatórios de estágios, imagens e entrevistas realizadas com as atrizes participantes. Na escrita estarei sobrepondo uma experiência à outra, pois, pretendo identificar quantos jogos foram utilizados para aplicação da metodologia, quais jogos foram revisitados, criados ou adaptados, que impactos e reverberações foram colhidos em ambas às experiências, com o intuito de averiguar a eficácia e amadurecimento da abordagem metodológica.

A partir de agora, para melhor fluência do texto, irei me referir ao Estágio supervisionado I como experiência 1, e ao Estágio Supervisionado IV como experiência 2.

4.1 ANÁLISES DAS EXPERIMENTAÇÕES

Na experiência 1 foi desenvolvido um trabalho de experimentação para preparação das atrizes com o intuito de criar a personagem, e, além disso, despertar o imaginário, a sensibilidade, a intimidade e a percepção de cada uma. Para isso, como já mencionado no capítulo anterior, foi aplicado o sistema de Stanislavski.

Foi estabelecida uma rotina para todos os encontros: primeiro relaxamento (deitadas no chão, elas escutavam suas músicas preferidas – mencionadas por elas em outro momento, enquanto eu as relaxava com massagem por cerca de 20min); segundo,

um ritual teatral, no qual era despejado as nossas energias negativas através do lavabo³²; terceiro, passar alfavaca nas mãos e “despejar” sobre a outra para canalizar boas energias; e quarto e último passo, os jogos e aquecimentos corporais e vocais.

A quantidade de jogos aplicados nessa experiência foi bem menor comparado à experiência 2. Na experiência 1, eu estava no quarto semestre, tinha pouco acervo de jogos, e ainda não estava focada na adaptação desses exercícios. Então, as práticas aplicadas para aquecimentos foram, em sua maioria, os jogos de Viola Spolin (2006) e Bernadete Zagonel (2011), descritos no capítulo anterior. Nesse processo artístico estive imersa em um processo para criação de exercícios que contemplassem a metodologia de Stanislavski e fossem voltados para a sensibilização das atrizes, como eu já havia mencionado.

Como em seguida aos jogos consistia à aplicação da metodologia para experimentação da criação da personagem, que seriam práticas mais intensas ao mexer com o emocional e a sensibilidade das atrizes, era a partir dos jogos com bastão que conseguia concentrar a atenção das artistas. Explorando previamente o próprio corpo, a própria atenção, voltar-se para o estudo do emocional se tornava mais alcançável, principalmente em nosso processo, que partia da própria emoção a dosagem precisa para ser transferida a emoção da personagem.

Durante o processo a maior circunstância proposta utilizada foi o texto dramático, acredito que o contato tenha sido fundamental para adentrar ao processo de preparação das atrizes. Sem as circunstâncias, o se não poderia ter acontecido. A escuta de músicas instrumentais era utilizada como estímulo para melhor fruição das improvisações derivadas do se. Dentro dessas improvisações foram trabalhados o tempo-ritmo, fui alternando o ritmo das cenas para que as atrizes pudessem repetir as criações em tempos diferentes, como afirma D’Agostini:

O caminho para encontrar o tempo-ritmo correto de uma ação se dá por meio da repetição, até que se estabeleça a sua precisão absoluta e, assim, a autenticidade e a verdade da ação, e, como consequência, a fusão harmônica da ação física com psíquica, gerando, no ator, um estado cênico prazeroso. Há a exigência para a ação e para a linguagem dos procedimentos da dança e da música, pois nelas as coincidências rítmicas são rigorosamente regulares e precisas e podem ser trabalhadas e ordenadas previamente, ou seja, podem ser fixadas por intermédio da repetição. (D’AGOSTINI, 2018, p.114-115)

³² Ritual teatral em que as pessoas molham as mãos e dizem como estão se sentindo.

A imaginação com certeza foi a peça-chave para interpretação das atrizes. Ela determinava as ações que aconteciam. Por meio da imaginação as artistas criaram como suas personagens andavam, se comunicavam, se movimentavam, se vestiam e expressavam seus sentimentos. A imaginação precisou ser estimulada interiormente, para só depois se exteriorizar. Provoquei nas atrizes o imaginário a partir de coisas familiares a elas. Busquei práticas em que elas puderam lembrar-se da infância, da afetividade com a família, dos momentos mais felizes e tristes de suas vidas, da construção de si, ou seja, “quem sou eu”. Sobre isso, Stanislavski comenta:

[...] a imaginação no ator não pode ser geral, ela tem que se constituir num poder para sugerir imagens claras, definidas e concretas para a criação. No processo criativo, a imaginação do ator precisa ser estimulada por um objetivo interessante para que os pensamentos se tornem ativos e gerem ações internas e externas concretas. Stanislavski fala dessa participação ativa do ator na vida criada pela imaginação e do seu estado ativo, o ‘eu sou’ que se apropria de todo o ser do ator e exige o comprometimento de toda a sua natureza. “Estabelecer o ‘eu sou’, em nossa linguagem, indica que me coloco no centro das condições imaginárias, sinto que me encontro entre elas, que existo no mais denso da vida da imaginação, no mundo dos objetos imaginários, e que começo a atuar movido pelos próprios impulsos. (STANISLAVSKI, apud, D’Agostini, 2018, p.86-87).

O que pode vir a impulsionar uma pessoa de tal modo, se não a música? Nesse momento, foi explorado muito a escuta de músicas. A letra, a melodia e a harmonia serviram como estímulo para sensibilização da interpretação. E vale ressaltar que a música, a todo tempo, esteve ligada intrinsecamente a essas práticas, na busca de instigar a criatividade. Segundo Stanislavski (2013), “essa influência da memória afetiva e na imaginação faz-se sentir nitidamente quando a ação rítmica é executada com música. [...] com o som, a harmonia, a melodia, cada um dos quais nos comove consideravelmente.” (p.273).

Em contraponto, na experiência 2, a oficina teatral, como supracitado, foi aplicada a oito atrizes, que na ocasião estavam em distintos estágios da formação, mais especificamente entre o segundo e o oitavo semestre, então, a partir daí já é possível perceber a diferença entre o grau de experiência prática e teórica de cada atriz. Com seis dessas atrizes eu já tinha proximidade e havíamos trabalhado juntas em outras oportunidades, ora dirigindo, ora como colegas de cena. Já as outras duas eu ainda não conhecia pessoal e profissionalmente.

O trabalho de experimentação desenvolvido nessa 1ª etapa consistiu em exercícios e jogos teatrais e musicais que visaram à integração, preparação corporal e

vocal, a partir dos jogos teatrais de Viola Spolin (2006) e Bernadete Zagonel (2011) descritos anteriormente. Em sequência, a música foi testada/experimentada como dispositivo metodológico, sendo que, sempre atrelada aos elementos do sistema. Nesse processo eu estava testando possibilidades de jogos, então, todos aqueles jogos que descrevi em subcapítulo anterior foram aplicados, também, nessa experiência.

Diferente da experiência 1, nessa não houve toda uma preparação, ambientação para relaxamento. Havia uma rotina para trabalhar a concentração apenas, pois, como eram muitas atrizes, a possibilidade de dispersão era mais comum e frequente. Segui utilizando os jogos com bastões e alternando com outros exercícios teatrais e musicais para trabalhar a atenção. Para cada encontro, antes de iniciar o processo criativo das cenas que originariam a montagem, eu executava uma sequência de jogos que visavam a preparação das atrizes. Como afirma Martins:

O jogo é um espaço de criatividade e de ludicidade. No teatro, o jogo acontece entre um entrelace de relações criativas da preparação à atuação do ator, à relação que se estabelece entre os atores, à composição do conjunto de encenação, às relações comunicativas entre atores e espectadores. Em uma alquimia, o jogo vocal está neste conjunto que forma um acorde de criação por meio do corpo, da voz, da palavra em ação, preenchendo o espaço cênico com composições sonoras de dimensão poética e estética. (MARTINS, 2008, p.25)

Nessa experiência 2, que eu já me encontrava no oitavo e último semestre, o tempo de experimentação foi menor, eu havia conseguido amadurecer a aplicação de exercícios teatrais e musicais, a música já não foi mais utilizada somente para escuta, não foi estabelecida uma rotina diária, mas eu adaptava de acordo às necessidades das atrizes e dos encontros, não apliquei a metodologia proposta por Stanislavski, mas segui utilizando os elementos que naquele momento eu achava que contribuiria para a preparação das atrizes, ou seja, as experimentações tiveram objetivos diferentes, mas em contraste a experiência 1, mesmo com a grande quantidade de atrizes, consegui maior objetividade e efetivar melhor essa etapa de experimentação.

4.2 ANÁLISES DAS CRIAÇÕES E ESTRUTURAÇÕES DAS CENAS

A segunda etapa na divisão da metodologia, que são as criações e estruturações das cenas, sucede à etapa de experimentação. Na experiência 1, a música se fazia presente por meio da escuta sensível. As atrizes escreviam ou criavam as movimentações a partir das provocações/sensações que a música proporcionava.

Para estudo e aplicabilidade da metodologia Stanislavskiana foi feita um alongamento da primeira etapa, ou seja, um longo trabalho de experimentação foi realizado com as atrizes – gostoso, prazeroso, mas ainda assim laborioso. E como havíamos utilizado muito o texto dramático nessa fase, levantar as cenas foi um processo orgânico. As marcações da cena foram surgidas através das experimentações sobre as personagens e dos jogos de improvisações. Além disso, o processo colaborativo facilitou o levantamento e organização das cenas, toda montagem foi pensada pelas atrizes juntamente comigo.

A música nessa etapa serviu como via metodológica para aquecimento de voz e estudo do texto. No aquecimento vocal as cantigas eram utilizadas para trabalhar a vibração das cordas vocais, a amplificação das caixas ressonadoras, articulação e projeção, pois, “uma dicção compassada, sonora, bem mesclada, tem muitas qualidades semelhantes às da música e do canto”. (STANISLAVSKI, 2013, p.301). Uma vez que o processo demandava de muita atenção de minha parte na condução das artistas, partindo da execução de laboratórios que exploravam a sensibilidade e um mergulho interior profundo, acabei por não conseguir registrar imagens e vídeos desses momentos de investigação. Esse é um dos desafios que rodeiam o/a artista pesquisador/a docente, o de conjugar num mesmo momento essas três características, o que não é nada fácil.

Características e elementos que constituem a música serviram para desenvolver e aprimorar o estudo do texto. Por exemplo: na **duração** das falas – o tempo gasto para ser dita; o **andamento** da cena – às vezes durava 15 minutos e outras vezes menos; a **altura** da fala da personagem – o cuidado de não deixar sumir a última palavra ou iniciar uma fala mais aguda; a **intensidade** da projeção – se o volume precisava ser mais alto ou mais baixo; a **dinâmica** do texto – no trabalho de perceber as intenções que o texto pede, de dor, tristeza, felicidade ou amor; e o mais importante, o **ritmo** que “é inerente ao ator e se manifesta quando ele está em cena, quer nas suas ações, quer imóvel; quando fala ou quando está calado.” (STANISLAVSKI, 2013, p.313). Compreender como o ritmo deslizava no texto e na cena – se mais lento, normal, rápido ou super-rápido, fazia com que as atrizes não distanciassem a interpretação da cena.

