

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

JULIANA NAZAR FRANÇA

CORPO CRIADOR

Estudo de um processo formativo e de criação

UBERLÂNDIA

2012

JULIANA NAZAR FRANÇA

CORPO CRIADOR

Estudo de um processo formativo e de criação

Dissertação apresentada como processo de obtenção do título de Mestre em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado, pela Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: Teatro. Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Bittencourt Meira.

UBERLÂNDIA

2012



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Corpo Criador: estudo de um processo formativo e de criação

Dissertação defendida em 15 de junho de 2012.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira
Presidente da banca

Prof.^a Dr.^a Sonia Machado de Azevedo - ESCH
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Ana Carolina da Rocha Mundim
Membro interno (PPG Artes - UFU)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe que sempre me apóia independente das escolhas que faço na vida.

A Universidade Federal de Uberlândia e ao curso de teatro por ceder o espaço para que essa pesquisa se concretizasse.

Aos intérpretes que participaram da disciplina “Corpo Criador”, que dispuseram de tempo, energia, idéias e corpo para a realização deste trabalho: Gabriela, Daiana, Guilherme Conrado, Guilherme Junqueira, Rafael, Thabatta, Maria Natália, Ana Cláudia, Simone e Diego.

A minha orientadora Prof^a Dr^a Renata Bittencourt Meira por me proporcionar momentos de euforia, descontentamento, ódio, amor e por me inserir definitivamente no mundo da pesquisa em Teatro.

A minha sempre mestra Fabiana Marroni, pela amizade, respeito e por dar crédito ao meu trabalho.

A Prof^a Dr^a Ana Carolina Mundim e Prof^a Dr^a Sônia Machado de Azevedo por atenderem meu pedido em compor a banca examinadora e por suas considerações tão valiosas e que muito me auxiliaram no entendimento do que é ser pesquisadora.

A Trupe de Truões e ao diretor Paulo Merisio pela significação que deram em minha vida enquanto artista.

Ao Grupontapé de Teatro pelo apoio e pelo carinho que sempre me acolheram em minhas idas e vindas.

Agradeço meus amigos Getúlio Góis por compartilhar comigo sensações, pensamentos, memórias, imaginações e sensações; Rodrigo Chagas por me auxiliar em toda a primeira parte deste trabalho; Adriano Ribeiro pelas noites de longas conversas; Thaneressa por ceder o tempo que não tinha para me ajudar a editar vídeo e por ceder ouvido para ouvir minhas lamúrias; e me perdoem se eu esqueci alguém.

Agradeço a força maior que me guia e que chamo de Deus por estar presente em todos os momentos.

RESUMO

O trabalho proposto nesta Dissertação objetiva abordar um estudo do processo formativo e de criação corporal direcionado na disciplina denominada “Corpo Criador” aplicada no ano de 2010 aos alunos do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. O trabalho está dividido em três partes: a primeira que apresenta um recorte e uma conexão com os trabalhos de Fabiana Marroni e Sônia Machado Azevedo com apontamentos dos “Jogos para dançar” e das “Necessidades específicas de um trabalho com atores”, respectivamente; a segunda com a descrição do processo formativo e de criação da disciplina ministrada no ano de 2010 com alunos do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia; a terceira em que é feita a análise do processo e o que foi apreendido durante esta trajetória. Por fim são apresentadas as considerações finais levando-se em consideração o processo dessa pesquisa e as questões que ficam para trabalhos futuros.

Palavras-chave: corpo, criação, formação e pesquisa.

ABSTRACT

The proposed work in this Thesis aims to address a study of the formative process and body creation, targeted in the discipline named "Body Creator" applied in 2010 to students of Theatre course of Federal University of Uberlândia. The project is divided in three parts: the first presents an outline and a connection with the work of Fabiana Marroni and Sônia Machado Azevedo, with notes of "Games for dancing" and "Specific needs of working with actors", respectively; the second, with the describing of training process and the creation of the discipline taught in 2010 with students of the Theatre course of the Federal University of Uberlândia; the third in which is made the analysis of the process and what was learned during this path. Finally the final considerations are presented taking into account the process of this research and the issues that remain for future projects.

Keywords: body, building, training and research.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
<i>CAPÍTULO 1 - APONTAMENTOS ACERCA DOS TRABALHOS DE SÔNIA MACHADO AZEVEDO E FABIANA MARRONI</i>	
1.1 – O recorte a partir da proposta de trabalho de ator de Sônia Azevedo.....	17
1.2 – Um outro jogo: um olhar sobre os “Jogos para dançar” propostos por Fabiana Marroni.....	20
<i>CAPÍTULO 2 – PROCESSO DE CRIAÇÃO “HÁ NORMALIDADES”</i>	24
2.1 – Planejamento	24
2.2 – Corpo Criador: “Há normalidades”	26
2.3 - Descrição do processo de criação cena a cena	29
2.3.1 - Cena da cebola	29
2.3.2 – Cena dos objetos	33
2.3.3 – Cena do banco e do quadro	39
2.3.4 – Coreografia	44
2.3.5 – Os improvisos	45

CAPÍTULO 3 – O QUE FICOU	46
3.1 – Uma visão acerca das tabelas	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
BIBLIOGRAFIA	75
ANEXOS	
Tabela de estímulos utilizados para criação	78
Tabela de exercícios	80
Tabela de características dos intérpretes	95
Vídeo compacto – Corpo Criador e exercício cênico “Há normalidades”	97

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Apresentação do exercício cênico “ <i>Há normalidades</i> ”	12
FIGURA 2 – Apresentação do exercício cênico “ <i>Há normalidades</i> ”	16
FIGURA 3 - Processo de criação – Cena da cebola	31
FIGURA 4 – Processo de criação – Cena da cebola	32
FIGURA 5 – Processo de criação – Cena dos objetos – Travesseiro	35
FIGURA 6 – Processo de criação – Cena dos objetos – Shrek	36
FIGURA 7 – Processo de criação – Cena dos objetos – Bota	37
FIGURA 8 – Processo de criação – Cena dos objetos – Vaca	38
FIGURA 9 – Processo de criação – Cena do quadro	41
FIGURA 10 – Processo de criação – Cena do banco	43
FIGURA 11 – Processo de criação – Cena da cebola	54
FIGURA 12 – Processo de criação – Cena do banco	54
FIGURA 13 – Processo de criação – Cena do quadro	55
FIGURA 14 – Processo de criação – Cena do quadro.....	55
FIGURA 15 – Processo de criação – Cena do banco	56

FIGURA 16 – Processo de criação – Cena dos objetos – Shrek.....	56
FIGURA 17 – Apresentação do exercício cênico – Coreografia.....	57



Figura 1 – Cena da Cebola

Foto: Juliana Nazar (registro)

“Tenho pensado muito em como falar do corpo e concluí que falar do corpo é falar de uma pessoa inteira já que apenas na morte resta só o corpo, sem a animação da vida”. (Sônia Machado de Azevedo)

INTRODUÇÃO

Falemos de teatro. Mas que teatro? O teatro que queremos, que fazemos, que assistimos? Acredito que quando falamos da nossa arte falamos em todas estas instâncias. Deixo-me tocar agora pela emoção de contar o porquê de estar aqui pesquisando e escrevendo sobre um processo de criação corporal.

Quando entrei para o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia não me identificava com as disciplinas que envolvia o corpo, digo corpo esse em que podemos pegar, sentir os ossos, a pele, a forma, organizar. Apesar de ter feito aulas de dança durante muitos anos, para ser mais exata, jazz, não entendia absolutamente nada do que era ter um corpo expressivo.

Passei dois anos de faculdade nesse impasse até que foi apresentado ao curso um projeto denominado “Treinamento do ator pela dança”, conduzido pela professora Fabiana Marroni¹ e que consistia em um treinamento do ator por meio de princípios da dança contemporânea.

A experiência me fez repensar como eu enxergava o corpo e o processo de criação por essa via, o que relato detalhadamente em minha monografia de final de curso intitulada: “Além dos Muros: a técnica e a espontaneidade na

¹ Fabiana Marroni Della Giustina, Mestre em Arte pelo Programa de Pós-graduação em Arte Contemporânea da Universidade de Brasília (2009) e especialista em Psicopedagogia em Contexto Escolar pela Universidade Católica de Uberlândia (2005). Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília UnB.

construção do corpo cênico”. Um dos desafios que me propus nessa monografia foi o de ser multiplicadora de um processo prático e passar adiante o que apreendi durante meu percurso no treinamento corporal. Acreditando que muito do que nos move é a memória corporal, seja consciente ou inconscientemente, optei em minha pesquisa de mestrado por explorar o que meu corpo trazia de memória, de minha trajetória enquanto artista para aplicar um processo de criação corporal como outros artistas do curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Lenora Lobo² nos diz que *“quando pensamos em memória corporal, temos certeza de que a dança se escreve nos nossos corpos, assim como a vida com sua história pessoal.”* (LOBO, 2003, 74).