Para percepção do ritmo da cena era pedido que as atrizes interpretassem as cenas em andamentos diferentes (rápido ou lento), para que pudessem identificar qual o ritmo necessário para aquele determinado momento. Para efetivar o estudo do texto, foi também aplicado um jogo de ritmos musicais, no qual, a fala das personagens era

experimentada em diferentes ritmos/gêneros musicais, como: forró, axé, rock e dentre outros. Outro exercício experimentado foi o jogo de expressar sentimentos e sensações apenas com o rosto, sem movimentar o corpo, para trabalhar a dinâmica da cena.

Dando seguimento, na experiência 2, o levantamento das cenas se deu por meio de esquetes. Após a leitura do texto dramático em grupo, foi solicitado por mim que cada atriz escolhesse uma cena do texto dramático que mais tenha se identificado ou até mesmo passado por situação semelhante. Duas atrizes escolheram uma cena em comum, o que fez com que ao final apenas cinco cenas fossem selecionadas. Fazíamos uma leitura prévia da cena, e em sequência as atrizes relatavam suas histórias que coincidiam com a do texto, e após isso era aplicado jogos de improvisação para experimentação de seus relatos. Sempre nessas narrativas as artistas se entregavam demasiadamente, ultrapassavam o que foi pedido trazendo relatos muito pessoais, e esse fato se deu pelo motivo de se sentirem seguras naquele espaço de compartilhamento, de trocas, que talvez, se tivesse um ator ali, não se sentiram à vontade para fazê-lo. Era notório que o fato de sermos apenas mulheres em sala de ensaio nos dava uma segurança e uma liberdade que proporcionava a estas atrizes um estado de criação muito próspero. Fico me perguntando se algum dia iremos alcançar esta liberdade criadora na presença do homem ou se estamos fadadas a sermos criativas em totalidade somente quando estamos entre nós. A experiência com estas atrizes e sua liberdade criativa me fez questionar os processos que vivi, o quão mais potentes poderiam ter sido se estivesse em ambiente seguro e que proporcionasse tal liberdade. Esse tema me ronda constantemente e penso que merece ser levado para uma reflexão mais efetiva, pois é algo que assola atrizes/artistas em vários momentos: em ensaios, em processos coletivos, em apresentações – na cena e na plateia.

Retomando o foco desta pesquisa, os esquetes foram montados por meio da música como dispositivo e jogos de improvisações, na verdade, uma adaptação e mistura de ambos, pois, a maioria dos jogos em que os elementos musicais são utilizados para possibilitar o treinamento acontece por meio de jogos de improvisações. Uma vez que, “na ampliação do potencial criativo, os jogos de improvisação trazem o foco do corpo para a percepção de si, do perceber-se fazendo e sendo, tendo como desafio o quebrar condicionamentos de movimentos que impedem o fluxo orgânico da voz.” (MARTINS, 2008, p.29).



Figura 8 Experimentação do jogo de improvisação "O que, onde e quem" de Viola Spolin, foto: Andressa Menezes, Jequié, março de 2019.

Neste momento do processo ficou muito evidente a diferença de experiência prática das artistas docentes de semestres mais avançados. Nas experimentações dos jogos, as atrizes mais adiantadas no curso conseguiam resolver os problemas que apareciam, tinham mais facilidade para criar/dar um início, meio e fim para a cena, condições que as atrizes do segundo semestre não conseguiam fazer com tanta eficácia inicialmente. Entretanto, insisti na aplicação dos jogos, o que possibilitou que depois de um determinado tempo já conseguissem desenvolver melhor.

As atrizes improvisavam três ou mais esquetes³³ para cada cena escolhida da peça, ou seja, foram escolhidas cenas do texto dramático, depois foi improvisado cenas curtas em cima dessas, e assim foi sendo estruturada a mostra final. Como houve a experimentação de muitos esquetes, as atrizes decidiram qual delas estaria no resultado cênico final. Ao todo foram experimentados dez esquetes, mas, apenas cinco foram para a mostra final.³⁴

O princípio norteador de processo colaborativo foi muito importante nesta etapa. Além da estruturação das cenas, a divisão de tarefas entre as atrizes, como: maquiagem, cenografia, figurino e musicalidade, foram muito pertinentes para que cada uma estivesse ligada intrinsecamente a todo o processo criativo e solucionar as demandas que foram surgindo. O processo colaborativo possibilitou uma vivência criativa em que todas puderam trazer contribuições e exercerem a responsabilidade e participação efetiva.

Nessa segunda fase de experimentação, eu tive uma dificuldade maior para estruturar as cenas do que comparado a experiência 1. Houve muitas faltas por parte das atrizes, e isso fez com que a estruturação das cenas se tornasse uma fase mais longa do que o planejado, porque eu não conseguia experimentar a abordagem metodológica com

³³ Utilizo o termo esquete nessa experiência como sinônimo de cenas curtas.

³⁴ O roteiro da cena se encontra em anexos.

todas em um mesmo encontro, então, dediquei um tempo a mais com as atrizes que apresentavam dificuldades para desenvolver e solucionar problemas relacionados ao andamento das cenas.

Apesar do meu amadurecimento enquanto docente, a carga horária da experiência 2 foi menor, a quantidade de atrizes foi maior, estavam em diferentes graus de conhecimento musical e teatral – algumas leigas musicalmente, o que me demandou mais trabalho, e realizei este estágio junto a minha escrita monográfica, ou seja, esse defasado da grade curricular do curso implicou no meu sobrecarregamento. Já na experiência 1, eu tive um tempo dilatado, então, a etapa de experimentação foi longa, as duas atrizes estavam em paridade relacionado a vivência com teatro e música, e eram apenas duas, ou seja, eu tive uma facilidade maior para desenvolver as experimentações. Mas, é a partir da vivência com a experiência 2, que posso constatar que a abordagem metodológica proposta nesta dissertação pode ser aplicada aos leigos e leigas em teatro e música, porém, pode ser necessário um tempo maior para seu desenvolvimento.

4.3 ANÁLISES DOS ENSAIOS E APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

Na experiência 1, essa terceira etapa foi bem tranquila. Em avaliação com as atrizes participantes, pela resposta do público, e também a meu ver, percebo que a oficina foi muito assertiva. Não tive muitas dificuldades com as artistas-discentes, que me ofereceram e presentearam com responsabilidade, dedicação e paciência, além da conexão que compartilhamos juntas.

Após o processo de estruturação da cena, os ensaios aconteceram de forma fluída. Em poucos encontros toda a cena foi marcada e levantada, a cena era curta, – é solicitado pela disciplina que a cena tenha menos de 20min de duração –, e conseguíamos passar pelo menos três vezes seguidas. Pensar a música como dispositivo metodológico aplicado à outra via que é o sistema de Stanislavski, me demandou muito estudo, isso porque, eu estava no quarto semestre, então eu ainda não havia passado por uma disciplina que apontassem metodologias de encenação, então tive que garimpar uma técnica que se aplicasse ao que eu estava propondo, e acredito que essa tenha sido minha maior dificuldade nessa experiência.



Figura 9 Ensaio da cena “Saudade: a beleza que faz sofrer”, foto: Andressa Menezes, Jequié, outubro de 2017.

Sofri com uma ansiedade excessiva na estreia da cena, e um pouco de estresse e nervosismo. Tive medo ao pensar que não daria certo o fluir do processo ou de aparecer falhas na metodologia que eu propus a aplicar – acredito que toda professora e professor passam por isso –. A montagem “Saudade: a beleza que faz sofrer”, teve 15 minutos de duração, e foi estreada no ano de 2017, na própria universidade, como resultado da mostra cênica e didática da disciplina de Estágio Supervisionado I, na sala de laboratório de Artes dos cursos de Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Dança. Houve uma grande quantidade de público, pois, as cenas das minhas e meus colegas também foram apresentadas nesse dia, e tive um retorno muito favorável da plateia, tanto que a cena deu seguimento e foi reapresentada outras vezes, inclusive em outra cidade³⁵. Recebi comentários sobre a sensibilidade e delicadeza da cena, que transpareceu vir de um processo doce e intenso.

Ao assistir a cena "Saudade: a beleza que faz sofrer" - Direção e texto de Andressa Menezes - foi como ser espectadora de uma parte da minha própria história, no tocante à vivacidade que os elementos da cena trouxeram: música, cores, cenário, roupas, falas e detalhes que só quem viveu poderia enxergar. Todavia, a cena surpreende e emociona aos espectadores leigos pela forma que a autora utiliza para destrinchar o enredo fazendo o público emocionar-se ao recordar perdas e saudades enraizadas no peito causada por seus entes queridos. O misto dos elementos em cena cria um ambiente reconhecido, em que familiarizamos com a atriz, a ponto de entender seus sentimentos e emoção. A ponto de enxergar o que autora propôs para a cena: a beleza da saudade, mesmo esta sendo causa de sofrimento. (ESCRITA DE ESPECTADORA, NOVEMBRO DE 2017).

³⁵ No Festival de Teatro, na cidade de Ipiaú, no ano de 2018.



Figura 10 Estreia da cena "Saudade: a beleza que faz sofrer", foto: Jomir Gomes, novembro de 2017.

Já o processo de ensaio da experiência 2, me demandou mais paciência, posso assim dizer. Apesar de termos um processo muito fluído, com a participação efetiva de todas, que quando iam se faziam presentes naquele espaço de compartilhamento, criação e escuta, experimentavam os jogos, as possibilidades para a construção de suas personagens, levava o que era pedido, mas, as faltas, como já mencionei, foram realmente um grande problema, e tive que buscar como solução os ensaios escalonados. Por exemplo, só pude fazer ensaio geral com as atrizes uma vez, que foi quando finalmente conseguir reunir todas. E poucos dias antes da estreia duas atrizes comunicaram que não poderiam mais participar. Em análise, acredito que não era pelo tema que ali estava sendo discutido, mas realmente pela organização das agendas. A UESB estava dessemestralizada, então, estavam tendo aulas nos três turnos e tinham que conciliar isso com outras demandas, e além disso, eram de semestres diferentes.



Figura 11 Ensaio da cena "Realidades paralelas: veracidade ou ficção?", foto: Andressa Menezes, Jequié, abril de 2019.

A apresentação da mostra final aconteceu em 2019, também no laboratório de Artes da UESB. A cena “Realidades Paralelas: Veracidade ou ficção?”, partiu de uma livre adaptação do drama naturalista “O despertar da Primavera” de Frank Wedekind. A mostra foi dividida em nove quadros, sendo que quatro cenas foram retiradas da peça e cinco foram resultados dos experimentos do processo – a estrutura da mostra cênica foi alternada entre uma cena do texto dramático que incitava determinado tema e um esquete que discutia esse tema. No período de estreia a UESB entrou em greve, então, tive que me adaptar a essa realidade e pensar outra forma de levar a cena a público. A mostra foi apresentada individualmente, e foi feito o convite para que as pessoas pudessem ir assistir ao resultado da montagem. Mesmo com a greve, houve um número considerável de espectadoras/espectadores e as reverberações foram muito potentes, pela identificação com o discurso, algumas pessoas se emocionaram.



Figura 12 Apresentação da cena “Realidades paralelas: veracidade ou ficção?” foto: Francisco André, Jequié, abril de 2019.

É muito importante ressaltar que durante a encenação, a música enquanto canção não foi utilizada, houve apenas uma pequena interferência feita por mim para recepção do público e início do primeiro quadro. Muito menos o resultado cênico se propôs a ser um espetáculo cênico-musical, pois meu interesse nessa experiência foi utilizar a música atrelada à preparação das atrizes. Sobre esse aspecto da experiência, uma atriz participante do processo comentou:

Os estímulos musicais ajudaram na concentração, no ritmo da fala da personagem, na atenção, na conexão com as colegas de cena, no estado de prontidão, na dicção e expressão vocal e no exercício de improviso estimulado por alguns jogos. Foi uma experiência nova e de aprendizado considerável. Criar a personagem a partir de estímulos e jogos musicais me apresentou uma nova prática para meu trabalho

como atriz. Foi muito interessante e inovador, pois a música esteve presente o tempo todo na oficina, não estando presente na cena, significa para mim, que conseguimos utilizar os elementos musicais na nossa criação sem necessariamente leva-la à cena. (RELATO DE ANA FLÁVIA, ABRIL DE 2019).



Figura 13 Pós-estreia, apresentação das atrizes, da esquerda para direita: Iamara Dourado, Fernanda Froes, Mariana Nogueira, Andressa Menezes (eu), Viviane Nascimento, Ana Flávia Oliveira e Mariana Caroline, foto: Francisco André, Jequié, 2019.

Ao analisar as duas experiências, e a partir do retorno da plateia e das atrizes participantes, percebo que consegui alcançar os objetivos que eu havia definido inicialmente. Acredito que ambas as experiências foram complementares uma à outra, foram sanadas no último estágio as lacunas deixadas no primeiro, e as dificuldades não encontradas no primeiro, foram achadas no último. Diante disso, finalizo com as avaliações e reflexões que obtive nesses processos de montagem.

4.4 AVALIAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS

O Estágio Supervisionado I, que foi a primeira experiência de autonomia enquanto professora encenadora, me oportunizou investigar possibilidades em que eu pudesse utilizar a música como recurso de encenação e preparação das atrizes, então, dessa primeira vivência surgiu o meu objeto de estudo, o meu ponto de encontro.

A avaliação desse processo me trouxe como aprendizado: primeiro, a acreditar naquilo que me proponho a desenvolver; segundo, que as coisas quando construídas em conjunto tem a possibilidade de dar mais certo; terceiro, as contribuições trazidas para minha formação artista-docente; e quarto e mais importante, que os

vínculos criados com as pessoas em determinados momentos são essenciais para nosso crescimento e fortalecimento humano, assim como reflete a atriz participante:

[...] Eu sinto que dentro desse estágio fica um pedacinho de mim, de quem eu fui durante esses dias, de como eu me senti. Eu fui afetada de tal forma que me faz ver como eu pretendo que meu estágio seja, como eu pretendo exercer a docência, ser uma mestra encenadora (RELATO DE MARIANA NOGUEIRA, NOVEMBRO DE 2017).

Diante desse comentário, é possível perceber como a relação com a personagem, a cena, o processo teatral, pode reverberar e abrir espaços para perceber e refletir em como a nossa relação com o teatro, com a/o outra/outro, adentra a nossa alma e influencia o resultado do nosso processo criativo.

Por isso, é muito importante destacar como a práxis e a pedagogia teatral e musical agiram dentro desse processo, de como a relação dessas linguagens artísticas acrescentaram a particularidade de cada uma para ter uma maior eficiência em suas interpretações, como essa via metodológica contribuiu para potencializar a preparação das atrizes e, além disso, reverberou na cena. Essas reflexões também podem ser percebidas na fala da segunda atriz convidada:

A música em si já se faz presente em minha vida, fazer parte deste estágio na qual seu estímulo era através da mesma, me fez enriquecer em muitos aspectos. [...] Aprendi bastante sobre sua base teórica, o senhorzinho Stanislavski, sua maneira incrível de orientar seus atores, fazê-los sentir o texto, estudar, se aprofundar, ser realmente aquela personagem proposto e não apenas algo engessado, sem emoção em cena. No decorrer das oficinas também aprendi muito nas explicações e ainda mais durante as práticas. O resultado está emocionante, fizemos um bom trabalho de uma maneira conjunta, creio que todos irão se emocionar com esse texto tão poético (RELATO DE MARIANA CAROLINE, NOVEMBRO DE 2017).

Por fim, pontuo que foi grande a quantidade de conhecimento adquirida nesse tempo, à experiência que consegui nesse processo foi muito importante para a minha formação. A investigação das possibilidades de estímulo que a música pode propiciar para preparação das atrizes aplicada ao sistema metodológico de Stanislavski me permite confirmar a potência da linguagem musical como área autônoma de conhecimento, que amplia a sensibilidade da/do ser humana/humano, sobretudo, quando imbricada ao teatro.

No Estágio Supervisionado IV, foi muito aprazível perceber os resultados na interpretação das atrizes. A cena foi fluída, com ritmo marcado e intensidade. As atrizes estavam ligadas a toda a problemática da cena e conseguiram potencializar seus corpos para tal. A atriz Iamara Dourado relatou que “a musicalidade como preparação corporal

foi muito satisfatória, pois possibilitou o uso da criatividade e potencializou meu preparo vocal e corporal.” (ABRIL DE 2019).

Os princípios utilizados no processo foram transpostos para a cena a partir da expressividade das atrizes, nas ações físicas exploradas através da improvisação musical, no corpo em cena, foco, concentração, prontidão e ritmo. Os jogos de improvisação foram fundamentais nesse processo, pois, as intérpretes tiveram a liberdade para improvisar no momento da estreia, o que trouxe resultados positivos para a dinâmica das cenas. Sobre isso, a atriz Mariana Nogueira comenta:

Utilizar a musicalidade apenas como estímulo e preparação para a cena foi uma experiência nova. Enxerguei a criação da personagem a partir da música. Nesse quesito, o uso de improvisação no processo criativo enriqueceu ainda mais o resultado, pois, associada à musicalidade estabeleceu-se uma estética “lúdica”, não sei se a palavra certa seria lúdica, mas tem a ver com a estrutura das cenas remeterem a um jogo. (RELATO DE MARIANA NOGUEIRA, ABRIL DE 2019).

Além disso, veio à tona a questão de gênero, as atrizes fizeram comentários acerca da experiência ter sido essencialmente com mulheres. A atriz Mariana Caroline comentou que “Foi essencial estar entre mulheres, me senti segurança e confiante ao compartilhar minhas falas, ao ter contato físico sem medo do assédio, e compreender que não estamos sozinhas nessa luta.”. Já a atriz Ana Flávia relatou que: “Acredito que a atmosfera de sororidade gerada pelo grupo foi essencial para criar um espaço seguro para o compartilhamento de nossas experiências. Conseguimos criar um grupo sólido e harmonioso e isso refletiu nos experimentos e nas cenas.” Com esses comentários, acredito que fique explícito a percepção de como estar somente entre mulheres foi essencial para o acontecimento desse processo, e como isso contribuiu para que as artistas se sentissem imersas. Nas palavras de Estés:

Não importa onde ou como vivamos, não importa em que condições... nunca estamos sem nosso supremo aliado, pois, mesmo que nossa estrutura externa seja insultada, agredida, apavorada ou mesmo destrocada, ninguém poderá extinguir o estopim dourado, e ninguém poderá matar sua guardiã subterrânea. (ESTÉS, 2007, p.48)

Foi muito importante à experiência com oito atrizes no processo, precisei estar atenta a todo momento e me atentar à particularidade de cada uma. Em uma de nossas avaliações, a artista-discente comentou que:

Este estágio tem sido muito importante para mim, tem me ajudado bastante, me disperso rapidamente e os jogos tem me ajudado com isso, principalmente por estar no segundo semestre e não ter muita experiência ainda com jogos, pois, mesmo com a experiência da

graduação, a relação que temos nas aulas de estágio é diferente da relação com os professores do curso. E também os jogos que tenho aprendido poderei aplicar no PIBID quando começar a dar aula. (RELATO DE FERNANDA FROES, ABRIL DE 2019).

Esse comentário me faz refletir que um processo não se trata apenas de transferir conhecimento, mas de ter a sensibilidade em perceber as fragilidades e dificuldades individuais e do grupo e trabalhar em cima disso, para que o processo tenha maiores alcances. É muito bom testar a metodologia e colher os resultados almejados, mas, é ainda mais prazeroso poder ajudar e criar fagulhas para que a experiência vivenciada seja multiplicada com outras pessoas posteriormente.

Ponto que esse processo trouxe contribuições significativas para minha pesquisa, pois, a partir desse, posso afirmar que é possível aplicar elementos musicais para a preparação corporal da intérprete e possibilitar através da natureza polifônica do teatro, a expansão das possibilidades de atuação da música no âmbito teatral.

Por fim, afirmo que ambas as experiências me oportunizaram uma grande conquista enquanto artista-docente-pesquisadora, que foi a sistematização de uma sequência de jogos divididos em duas categorias: música como estímulo e música como dispositivo, o que me abre um leque de possibilidades para experimentar em experiências futuras.

5 TEATRO E MÚSICA EM TEMPOS REMOTOS: EXPERIMENTOS DE UMA PESQUISA-AÇÃO

Neste capítulo, será abordada a segunda ação da pesquisa, que foi desenvolvida em paralelo a esta escrita. Tal experiência deveria ter sido realizada de modo presencial, mas por consequência da atual situação pandêmica do COVID-19, me vi na necessidade de adaptar tal abordagem metodológica para o formato virtual. Este processo foi aplicado como experiência de tirocínio na disciplina de “Direção de Espetáculo Teatral I” – na ocasião, orientada pela professora doutora Joice Aglae –, do curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFBA, no qual, disponibilizei o planejamento para a preparação corporal das atrizes do espetáculo da estudante do curso, Íris Faria. Com carga horária total de 204h, a disciplina solicita em sua ementa um exercício autoral de direção de espetáculo teatral, incluindo concepção artística e metodológica, produção, execução, registro e crítica.

5.1 CONTEXTO DO ESPETÁCULO

Antes de falar sobre o espetáculo e seus cruzamentos, penso ser relevante mencionar que o processo também foi entre mulheres, dando continuidade em minha prática anterior, mas mais a frente esse ponto surge com mais informações.

Segundo Íris Faria, a montagem de *Ânsia* (espetáculo resultante da disciplina citada) foi, dentro de sua formação em Direção Teatral, uma finalização de ciclo. Essa última etapa do bacharelado, composta pelos dois últimos semestres, permite que a estudante escolha duas peças para montar. No semestre anterior (2019.2), foi montado pela diretora, o espetáculo *A Primeira Vista*, do autor homossexual Daniel MacIvor, que traz as idas e vindas presentes na história de amor de duas mulheres na narrativa em questão. Esse texto apresenta uma composição rapsódica, em que as personagens, – cuja única descrição são as iniciais L e M –, apresentam suas memórias, quebrando as unidades de ação, tempo e espaço.

Nesse sentido, para dar continuidade ao seu processo de aprendizagem, a diretora Íris Faria, seguiu em busca de um texto rapsódico lesbocentrado e se percebeu com uma grande dificuldade de encontrar uma dramaturgia que a contemplasse. Por fim, quase desistindo, acabou por encontrar algo que a movesse, a autora lésbica, Sarah Kane.

Dentre as possibilidades que suas obras lhe trouxeram, foi decidido pela montagem do texto dramático *Ânsia* (1998), penúltima peça que a dramaturga escrevera, no ano anterior a sua morte, texto esse, analisado por Hans-Thies Lehmann como sendo pós-dramático.