A dissertação que apresento traz como eixo principal o detalhamento de um processo de criação corporal por mim direcionado e que teve como base a criação por meio da expressão do corpo em toda sua totalidade: pensamento, emoção, imaginação, sensação e memória. A princípio o projeto tratava-se de uma reprodução do processo que vivenciei, com Fabiana Marroni pensando inclusive na proposição de elementos de dança contemporânea. Essa idéia se modificou desde o primeiro momento que me encontrei com o grupo com o qual trabalharia, um grupo bastante diversificado em que a maioria não tinha nenhum contato com dança e tinha a expectativa de sair dali dançando. Me vi em um dilema, não sou bailarina e não tenho formação para instruir ninguém a dançar, não dessa forma em que a técnica é desenvolvida diretamente.

Portanto era claro pra mim que “fazê-los dançar” da forma como queriam não ia acontecer, mas pensei que poderia “fazê-los dançar”, se expressar por meio de suas danças pessoais, dos seus corpos em movimento. Ana Mundim nos diz que *“o corpo é identidade. Na dança, ele é o veículo capaz de produzir e materializar a cena, construindo desenhos no espaço-tempo, aflorando sentidos, tornando a carne fluxo, tornando a respiração ritmo.”* (MUNDIM, 2004, 1). Percebo nesta citação que meu

² Possui graduação em Arquitetura pela Universidade Santa Úrsula (1979) e especialização em dança pelo Laban Centre For Movement And Dance (1981).

trabalho tem uma conexão com o pensamento de MUNDIM que é o fato do corpo ser identidade, o corpo que é capaz de criar utilizando-se de si mesmo.

Nachmanovitch nos diz que *“também não se pode falar de UM processo criativo, porque as personalidades são diferentes e o processo criativo de uma pessoa não é igual ao de outra. Na luta pela expressão do ser, muitos seres podem ser expressos”* (NACHMANOVITCH, 1993, 22). Pensando nisso direcionei o processo e a escrita deste trabalho, pois acredito que tivemos na disciplina “Corpo Criador” um processo criativo coletivo e vários processos individuais, levando-se em consideração que cada um apreendeu e vivenciou esse processo da sua forma, cada um deixou-se levar por um caminho embora o direcionamento fosse o mesmo.

A presente dissertação está dividida em três capítulos: no primeiro faço uma ponte entre meu trabalho e o trabalho de duas pesquisadoras: Sônia Machado Azevedo e Fabiana Marroni, o propósito deste capítulo é organizar o pensamento acerca das teorias que dão suporte para o trabalho prático e teórico. No segundo capítulo detalho como se deu o processo da disciplina “Corpo Criador” realizada na Universidade Federal de Uberlândia. Neste capítulo a idéia é aproximar o leitor o máximo possível de como foi o processo de criação do exercício cênico “Há normalidades”: de onde partiu, como chegamos a esta proposta e como finalizamos e o terceiro e último capítulo relata o que ficou da experiência vivenciada por mim e pelos intérpretes e traz também uma análise acerca das tabelas onde apresento os exercícios utilizados, os estímulos que foram dados durante o processo de criação e os depoimentos dos intérpretes e que estão no anexo deste trabalho. Também como parte do corpo da dissertação utilizei de alguns depoimentos dos intérpretes para termos dois pontos de vista: o meu enquanto proponente do trabalho e deles sobre como os estímulos eram recebidos e de como entendiam o trabalho de criação de cenas.

Como base para o trabalho prático utilizei meus registros pessoais (diários de bordo) do “Treinamento Corporal do Ator pela dança”, bem como relatórios de aulas e ensaios realizados no período em que era estudante da Universidade Federal de Uberlândia e também quando atuava no grupo Trupe de Truões/MG. Serviram como suporte técnico os livros de Lenora Lobo e Cássia Navas “*Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*” e “*Arte da Composição: Teatro do Movimento*”; os textos de Renata Bittencourt Meira³ que relatam e explicam a questão das interioridades, o livro de Sônia Machado de Azevedo⁴ “*O papel do corpo no corpo do ator*” e a dissertação de Mestrado “Dançar jogando para jogar dançando” de Fabiana Marroni.

³ Docente da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) atua no Curso de Teatro, no Programa de Pós Graduação em Artes e nos Programas de Formação Continuada com Professores do Ensino Básico e em Educação, Saúde e Culturas Populares. Possui graduação em Dança (1993), mestrado em Artes (1997) e doutorado em Educação (2007) todos pela Universidade Estadual de Campinas.

⁴ Pesquisadora, atriz, professora, consultora e escritora. Fundação das Artes de São Caetano do Sul FASCS - Escola de Teatro: consultora de educação continuada. Teatro Escola Célia Helena: professora de expressão corporal e coordenadora da área de corpo. Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH: professora de práticas corporais



Figura 2 – Apresentação do exercício cênico “Há normalidades”
Foto: Juliana Nazar (registro)

CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS ACERCA DOS TRABALHOS DE SÔNIA MACHADO AZEVEDO E FABIANA MARRONI

Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar em nós. (Grotowski)

1.1 - O recorte a partir da proposta de trabalho de ator de Sônia Azevedo

Sônia Machado de Azevedo é pesquisadora, atriz, professora, consultora e escritora. Professora de expressão corporal e coordenadora da área de corpo no Teatro Escola Célia Helena. Sônia tem um olhar particular sobre a preparação do corpo do ator. Em seu livro “O papel do corpo no corpo do ator” ela nos fala sobre necessidades de um trabalho corporal com atores envolvendo a preparação, o desenvolvimento e a criação. No meu trabalho utilizei-me de alguns destes conceitos, da forma como se enquadrava na proposta do processo de criação corporal que direcionei. Aqui estão listados os elementos que foram utilizados partindo do que Azevedo denominou de “Necessidades específicas de um trabalho corporal com atores” (AZEVEDO, 2002, 292-293)

- *Disponibilidade corporal e seu controle:* a disponibilidade corporal foi trabalhada durante todo nosso percurso. Começamos por lidar com exercícios de aquecimento para a preparação do corpo para as atividades. Quando falamos do controle da disponibilidade corporal podemos pensar em como canalizar a energia que empregamos em cada exercício e em cada momento de criação. Cada ator precisa ter consciência dessa disponibilidade corporal e entender o que precisa acionar para que esta seja utilizada de forma a somar durante o processo.
- *Visibilizar claramente os impulsos:* os impulsos interiores são uma fonte riquíssima de criação, desde que entendamos de onde ele vem e o que proporciona; os exercícios que mais trabalhamos e que lidavam diretamente com o impulso e sua materialização eram realizados durante os momentos de composição, em que os intérpretes utilizavam de seu repertório pessoal para dar forma aos impulsos da criação.
- *Racionalização do movimento:* os intérpretes trabalharam bastante com a racionalização do movimento, a maioria das sequências criadas passou antes por um filtro dos intérpretes, que decidiam o que queriam mostrar, esse elemento tem ligação direta com outro que é *aprender a selecionar gestos (escolher)*, em muitos momentos o “selecionar” foi de extrema importância, tanto no momento da criação como no momento em que juntavam as movimentações criadas para que tornasse uma cena que queriam levar ao público.
- *Estruturar disciplinadamente partituras físicas:* no momento da criação do exercício cênico final os intérpretes puderam passar por esse momento em que precisavam estruturar o que já havia sido feito, isto se deu de forma particular nesse processo porque a maioria das cenas foram organizadas coletivamente, o que pressupõe uma disciplina coletiva.
- *Aprender a pensar com o corpo:* acredito que quando racionalizamos demais no momento da criação alguns impulsos primários se perdem. Durante este processo que apresento todas as sequências criadas passaram pelo corpo antes do racional, portanto eles pensavam com o corpo antes de passar pela seleção do que queriam.