Entretanto, Íris se percebeu com questionamentos importantes na direção do processo. Na montagem de *A Primeira Vista*, foi utilizado como metodologias de ensaio muito do que a mesma aprendeu durante sua graduação em Interpretação Teatral. Desse modo, foram desenvolvidos exercícios e laboratórios que ela achou coerentes com o processo. Contudo, percebeu que havia um ponto de incoerência: as peças das quais participou, como atriz em formação, eram realistas. Assim, Íris compreendeu que precisaria encontrar novas maneiras de desenvolver o seu trabalho, de modo a integrar a metodologia com a proposta de composição rapsódica. Só tinha um empecilho: ela não tinha a menor ideia de como poderia fazer isso, e para se orientar nesse processo, pode contar com o suporte da professora Joice Aglae e o meu, como tirocinista da disciplina. Sobre isso, em relato, Íris comentou que:

A tirocinista Andressa Menezes, esteve presente em todo o processo, desde a escolha do texto a ser montado, em setembro, até a nossa estreia, dezembro. Como somos amigas e colegas de mestrado, sabemos das intersecções presentes em nossos trabalhos e trocamos experiências para nos fortalecermos. Com isso, saber que a aplicação de sua metodologia de trabalho para atrizes seria aplicada em conjunto com a minha pesquisa me pareceu, além de coerente, uma possível solução para a questão que tomou conta do meu processo de direção: como integrar a metodologia de trabalho à proposta rapsódica presente na dramaturgia? (RELATO DE ÍRIS FARIA, JANEIRO DE 2021).

Nesse processo, Íris também relatou acerca da sua dificuldade em ser orientada por uma mulher. Segundo Íris, em toda sua formação em Direção Teatral, ela teve aula somente com duas professoras mulheres, que não puderam a orientar em seu processo de montagem. Íris Faria, tem um trabalho centrado em questões de gênero e sexualidade, que refletem seus duelos diários enquanto mulher lésbica, e por isso, afirma que não acredita em uma formação em direção teatral composta apenas por professores orientadores homens brancos, que é a realidade de ofertas do Departamento de Técnicas, e por isso, lutou para ter a professora Joice Aglae como orientadora de seu processo, mas ainda assim, houveram inúmeras dificuldades para esse acontecimento, tais como: negociações com troca de departamento, colegas homens brigando pela orientação da professora Joice, mesmo já tendo sido acordado em plenária que ela seria sua orientadora,

professores homens ignorando suas tentativas de contato e, com uma semana de aula, semestre suspenso devido a pandemia.

Íris acredita que grande parte de suas dificuldades em trilhar uma jornada como diretora está diretamente ligada ao fato de ser mulher. A diretora complementa sua fala, dizendo que a socialização feminina não é centrada em tomar decisões, liderar projetos e percebeu que estar diretora foi uma decisão, inicialmente do campo de sua inconsciência, para acessar esses lugares que não lhe pertenciam. O mais interessante de tudo isso, é que toda a pesquisa de Íris dialoga com a minha, e o trabalho dirigido por ela foi composto apenas por atrizes, o que casou incrivelmente com minha proposta de abordagem metodológica, com meus questionamentos e posicionamentos sobre gênero.

A partir do texto, a diretora definiu que a montagem iria consistir num encontro familiar, que tinha sua estrutura fragmentada, e que apesar de estarem fisicamente presentes uma na vida da outra e do outro, estes/estas conviviam em suas feridas e traumas compartilhados, e mesmo se vendo, não se enxergavam há anos. Para tanto, foram aplicadas metodologias de criação presentes no Teatro do Absurdo, que se configurou como principal referência estética.

O espaço na peça não é determinado em nenhum momento, o tempo é impreciso e as ações vão totalmente de encontro ao que o drama aristotélico-hegeliano propõe. Desse modo, houve uma infinidade de possibilidades de montagem, o que se configurou como um desafio que não apenas Íris, mas, toda a equipe envolvida, abraçou.

O espetáculo foi apresentado pelo coletivo de teatro da diretora, o “Coletivo Nosotras”, composto pelas atrizes, Íris Faria, Veridiana Neves, Gabrielle Santana, Julia Anastácia e Camila Souza, que vem trabalhando juntas desde de 2014, com exceção desta última. A equipe contou ainda com a orientação da professora Joice Aglae e minha presença como preparadora de elenco e orientadora de jogos para a composição das cenas. Contou ainda com Mariana Viveiros como artista visual, e também, o único homem integrante da equipe, Otávio Correia, que foi o iluminador. E aqui abro um rápido parêntese para falar que o campo da iluminação também é composto por uma hegemonia masculina. É muito recente a inserção de mulheres neste campo e em relatos com iluminadoras o fator do respeito a elas e dúvidas de suas competências é recorrente. Mas este é um assunto que tangencia as questões de gênero que venho sublinhando e como dito: o deixo para outro momento.

5.2 O PROCESSO CRIATIVO

Com a decisão da UFBA pelo Semestre Letivo Suplementar, finalmente, pode-se dar início ao trabalho. A diretora teve a confirmação de que seria orientada por uma mulher, pela primeira vez durante toda a sua formação, e que eu, como já havia mencionado, seria a tirocinista da disciplina. Devido à circunstância da pandemia, cada atriz esteve no interior de suas casas, e o espetáculo foi montado por meio de vídeos conferências, que idealizaram a gravação das cenas.

Em primeiro momento a aluna-diretora me enviou o texto e o projeto de concepção do espetáculo, além de termos reuniões virtuais para que eu pudesse tomar conhecimento das especificidades de sua concepção. O nosso combinado consistiu em uma relação dialética em que, a partir das demandas que Íris Faria encontrava na construção específica de cada cena do espetáculo, eu a fornecia uma devolutiva em forma de laboratório cênico. Os roteiros que propus foram construídos em formatos de plano de aulas, constando os temas, datas de aplicação, carga horária, objetivos, conteúdos, metodologia, recursos necessários e referências bibliográficas.



Figura 14 Registro de nossa reunião virtual. Print feito por Íris Faria, em setembro de 2020.

Os ensaios aconteceram às segundas, terças e quartas feiras, e eu escolhia algum desses dias para observar o andamento do espetáculo e da metodologia proposta. A medida em que eu ia propondo os exercícios, Íris os estudava e experimentava nas

aplicações, o que resultou num primeiro entendimento: haveria adaptações sempre, pois, a montagem foi realizada de maneira remota, utilizando plataformas como o *Google Meet* e o *Zoom*, para ensaios e gravações de cenas, e com isso, o tempo se passava de maneira diferente. Os *delays* e os problemas de conexão eram constantes e isso foi uma circunstância que a pandemia imprimiu no processo. Com isso, o que eu previa como se passando em 120 minutos, as vezes acabava acontecendo em dois ou três ensaios de 120 minutos.

A atriz-diretora colhia o relato de experiência das atrizes e partilhava comigo. Como demonstra suas palavras:

Perceber os estados psicofísicos que as atrizes alcançavam a partir dos laboratórios, me gerava inspiração de propor em cima do que Andressa apresentou. Sempre que isso acontecia, enviava áudios para ela, através da ferramenta que o *Whats App* disponibiliza. Essa troca era rica e influenciou as propostas seguintes que ela me enviou, gerando um ciclo de constantes descobertas para a criação da encenação. As quatro atrizes presentes no processo, Camila Souza, Gabrielle Santana, Júlia Anastácia e Veridiana Andrade, eram receptivas a todas as propostas e davam devolutivas ao fim dos ensaios. (RELATO DE ÍRIS FARIA, JANEIRO DE 2021).

As atrizes relataram algumas dificuldades, como a interferência da pandemia em suas saúdes mentais e os estados com que entravam nos ensaios: muitas vezes logo depois de lavar roupas ou no meio de alguma outra atividade doméstica, sem comer há muitas horas, trabalhando o dia inteiro ou sem conseguir novos trabalhos remunerados em virtude das demissões da quarentena, preocupadas com novos escândalos envolvendo nossos líderes políticos e na interferência direta em suas vidas.

Além dessas questões, que as amedrontavam, havia questões de ordem mais objetiva, como os ecos presentes quando os microfones de todas estavam abertos e os *delays* interferindo nos ritmos, por exemplo, ao cantar uma cantiga. Por outro lado, essas ocorrências nos ensaios fizeram a diretora prever problemas que precisariam ser sanados antes das gravações das cenas, alguns deles precisando do recurso de edição dos vídeos como meio de amenizar essas situações ligadas à técnica.

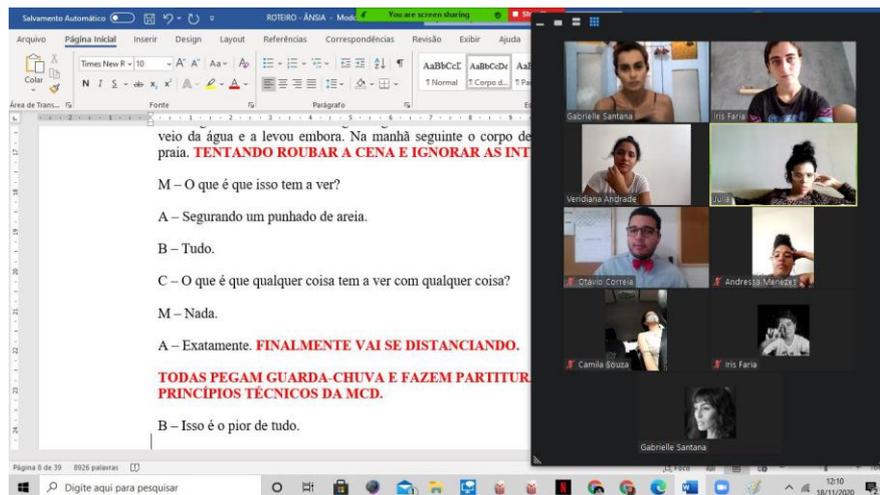


Figura 15 Ensaio do texto dramático. Print registrado por Íris Faria, em outubro de 2021.

Contudo, houve exercícios que fluíram sem que houvessem dificuldades. Os alongamentos corporais, o aquecimento com o do cabo de vassoura, os aquecimentos vocais trouxeram uma grande conexão entre as atrizes. Elas apresentaram unanimidade na percepção de que a entrada desses exercícios na rotina de ensaio as levou a um estado de presentificação difícil de alcançar por conta da distância física. Os resultados eram visíveis na leitura, que passava a apresentar ritmos mais interessantes, além de uma fala mais articulada e projetada.

Além disso, alguns jogos teatrais foram cruciais para as construções das nuances presentes nas personagens e suas narrativas. O *jogo do tribunal*³⁶ e o *jogo de revisitar memórias*³⁷ gerou um importante processo que levou as atrizes à busca, no texto e no repertório pessoal, de argumentos e críticas na defesa dos papéis que desempenharam.

Outros jogos foram base para a criação de cenas inteiras. *Cinco lugares, cinco movimentos*, por exemplo, gerou toda a partitura corporal de quatro diferentes cenas, cada uma com uma atriz em foco. Segundo a diretora, a percepção de recursos como esse a fez perceber que a construção do espetáculo por esse viés e também do teatro físico, eram possibilidades de alinhar com os recursos de polifonia, montagem, colagem e hibridização característicos do rapsodo, como afirma Íris Faria:

Ressalto que todos os laboratórios presentes foram fundamentais na construção do produto final, que se encontra disponível no canal do

³⁶ Este “jogo do tribunal” passou assim ser chamado, pois, Íris fez uma adaptação do jogo criado por mim, “improvisação com texto”.

³⁷ Este jogo é o jogo feito por mim, que está descrito na minha primeira experiência de estágio, em que as atrizes revisitam suas memórias para a criação de novas histórias.

YouTube da Escola de Teatro da UFBA. Dentro do processo elaboração de *Ânsia*, reconheço que as atividades desenvolvidas me trouxeram ferramentas para colaborar no desenvolvimento de um processo mais coerente com o contexto rapsódico. (RELATO DE ÍRIS FARIA, JANEIRO DE 2021).

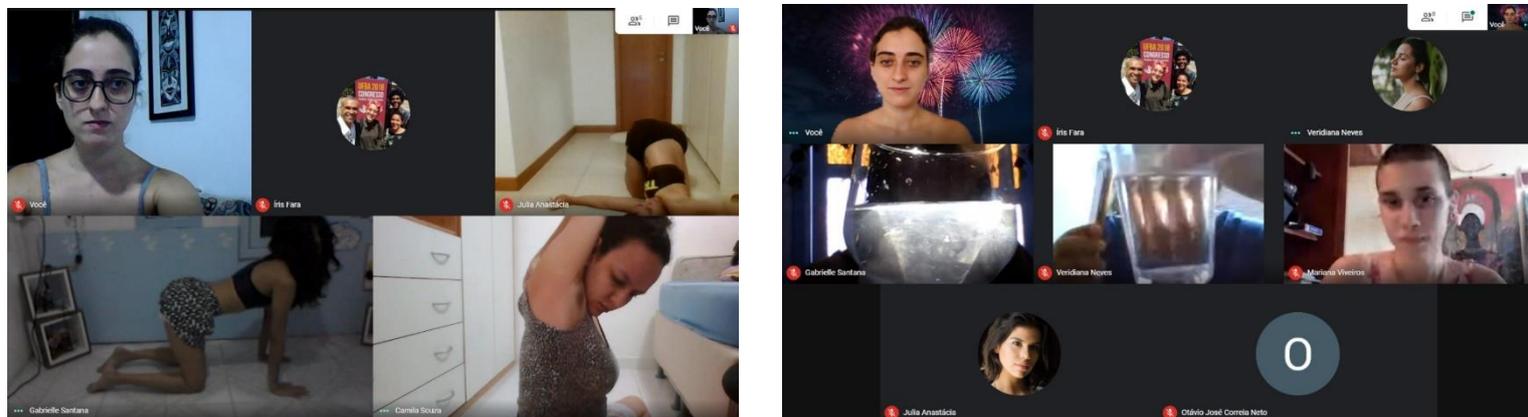


Figura 16 À esquerda, as atrizes fazendo laboratórios práticos. Print tirado por Íris Faria, novembro de 2020. À direita, experimentação de iluminação. Print tirado por Íris Faria, novembro de 2020.

Nesse sentido, visto as possíveis contribuições e reverberações proporcionadas pela abordagem metodológica proposta nesta dissertação, seguimos para as avaliações sobre o processo.

5.3 AVALIAÇÕES, REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO

Esta nova experiência teve o intuito de verificar o funcionamento dessa metodologia com a intermediação de outra profissional, e perceber sua funcionabilidade neste contexto e para essas artistas. Desse modo, foi percebido que o contexto virtual de certa forma interferiu muito para a aplicação e efetivação da abordagem metodológica. Os exercícios precisaram ser revistos e adaptados para o contexto das artistas, que nem sempre estavam aptas para fazerem laboratórios práticos, além da questão do tempo, que parece que se encurta quando se trata do virtual. Mas, por outro lado, isso demonstra a flexibilidade da metodologia, que conseguiu ser adaptada e aplicada para este contexto, e ainda assim, trouxe contribuições para o processo.



Figura 17 Cartaz de divulgação da peça. Design feito pela artista visual Mariana Viveiros, em dezembro de 2020.

Nesse sentido, eu pude observar e ponderar a partir dessa experiência, como a abordagem metodológica por mim elaborada funcionou em processos aplicados por uma terceira pessoa. A diretora não obteve dificuldades para sua aplicação, e ainda, ressaltou que por meio desta conseguiu criar novas adaptações de jogos e abrir caminhos para outras metodologias, como o teatro físico. Isso me permite apontar que além de exercer sua própria autonomia como preparação para o corpo, a metodologia ainda dialoga com outros métodos de treinamento atorial.

Foi muito satisfatório e prazeroso poder confirmar como a abordagem metodológica contribuiu para o processo, como agiu para desenvolver a expressividade das intérpretes, e além disso, para a criação de cena. Com isso, eu aponto como uma atuação polifônica, por meio da presença da musicalidade, atrelada a preparação do corpo, pode reverberar em um processo criativo, contribuindo e possibilitando o trabalho com seus corpos e vozes, e a ampliação de suas capacidades interpretativas. Nas palavras de Íris Faria:

A presença de Andressa foi fundamental na criação conjunta de laboratórios que trabalhassem, por meio da fisicalidade, musicalização e memórias, possibilidades de construção dramática. Juntas, desenvolvemos planos de ensaios, descobrindo como nos adaptar ao meio virtual. O meu processo de aprendizado foi permeado pela abertura de portas e dissecação de camadas polifônicas, coladas,

montadas, hibridizadas. Acredito que a formação de Diretora não acaba agora, nem quando finalmente receber o diploma, será uma formação de vida, enriquecida pelas experiências que vivenciei. (RELATO DE ÍRIS FARIA, JANEIRO DE 2021).

Por fim, ressalto como esse processo contribuiu para a minha formação e lapidação da abordagem metodológica que venho propondo. Revisitar, criar e adaptar jogos para oferecer uma preparação corporal de atrizes em um processo não mediado por mim, me confirma de forma surpreendente o potencial da relação Música-Teatro.

CONCLUSÕES FINAIS

A presente pesquisa levantou a hipótese de que os elementos e as características musicais, tais como o ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, intensidade, altura etc., alinhados a preparação corporal de um processo criativo de teatro, possibilitam ao corpo a ampliação de suas expressões e movimentos corporais. Também levantou questões sobre as contribuições e reverberações da atuação da música na prática teatral e como aplicar elementos musicais para a preparação do corpo. Em busca de responder esses questionamentos, constatou-se a necessidade de investigar formas que possibilitem a interação teatro-música ir além de um expressar de discurso cênico e contribuir com o desenvolvimento da preparação corporal.

Para desenvolver essa proposta, o estudo desenvolveu como ponto de partida a pesquisa-ação, onde foram analisadas e aplicadas três experiências cênicas diferentes. A partir dessas vivências e do material coletado, foi elaborada uma sistematização de exercícios em duas grandes categorias: música como estímulo e música como dispositivo, em que podemos encontrar jogos revisitados, adaptados e criados que contemplam a natureza polifônica do teatro e potencializam a expressividade corporal. Essa sistematização é o resultado do qual, a pesquisa se propôs a apresentar.

Além da introdução, o primeiro capítulo apresentou os princípios conceituais que nortearam a pesquisa, tais como: a contextualização da relação teatro-música, ao apontar como a música passa a ser inserida no contexto teatral a partir do século XX; o conceito de música, musicalidade e polifonia, que são/foram essenciais para o entendimento e levantamento dessa pesquisa e escrita; um levantamento, ainda que não aprofundado, sobre a relação/posição da atriz no teatro, pautado na perspectiva feminista e nas relações de gênero, refletindo acerca da necessidade de ocupação de nosso espaço, da liberdade de nossos corpos, e da desconstrução de uma sociedade machista/patriarcal; e a preparação do corpo no processo teatral, em que foi levantado a importância do treinamento para o corpo em um processo criativo.

No segundo capítulo, foram descritas as duas experiências de estágio supervisionado e também a sistematização de jogos propostas nesta pesquisa, com o intuito de possibilitar o entendimento de como os elementos musicais puderam contribuir para expandir a capacidade expressiva das atrizes e auxiliar na criação de personagens por meio de uma atuação polifônica.

No terceiro capítulo, foi feita a análise contrastiva de ambas as experiências de estágio, para que pudesse ser identificado quantos jogos foram utilizados para aplicação da metodologia, quais jogos foram revisitados, criados ou adaptados, que impactos e reverberações foram colhidos em ambas às experiências, com o intuito de averiguar a eficácia e amadurecimento da abordagem metodológica.

No quarto e último capítulo, foi apresentada a vivência em contexto pandêmico, em que a abordagem metodológica foi aplicada em experiência de tirocínio, onde foi possível colher contribuições potentes ao revisar, criar e adaptar jogos para oferecer uma preparação corporal de atrizes em um processo não mediado por mim.

Diante disso, o estudo, portanto, permitiu apontar as seguintes considerações: a música é intrínseca ao processo teatral, e suas relações são dialógicas; a música, em sua amplitude, consegue trazer benefícios para a preparação atorial, quando se relaciona com as práticas de jogos teatrais; a contribuição da música se torna relevante para o treinamento atorial, pois, a partir dela é alcançável a potencialidade da expressividade corporal.

Ressalto que, ao desenvolver esta pesquisa, o significativo potencial da relação Música-Teatro revelou-se de forma surpreendente, e, esta pesquisa já está tão intrínseca aos meus processos artísticos, que eu nem consigo mais diferenciar o que é teatro e o que é música. Nesse contexto, me alimento das palavras de Barenboim, quando diz que:

Dirigir também não significa escolher apenas os movimentos para a esquerda e para a direita, ou para o fundo ou para a frente do palco. A propósito, acho que tenho uma vantagem sobre os outros diretores: ouvir música logo me indica um caminho, uma ideia de como fazer um personagem agir, para evidenciar uma contradição psicológica, para fazer emergir sentimentos encobertos ou então para decidir sobre um simples deslocamento no espaço. Com isso, não reduzo a música à psicologia; a música logo me inspira várias possibilidades de encenar uma ação, de fazer referência a um pensamento, de materializá-lo e transformá-lo num modo preciso de ocupar o espaço. A minha imaginação se liberta com a música ou com o meu jeito de escutar determinada música. (BARENBOIM, 2010, p.15-16).

Pondero que, os resultados positivos dessa pesquisa, se dão também pelo público alvo. Essas experiências foram uma rede de apoio, com conversas, partilhas de experiências, respeito mútuo, segurança, liberdade de expressão, sempre nos fortalecendo como podemos. Os processos tiveram reciprocidade, e além de passar segurança para as atrizes, me senti também segura em estar naquele espaço, desenvolvendo a minha pesquisa. Íamos observando o que dava certo e o que não dava,

e as atrizes sempre estiveram dispostas a experimentar comigo, a adaptar se necessário, a partilhar as reverberações, enfim, visto a outros processos de montagem que estive participando como atriz, afirmo que uma experiência partilhada somente entre mulheres se tornou muito mais leve e prazerosa. Sobre isso, a atriz Mariana Nogueira comentou que:

Trabalhar com mulheres é o natural para mim. Na maioria das vezes eu trabalhei apenas com mulheres. O que eu percebo de diferente sobre esses processos é que normalmente eles são bem mais compartilhados. Todo mundo tem voz e se sente segura pra se expressar. Nosso processo foi praticamente sem diretora, porque não dava muito bem pra mensurar quem tinha mais a mão nas criações ali. Quando a gente tá num processo só de mulheres eu me sinto bem, mais em comunidade, num espaço com generosidade criativa, que nutre o compartilhamento e o sensível também. (RELATO DA ATRIZ MARIANA NOGUEIRA).

Nesse sentido, a proposta aqui abordada constitui uma, dentre outras possíveis formas de abordagem dessa questão. Portanto, este trabalho não esgota o assunto, mas constitui, antes de tudo, um ponto de partida para o desenvolvimento de uma outra pesquisa. Neste momento, indico o fechamento desta etapa da metodologia para dar mais atenção à questão que me motivou em primeiro plano para desenvolver essa abordagem metodológica. Ao passar pelo feminismo, por uma parte da história das mulheres nas artes cênicas, eu reflito acerca dos moldes dos nossos corpos, em como é ditado o nosso comportamento na sociedade, e para, além disso, o que nos incomoda enquanto mulher e atriz. Com essas reflexões, contribuições teóricas e práticas, e a partir de experiências nas artes, em especial no teatro, esta dissertação se abrirá para o estudo número 2, que contemplará uma pesquisa voltada para a situação de vulnerabilidade de atrizes e diretoras em contexto teatral, com recorte mais aprofundado nas questões de gênero e raciais, se nutrindo do conceito de interseccionalidade, por Carla Akotirene³⁸, e trazendo por fim, não apenas um posicionamento político, mas uma metodologia que pense nas especificidades do corpo da atriz.

Para todos os efeitos, as últimas décadas do século XX estão intensa e profundamente marcadas pela inclusão das mulheres no meio artístico e em todas as possíveis formas de expressão artística. Assuntos que antes eram tabu ou exclusivo para um nicho pensante (normalmente masculino), podem ser abordados abertamente por qualquer pessoa. Hoje opta-se por falar ou não sobre os assuntos que pertencem ao

³⁸ No livro “O que é interseccionalidade?” (2018), a autora se debruça sobre o termo, que visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe.

mundo das mulheres. As artistas têm a liberdade de se expressar do modo que lhe aprouver. (ALMEIDA, 2010, documento eletrônico, disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em: 28 abr. 2020).

Para finalizar, espero que esta pesquisa contribua para a expansão das formas de fazer\pensar a preparação do corpo e da atriz na cena. Que esse estudo possa ir além de ser uma aplicação de conteúdo, mas, que ele seja agente na construção do saber, por uma busca incessante na produção de conhecimentos, trocas e sensibilidades que são deixadas passar despercebidas. Espera-se também que com este trabalho, seja possível identificar caminhos e recursos teórico-metodológicos em práticas pedagógicas em teatro, que fortaleçam um pensamento antimachista, antisexista e antipatriarcal, que valorize os saberes e fazeres feito por artistas encenadoras, especialmente mulheres negras. Por isso, quero finalizar esta escrita com um comentário acerca do meu projeto de dissertação, feito pela minha colega de sala, Brenda Urbina, ao avaliar meu projeto na disciplina de Seminário de Pesquisa em Andamento, o qual, eu acredito que contemple toda a significância dessa pesquisa. Nas palavras da atriz mexicana³⁹:

O projeto da Andressa coloca a música e o teatro como uma ferramenta não só da formação de atrizes, se não também da formação da própria consciência política feminina e feminista, criando espaços de fala e de enunciação do que nunca teve se quer um lenço de existência, muito pelo contrário nasceu entre lenços mortos, calados e manipulados. Quando intento ir por além do evidente neste projeto, que em se o evidente já é complexo, eu simplesmente posso perceber a importância dos silêncios. O projeto está cheio de silêncios e as suas estratégias para a manifestação material e evocação da presença poética deles. Eu penso: como é que os silêncios não são *as silencias* se a maioria deles são e estão nas mulheres ou nas corpos identificadas como femininas. Como mulher eu intento explicar os meus silêncios, racionalizar quem sou eu e qual é a minha força para resistir dia a dia trás sobreviver a cortina do assédio, dos femicídios das minhas colegas, do mansplaning que envolve o mundo dos autores, dos pesquisadores, dos dos dos... eles. Eu intento me dar auto-visibility porque as vezes sinto que eu sumo em mim mesma com a minha aparente particularidade singular e individual de ser mulher e os silêncios que isso envolve. Todas as noites antes de fechar os olhos eu me canto alguma melodia inventada que me lembre desses silêncios que me fazem ser hoje mulher, atriz, pesquisadora, cozinheira e muitos outros silêncios inefáveis que ainda não tem palavra para ser nomeados e que me fazem ser. Muitas vezes o que faz eles tão misteriosos é a sua propriedade do indizível. Obrigada por fazer o recorte de gênero porque para mim, me assumir como mulher na academia tem sido difícil e quando vejo você, não sinto medo de andar, de me arrepiar nem de existir porque sei que não vou sozinha. Que ser mulher não é apenas uma particularidade atribuída a minha

³⁹ Brenda é natural do México, por isso, a sua escrita em português ainda não é fluída. Em respeito a ela, preferir não mexer no seu comentário, mas deixar como ela escreveu.

única existência. Construção não do caminho, construção das bússolas das silencias. (ESCRITO DE BRENDA URBINA, OUTUBRO DE 2020)

Enfim, agradeço a música e ao teatro por me proporcionarem essa potência.

A luta começa aqui, o mundo agora é nosso, evoé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais**. [livro eletrônico]. Cultura Acadêmica, Editora UNESP; São Paulo, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org> Acesso em: 28 abr. 2020.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018.
- APPIA, Adolphe. **A música e a encenação, de Adolphe Appia**. Trad. Flávio Café. Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3. Brasília, 1897.
- ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala preta, São Paulo, v.6, n.6, p. 127-133, 2006.
- ARAÚJO, Samuel *et al.* **A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro**. Revista transcultural de música – Trans – SIBE, V. 10, Barcelona, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/published-issue/5/trans-10-2006>
- ARAÚJO, Karoline Medeiros de; SOARES, Taciano. **Um olhar sensível sobre o corpo de atrizes Manauaras**. Repositório Institucional UEA, Universidade do Amazonas, Manaus, 2019.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- BARENBOIM, Daniel; PATRICE Chéreau. Org.: Gastón Fournier. **Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda**. Tradução: Sérgio Rocha Brito Marques, São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Varda che baucco! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Bufão, Commedia Dell’Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras**. 2010. 314 f. Tese (doutorado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Práticas espetaculares populares brasileiras: força motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica**. Mimus –

Revista online de mímica e teatro físico. Salvador: Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25
Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

BRONDANI, Joice Aglae. “**Máscaras Femininas da Commedia dell’Arte. Um Caminho para uma Dramaturgia**” In Anais IX Congresso da ABRACE, p.2951-2972. Uberlândia-MG, 2016.

BRONDANI, Joice Aglae. **A Máscara e a Sombra: Palco e Vida In Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 21-42, Jan-jun/2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

BRONDANI, Joice Aglae. **Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena – ConFabulações**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Pós-Doutorado-PNPD, CAPES. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia; Departamento de Fundamentos do Teatro, 2018.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CARVALHO, Felipe Mio de.; MOTERANI, Geisa Maria Batista. **Misoginia: a violência contra a mulher numa visão histórica e psicanalítica**. Averso do avesso, v. 14, n. 14, p. 167- 178, novembro, 2016.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. – 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

CASTILHO, Jacyan. **A musicalidade da cena**. Salvador: Revista Repertório Teatro & Dança, n.11, p. 20-25, 2008.

CINTRA, Fábio C. de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena: Caminhos para uma educação musical no teatro**. 2006. 231f. Tese (doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

CINTRA, Fabio. **Voz e musicalidade na formação do ator**. Sala Preta, São Paulo, v. 7, p. 47-50, 2007.

CUSAK, Suzzane G. **Música como tortura/ Música como arma**. Revista transcultural de música – Trans – SIBE, V. 10, Barcelona, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/published-issue/5/trans-10-2006>

D’AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

DE MORAES, J. Jota. **O que é música?** São Paulo: Brasiliense, 2008.

- DE OLIVEIRA, Letícia Mendes. **(IN)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, 2018.
- DUTRA, C. K. T.; OLIVEIRA, L. G. DE S.; DE ARAGÃO, V. P. S. **Legitimidade e credibilidade nas manifestações de Mulheres em Hollywood e na França**. Revista Saridh – Linguagem e Discurso, v. 1, n. 1, 2019.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Trad. Waldéa Barcellos; Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- EVARISTO, Conceição. **Escrevivência e seus subtexto**. In DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.) *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo; ilustrações Goya Lopes*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 272f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- FERNANDINO, Rodrigues Jussara. **Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro**. 2008. 149f. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.
- HAMAD, Ana Flávia Andrade. **Portas Abertas: um trabalho de voz, musicalidade e composição sob o estímulo da música contemporânea**. 319f. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LÉ DOARÉ, Hélienè Le Doaré; SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do Teatro**. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- HUBRE, Gabrielle. **O corpo e a sexualidade das mulheres: do século XVIII ao período entre guerras**. Pró-posições, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 103-119, maio/ago. 2003.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. 2002. 202f. Dissertação (Mestrado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

MALETA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MALETA, Ernani. **A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia.** Polifonia, Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, 2014.

MARTINEAU, Jason. **Os elementos da música: melodia, ritmo e harmonia.** – 1ed. Tradução Jussara Almeida de Trindade. São Paulo: É realizações, 2017.

MARTINS, Janaína Trasel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** 2008. 198f. Tese (Doutorado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

MONSALÚ, Fabiana. **O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena.** – 2ed. São Paulo: Giostri, 2018.

MOREIRA, Jussara Trindade. **A musicalidade do ator no grupo Tá na rua.** Caderno virtual de pesquisa em Artes Cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro, p.1-10, 2009.

OLIVEIRA, Andressa Menezes. **A música como estímulo/dispositivo metodológico para preparação da/o atriz/ator em processos criativos de teatro.** 2019. 80f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Teatro) - Departamento de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Jequié, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo.** 2009. 659p. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

SILENT, Jane. **Lindos fragmentos de uma memória traumática: sinestesia, Vila Sésamo, e ouvindo as cores de um passado abusivo.** Revista transcultural de música – Trans – SIBE, V. 10, Barcelona, 2006. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/published-issue/5/trans-10-2006>

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. 2ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 28 ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 22 ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STORMS, Ger. **100 jogos musicais atividades práticas na escola**. Tradutor: Mário José Ferreira Pinto, coleção: práticas pedagógicas. Edições ASA, S.A. Holanda, 1989.

Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3000614/mod_resource/content/0/39907366-100-Jogos-Musicais.pdf Acesso em: 14/03/2019.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.introf

SOUZA, Mayra Montenegro de. **O ator que canta um conto: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator**. 2012. 125f. Dissertação (mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

ULLOA, Mario. **O que é isto, audição musical?** Salvador: Revista Repertório Teatro & Dança, n.11, p. 53-60, 2008.

VALEJJO, Sara E. Ruiz; PIMENTEL, Suzana Ruiz. **Machismo misoginia patriacado una reflexion desde la terapia narrativa**. Vera Cruz: Revista Eletrônica: Procesos Psicológicos y Sociales. P. 01-31, 2015.

WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. **O Ator Musical: a musicalidade na composição cênica**. 2013. 201f. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZAGONEL, Bernadete. **Brincando com música na sala de aula**. Curitiba, Intersaberes, 2011.

APÊNDICES

ENTREVISTAS REALIZADAS COM ATRIZES SOBRE ASSÉDIO NA SALA DE ENSAIO

ATRIZ 01

Atriz, artista plástica, 24 anos

Entrevista realizada no dia 10 set. 2020

1 - Como você percebe o machismo em seu trabalho como atriz?

Como atriz de teatro consigo perceber que o teatro é dominado por homens e consequentemente o machismo é uma infelicidade cotidiana, desde diretores à atores são machistas em posicionamentos e atitudes e atrizes reproduzem o machismo também. Me incomoda muito ver um espaço como o teatro ser "dominado" não pela cena ou espetáculo, mas por homens, assim como em outras vertentes artísticas.

2 - Você consegue perceber a ausência de ética em seu trabalho de atriz?

Bem, eu não sei bem responder isso, por não conseguir definir bem a ética, mas bem, creio que muito no fato de ser uma atriz preta me coloca em posição de desprivilegio frente à atrizes brancas, creio que talvez a ética faça falta principalmente nesse ponto.

3 - Você se recorda de algum tipo de assédio sofrido na sala de ensaio?

Sim, tive que conviver com um assediador na sala de ensaio, assediador esse que encarava e as vezes se aproximava propositalmente e ria, sabendo o desconforto que poderia causar. Além do assédio moral que foi a primeira experiência de violência em sala de ensaio, com alguém cujo considerava ser hierarquicamente superior e por vezes tentava silenciar à mim e outras pessoas na sala de ensaio.

4 - Alguma vez você se sentiu incomodada ou violada por estar menstruada e não ser respeitada por essa condição?

Eu particularmente não, mas já ouvi bastante que "menstruação não é doença" como forma de obrigar colegas à fazerem atividades.

5 - Como você percebe a valorização social da sua profissão?

Existe uma desvalorização ofensiva, principalmente para quem faz teatro, ainda mais no interior, sei que no geral a atriz somente de teatro tem menos projeção que em outras áreas, a não ser quando migram ou fazem estas também.

ATRIZ 02**Atriz, 24 anos**

Entrevista realizada no dia 10 set. 2020

1 - Como você percebe o machismo em seu trabalho como atriz?

O machismo está presente em todas as áreas da minha vida desde muito cedo, no teatro, houvera situações em que o meu momento de fala não era respeitado por colegas e eu precisava fazer um esforço muito grande para que a minha opinião fosse ouvida; as minhas ideias foram diversas vezes descartadas pelo diretor e posteriormente aceitas quando ditas por um colega homem; recebi comentários insinuosos sobre a minha roupa de ensaio enquanto atores ensaiavam sem camisa e com shorts curtos e colados e não causavam nenhum espanto.

2 - Você consegue perceber a ausência de ética em seu trabalho de atriz?

Sim, muitas pessoas não compreende os limites e acabam achando que o corpo da atriz é público, me recordo de uma performance que fiz no Festival internacional de arte de rua, na qual o público podia realizar ações com as atrizes como abraços e beijos no rosto ou corpo, um rapaz se aproximou de mim e enquanto os amigos dele o encorajava ele segurou forte o meu rosto e me beijou. Me senti completamente impotente.

3- Você se recorda de algum tipo de assédio sofrido na sala de ensaio?

Sim. Assédio moral por diversas vezes e sexual por parte de um colega homossexual que sempre tocava em meus seios e de outras atrizes, pois se achava no direito de fazer essa "brincadeira", mesmo quando nós falávamos que não gostávamos deste ato.

4 - Alguma vez você se sentiu incomodada ou violada por estar menstruada e não ser respeitada por essa condição?

Diversas vezes não me sentia à vontade para fazer alguma prática e era imposto que eu fizesse.

5 - Enquanto mulher e atriz, como você percebe a valorização social da sua profissão?

Não. Uma atriz precisa se esforçar muito mais que um ator para alcançar um nível de prestígio social próximo ao dele.

ATRIZ 03**Atriz, diretora teatral, 24 anos**

Entrevista realizada no dia 10 set. 2020

1 - Como você percebe o machismo em seu trabalho como atriz?

Percebo que preciso estar sempre atenta ao assédio, diferente dos meus colegas homens, e isso é cansativo. nos ensaios e nas coxias preciso vigiar minhas trocas de roupa, cuidar da minha nudez, porque não apenas comentários são proferidos, como olhares lascivos, o que gera medo de outras abordagens, invasão do meu espaço, do meu tempo.

Quando estou em cena, também sinto a vulnerabilidade da exposição em outros âmbitos, a cobrança de estar "bonita" sempre, de que os elementos como figurino, adereços e maquiagem estejam em função de uma feminilização erotizada, muito mais do que em função de uma concepção presente na montagem.

A depender do trabalho em questão, também há o medo no retorno para casa e em abordagens que me coloquem em perigo na minha vida pessoal. Neste caso, me refiro à temáticas ligadas ao feminino ou a presença de cenas que contenham nudez, por exemplo.

2 - Você consegue perceber a ausência de ética em seu trabalho de atriz?

Sempre! Costumo ouvir "piadas" referentes a colar velcro, a usar sapatos grandes e outros trocadilhos ligados a ser lésbica. Em alguns ambientes é tranquilo e regado a afeto, em outros, sinto o tem de chacota para me intimidar. A minha força física e capacidade de manejar, por exemplo, elementos de cena e cenário, são constantemente questionadas. As roupas que uso constantemente são motivo de comentário, assim como meu peso e forma física. É cansativo... é bem cansativo.

3- Você se recorda de algum tipo de assédio sofrido na sala de ensaio?

Tenho a lembrança forte de dois colegas de cena me olhando trocar de figurino enquanto faziam comentários nas coxias. Um deles, em uma cena que envolvia nudez, elogiou o meu corpo em meio a olhares lascivos. Em outra situação, em outra cena com nudez, um homem na plateia elogiou demais outros elementos de cena e insistiu num contato sempre que me via na rua e mandou recorrentes mensagens de texto no WhatsApp.

4 - Alguma vez você se sentiu incomodada ou violada por estar menstruada e não ser respeitada por essa condição?

Sempre. Eu sangro muito. É comum que a menstruação chegue às roupas e, até mesmo, cadeiras, por exemplo. As pessoas sentem nojo, não sabem lidar. O único momento que senti que isso não foi um problema foi em uma composição de cena numa formação de palhaçaria em que botei sangue do coletor menstrual dentro da boca e espalhei nos dentes.

5 - Enquanto mulher e atriz, como você percebe a valorização social da sua profissão?

Essa temática me deixa triste e exausta. Percebo, no audiovisual, uma valorização muito ligada a uma estética padronizada, dentro da qual modelos acabam ocupando a maioria dos papéis. No teatro não sinto essa pressão estética da mesma maneira, porém também não percebo um financeiro que possa ser comparado às propostas do audiovisual. Minha percepção me leva a crer que ser professora não é uma opção para as artistas de teatro, é a nossa única opção, salvo algumas exceções. Ou seja, ou você é uma cópia de Barbie, ou você é professora. Não quero, com isso, desvalorizar professoras. Sou filha de professores, sou professora, atuo em escolas desde 2015 e, antes disso, já dava aula particulares. Porém, acredito que deveria haver a possibilidade da escolha: ser professora porque desejo isso, não porque é a única maneira de trabalhar com teatro e ter alguma remuneração que me permita fazer um mercado. Percebo que essa temática é muito mais profunda e impossível de ser descolada de questões de raça e classe socioeconômica, como acredito que toda e qualquer discussão de gênero deva ser pautada.

ATRIZ 04

Atriz, musicista, 23 anos

Entrevista realizada no dia 10 set. 2020

1 - Como você percebe o machismo em seu trabalho como atriz?

Quando a minha opinião é irrelevante a de um parceiro de cena. Por muitas vezes ocorreu em um ambiente de ensaio, eu propor várias ideias e nenhuma serem aceitas, porém, quando alguém do sexo oposto falava a MESMA COISA à maioria achava o máximo.

2 - Você consegue perceber a ausência de ética em seu trabalho de atriz?

Sim. Na maiorias das minhas experiências, me sentia excluída de algumas opiniões, poderia estar falando que seria mais interessante uma determinada cena, porém minha voz era silenciada pelo professor e, também pelos colegas.

3- Você se lembra de algum tipo de assédio sofrido na sala de ensaio?

Sim, em cenas que tinham contato físico muito frequente, a pessoa se aproveitava da situação para tocar em partes que não me sentia confortável. Foi constrangedor.

4 - Alguma vez você se sentiu incomodada ou violada por estar menstruada e não ser respeitada por essa condição?

Sim, sempre quando me alterava ou me estressava com algo que estava errado em cena, eles justificavam como "você tá assim porque está naqueles dias. Fica insuportável".

5 - Enquanto mulher e atriz, como você percebe a valorização social da sua profissão?

Nossa, essa pergunta eu faço todos os dias... Um exemplo clássico é em um determinado grupo que fiz parte, os homens sempre queriam tomar a frente das coisas, todos estavam criando, estudando para trilha sonora... E quando se apresentavam se intitulavam como "Diretor musical", "encenador" e nós, Mulheres, éramos apenas assistentes. "Ah, você é a nova fulano de tal".

ROTEIRO DA CENA “REALIDADES PARALELAS: VERACIDADE OU FICÇÃO?”

Quadro 1 – perguntas ao público: as atrizes vão até a plateia e escolhem pessoas para responderem perguntas de como foi sua adolescência.

Atrizes voltam para seus respectivos espaços de encenação. As apresentações da cena acontecem em formato de triangulação, cada quadro em uma ponta da sala.

Quadro 2 – os bebês vieram da cegonha?

Cena do texto dramático. Relação entre mãe e filha – A personagem Wendla, indaga a sua mãe por ter quatorze anos e ainda não saber da onde vem os bebês. A mãe, a personagem Sr. Bergmam, por sua vez, inicialmente responde que os bebês vieram da cegonha, depois, enrola a adolescente dizendo que ela ainda não compreende essas coisas.

Quadro 3 – você não precisa saber essas coisas!

Cenas relatadas por atrizes, em paralelo ao quadro 2. Relação entre mãe e filha – filha entra no banheiro e percebe que o vaso sanitário está cheio de sangue, ao questionar o motivo a sua mãe, a mesma desconversa e responde que bebeu muito suco de beterraba, por isso está daquela forma; Mãe questiona a filha porque sumiu um de seus absorventes, a filha fica constrangida e não consegue responder, a mãe abaixa a roupa da filha para constatar se a mesma está menstruada.

Quadro 4 – posso te fazer uma pergunta?

Cena do texto dramático. Conversa entre amigos – O personagem Moritz conversa com o personagem Melchior sobre a educação que recebem de seus pais, e os dois especulam curiosidades sobre a relação sexual, o instinto sexual e a masturbação.

Quadro 5 – você já transa?

Cena relatada por uma das atrizes, em paralelo ao quadro 4. Relação mãe e filha. Mãe mexe no cesto de lixo da filha e encontra embalagem de pílula do dia seguinte. A mãe “encosta a filha na parede” e questiona o motivo de a mesma estar transando antes do casamento, pois, aos olhos de Deus, isso é pecado.

Quadro 6 – papo de adolescentes

Cena do texto dramático. Conversa entre amigas – As personagens Marta, Wendla, Thea conversam sobre a repreensão que sofre por parte dos pais, por não puderem usar as roupas, e os cabelos como querem. A personagem Martha desabafa com as amigas sobre a agressão física/tortura que sofre dos pais todos os dias.

Quadro 7 – como eles te oprimem?

Cena relatada por uma das atrizes, em paralelo ao quadro 6. Relação mãe e filha. A mãe repreende a filha por estar usando turbante, alegando que a mesma não sairá mais com ela se usar “esse negócio”.

Quadro 8 – é só uma fase!

Cena do texto dramático. Conversa entre amigas – A personagem Ilse conta para a personagem Martha que os pais a expulsou de casa por estar se envolvendo com vários rapazes.

Quadro 9 – eu não sou assim!

Cena relatada por uma das atrizes, em paralelo ao quadro 8. Relação mãe e filha. A mãe mexe no celular da filha e descobre que a mesma está tendo um relacionamento homossexual. A mãe faz chantagens emocionais e expulsa a filha de casa. A filha se sente culpada e afirma para sua mãe que “não é assim!”.

ANEXOS

MANIFESTO CATHERINE DENEUVE

Depois do caso Weinstein, houve uma legítima tomada de consciência a respeito da violência sexual exercida contra as mulheres, especialmente no ambiente profissional onde alguns homens abusam do seu poder. Ela era necessária. Mas essa libertação da palavra se volta hoje em seu contrário: somos intimadas a falar como se deve, a calar o que incomoda e aquelas que se recusam a se curvar a tais injunções são consideradas traidoras, cúmplices! Mas essa é uma característica do puritanismo: emprestar, em nome de um suposto bem geral, os argumentos da proteção das mulheres e de sua emancipação para melhor acorrentá-las a um estatuto de eternas vítimas, de pobres coisinhas sob o domínio dos falocratas demônios, como nos bons e velhos tempos da feitiçaria. Na verdade, o #metoo provocou na imprensa e nas redes sociais uma campanha de denúncia e de acusação pública de indivíduos que, sem que lhes tenha sido dada a oportunidade de responder ou de se defender, foram colocados exatamente no mesmo nível que os agressores sexuais. Essa justiça expeditiva já fez suas vítimas, homens castigados no exercício de sua profissão, forçados a se demitir, etc., quando seu único erro foi ter tocado um joelho, tentado roubar um beijo, falar sobre coisas “íntimas” em um jantar profissional ou ter mandado mensagens com conotação sexual a uma mulher cuja atração não era recíproca. Essa febre para mandar os “porcos” ao matadouro, longe de ajudar as mulheres a conquistar sua autonomia, serve na verdade aos interesses dos inimigos da liberdade sexual, dos extremistas religiosos, dos piores reacionários e daqueles que acreditam, em nome de uma concepção substancial do bem e da moral vitoriana que os envolve, que as mulheres são seres “à parte”, crianças com rosto de adultos, que pedem para ser protegidas. Diante delas, os homens são instados a fazer seu *mea culpa* e a encontrar, no fundo de sua consciência retrospectiva, um “comportamento deslocado” que poderiam ter tido dez, vinte ou trinta anos atrás, e do qual deveriam se arrepender. A confissão pública, a incursão de autoproclamados promotores na esfera privada, eis o que instala um clima de sociedade totalitária.

A onda expiatória parece não ter limites. Aqui, censuramos um nu de Egon Schiele em um cartaz; ali, pedimos a retirada de um quadro de Balthus de um museu alegando que seria uma apologia da pedofilia; na confusão entre o homem e a

obra, pedimos a proibição da retrospectiva de filmes de Roman Polanski na Cinemateca e conseguimos o adiamento daquela dedicada a Jean-Claude Brisseau. Uma universitária considera *Blow Up*, o filme de Michelangelo Antonioni, “misógino” e “inaceitável”. À luz desse revisionismo, John Ford (*Rastros de Ódio*), e até mesmo Nicolas Poussin (O Rapto das Sabinas) ficam numa situação delicada.

Os editores já estão pedindo a algumas de nós para tornarmos nossos personagens masculinos “menos sexistas”, para falar sobre sexualidade e amor com menos desmedida ou ainda para fazer com que os “traumas sofridos pelos personagens femininos” sejam deixados mais evidentes! À beira do ridículo, um projeto de lei na Suécia quer impor um consentimento expressamente notificado a todo candidato a uma relação sexual! Com um pouco mais de esforço, dois adultos com vontade de se deitar juntos terão de assinalar com antecedência, por meio de um “aplicativo” de seu telefone celular, as práticas que aceitam e aquelas que recusam, devidamente listadas em um documento.

Ruwen Ogien defendia uma liberdade de ofender indispensável à criação artística. Do mesmo modo, nós defendemos uma liberdade de importunar, indispensável à liberdade sexual. Hoje estamos suficientemente avisadas para admitir que a pulsão sexual é por natureza ofensiva e selvagem, mas também somos suficientemente clarividentes para não confundir paquera desajeitada com agressão sexual. Acima de tudo, estamos conscientes de que a pessoa humana não é monolítica: uma mulher pode, no mesmo dia, dirigir uma equipe profissional e desfrutar de ser o objeto sexual de um homem, sem ser uma “vagabunda” ou uma cúmplice vil do patriarcado.

Ela pode zelar para que seu salário seja igual ao de um homem, mas não pode se sentir traumatizada para sempre por que alguém se esfregou nela no metrô, embora isso seja considerado crime. Ela pode até considerar isso como expressão de uma grande miséria sexual, ou como um não-acontecimento.

Como mulheres, não nos reconhecemos nesse feminismo que, para além da denúncia do abuso de poder, assume as feições do ódio contra os homens e a sexualidade. Nós acreditamos que a liberdade de dizer não a uma proposta sexual não existe sem a liberdade de importunar. E consideramos que é preciso saber responder a essa liberdade de importunar de outra maneira que não seja se fechar no papel de presa. Para aquelas dentre nós que escolheram ter filhos, pensamos que é melhor criar nossas filhas de modo que sejam informadas e conscientes o suficiente para poderem viver plenamente suas vidas sem se deixar intimidar ou culpar. Os acidentes que podem afetar

o corpo de uma mulher não necessariamente atingem sua dignidade, e não devem, por mais difíceis que às vezes possam ser, necessariamente fazer dela uma vítima perpétua. Porque não somos redutíveis ao nosso corpo. Nossa liberdade interior é inviolável. E essa liberdade que apreciamos não existe sem riscos ou responsabilidades.

Link disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/12/opinion/1515792486_891199.html

Acesso em: 09 set. 2020

MATÉRIA SOBRE O MANIFESTO DE CATHERINE DENEUVE

FRANCESAS DIVIDIDAS NA LUTA FEMINISTA

A polêmica em torno do manifesto comprovou que vai ser muito difícil formar uma 'frente unida' na luta contra a milenar dominação masculina

Catherine Deneuve defensora dos agressores sexuais?

Por ser a francesa mais conhecida internacionalmente entre as 100 mulheres que assinaram o manifesto publicado no “Le Monde” de 10 de janeiro pela “liberdade sexual” e contra o “puritanismo” como reação à campanha – americana, depois mundial – de denúncias de estupros e agressões sexuais, a atriz ficou exposta a todas as críticas que o texto suscitou.

Esta semana ela resolveu falar através de uma carta ao jornal “Libération” para explicar suas motivações e negar uma pretensa posição machista. Na carta, ela pede desculpas às mulheres vítimas de “atos odiosos que possam ter-se sentido agredidas” pelo texto.

Ao mesmo tempo, em sua carta Deneuve se distancia de Brigitte Lahaye, uma das signatárias do manifesto, que afirmou numa entrevista à TV BFM que uma mulher “pode gozar durante um estupro”. “Esta afirmação é pior que uma cuspada na cara das vítimas desse crime”, ressaltou Deneuve.

“Nada no texto que assinei pretende defender o assédio sexual como sendo uma coisa aceitável. Se assim fosse, não o teria assinado. Será que tenho que lembrar aos que me criticam por não ser uma militante feminista que assinei o “Manifeste des 343 salopes”, escrito e assinado por Simone de Beauvoir? Naquele ano de 1971, 343 mulheres corajosas como Marguerite Duras e Françoise Sagan, declaravam, como eu, que tinham abortado, quando o aborto ainda era proibido na França”, diz a atriz na carta.

As feministas francesas mais radicais não viram com bons olhos nem o texto do manifesto nem a reação de algumas de suas signatárias que, como a escritora Catherine Millet, resolveram fazer humor. Millet disse em uma entrevista à rádio France Inter que “se todas as moças bonitas fogem agora dos homens com medo de ser importunadas, quem sabe as menos bonitas aproveitarão para encontrar um lugar junto a esses homens”.

O problema desse manifesto é que ele exprime a posição de signatárias plenamente reconhecidas em suas diversas profissões (escritoras, editoras, psicanalistas, artistas), que têm uma independência e uma autonomia de que não gozam todas as mulheres do mundo. Reivindicando um feminismo individualista e “não puritano”, elas atraíram a fúria de milhares de mulheres em todo o planeta.

Mas o manifesto tinha trechos positivos quando denuncia o clima inquisitorial de caça às bruxas: “Essa febre para mandar os “porcos” ao matadouro, longe de ajudar as mulheres a conquistar sua autonomia, serve na verdade aos interesses dos inimigos da liberdade sexual, dos extremistas religiosos, dos piores reacionários e daqueles que acreditam, em nome de uma concepção substancial do bem e da moral vitoriana que os envolve, que as mulheres são seres “à parte”, crianças com rosto de adultos, que pedem para ser protegidas. Diante delas, os homens são instados a fazer seu mea culpa e a encontrar, no fundo de sua consciência retrospectiva, um “comportamento deslocado” que poderiam ter tido dez, vinte ou trinta anos atrás, e do qual deveriam se arrepender».

Outro trecho do manifesto que julgo positivo é a denúncia de uma censura a obras de arte, num revisionismo perigoso. Ele diz: “A onda expiatória parece não ter limites”. Aqui, censuramos um nu de Egon Schiele em um cartaz; ali, pedimos a retirada de um quadro de Balthus de um museu alegando que seria uma apologia da pedofilia; na confusão entre o homem e a obra, pedimos a proibição da retrospectiva de filmes de Roman Polanski na Cinemateca e conseguimos o adiamento daquela dedicada a Jean-Claude Brisseau. Uma universitária considera Blow Up, o filme de Michelangelo Antonioni, “misógino” e “inaceitável”. À luz desse revisionismo, John Ford (Rastros de Ódio), e até mesmo Nicolas Poussin (O Rapto das Sabinas) ficam numa situação delicada.

Mas ao parecer minimizar o trauma sofrido por quem foi agredida sexualmente ou estuprada, o texto é infeliz em algumas passagens.

A principal crítica que faço a Catherine Deneuve é ter colocado sua assinatura num texto desigual e canhestro, quando por exemplo fala da “liberdade de importunar”. Mas, principalmente por ter ele sido assinado por algumas representantes do antifeminismo e do neoconservadorismo. Na primeira categoria está a psicanalista Hélène Vecchialini que defende os homens como “vítimas da onipotência feminina”. Na segunda, Elisabeth Lévy, editora da revista “Causeur”, que publicou em 2013 um

manifesto intitulado “Touche pas à ma pute”, contra a lei que na França penalizaria os clientes de prostitutas, como na Suécia.

Uma coisa é certa: essa polêmica em torno do manifesto comprovou que vai ser muito difícil formar uma “frente unida” na luta contra a milenar dominação masculina que vê as mulheres como seres inferiores em todos os níveis ou como “coisinhas frágeis” que devem ser protegidas em troca da alienação de sua liberdade.

Link disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cartas-do-Mundo/Francesas-divididas-na-luta-feminista/45/39180> Acesso em 08 jul. 2020.