- *Ampliar o repertório corporal:* as sequências de dança que eram propostas como aquecimento corporal foram utilizadas várias vezes transformadas. Os intérpretes se apropriaram do que era proposto de movimentação para expandir o repertório pessoal.
- *Poder automatizar sequências e ultrapassar a mecanização:* durante o processo os intérpretes utilizavam as sequências de formas diversas, mas na maioria das vezes as utilizavam de forma desconstruída, utilizando a base do movimento para criar novos movimentos, tentando dessa forma utilizar o que era “técnico” de uma forma não mecânica, mas como um elemento de composição.
- *Trabalhar conscientemente em exercícios de composição:* quando o exercício proposto era o de improvisar atentando-se à composição sempre reforçava aos intérpretes a importância da decisão, das escolhas do que se fazer. As improvisações eram desenvolvidas com os intérpretes tentando agir conscientemente, selecionando o que quer fazer, lógico que para improvisar temos que estar atentos ao movimento do outro, mas ainda assim tentavam ter consciência das propostas que faziam, o que muito ajudava quando era preciso retomar movimentação ou transformar um improviso em cena. Também é possível juntar com outro item das necessidades específicas de um trabalho corporal com atores que é “*manter a conexão entre o cérebro que organiza e o corpo que executa*”.
- *Manter sempre o sentido da inteireza corporal:* quando apresentamos o exercício cênico final e observei que os intérpretes estavam presentes, estavam inteiros, mas por nervosismo e outras coisas senti falta do que estávamos trabalhando em todos os encontros que é a inteireza corporal, o estar ali com todas as histórias, o histórico do dia, mas presente, tentando utilizar as informações a favor do corpo, a favor da proposta. Durante os encontros percebo que houve uma entrega dos intérpretes e eles entendiam o que era essa “*inteireza corporal*” e por ora comentavam quando achavam que não acontecia.

- *Deixar o corpo dialogar com materiais, espaços e parceiros de cena:* os intérpretes o tempo todo eram motivados a reagir corporalmente a tudo ao seu redor, ainda que fizessem escolhas a regra sempre era deixar que os olhos vissem, que não neutralizassem o olhar, mas que pudessem dizer onde estava cada coisa, cada objeto, cada companheiro de trabalho.
- *Desenvolver memória corporal:* muito importante durante todo o trabalho, sempre pedia aos intérpretes para retomar sequências, movimentações, células de movimento e pedia para que fizessem isso antes de racionalizar, tentando deixar que o corpo lembrasse, para depois mostrar.

Existem vários outros fatores que Azevedo nos aponta para um trabalho corporal com atores, neste trabalho foquei nos itens acima, mesmo reconhecendo outros pontos que foram trabalhados durante a disciplina “Corpo criador”.

1.2 - Um outro jogo: um olhar sobre os “Jogos para dançar” propostos por Fabiana Marroni

Fabiana Marroni Della Giustina é mestre em Arte pelo programa de pós-graduação em Arte Contemporânea da Universidade de Brasília e especialista em Psicopedagogia em Contexto Escolar pela Universidade Católica de Uberlândia. Foi por meio da professora Fabiana Marroni que conheci o viés da dança contemporânea e mais ainda do processo de criação por meio do corpo.

Em sua dissertação de mestrado nos mostra os caminhos que percorreu aplicando o que ela denomina de “Jogos para dançar” com dois grupos de participantes distintos, um a curto prazo e outro a longo prazo. O objetivo de fazer uma “ponte” com a trabalho de Marroni é identificar como, quais e se foram utilizados jogos para dançar durante a disciplina “Corpo Criador”.

Posso afirmar que diante da leitura do trabalho da mestra Fabiana Marroni acredito que os “Jogos para dançar” por ela desenvolvidos foram de extrema importância para o desenvolvimento do meu trabalho.

Lê-se:

“Das características dos jogos teatrais três pontos foram apropriados para a construção da metodologia de aplicação dos jogos corporais nesta pesquisa são eles: Onde/O que; Ponto de Concentração/Foco; Grupo Observador. Para a construção da relação espacial nos Jogos para Dançar foi adotado o procedimento do ONDE, isto é a construção de regras explícitas para o espaço da ação, o que acaba envolvendo o outro elemento O QUE, pois na dança a construção espacial do movimento está diretamente relacionada à ação executada. O FOCO está diretamente relacionado ao cumprimento das regras, então foi utilizado muitas vezes como objetivo da ação dentro dos Jogos para Dançar. E, por último, o Grupo Observador, elemento muito importante dentro da metodologia pesquisada nessa dissertação, pois muitas vezes a sensibilização das potencialidades lingüísticas só são percebida no momento da observação, deixando de ser uma brincadeira corporal para se tornar movimento estruturado dotado de potencialidade estética. (MARRONI, 2009, 29)

A citação acima resume bem o que Marroni denomina de “Jogos para dançar”, percebo uma ligação com o processo que coordenei principalmente quando utilizamos a palavra jogo. Fabiana nos diz que *“Lev Semionovitch Vygotsky e Jean Piaget oferecem grande contribuição para o entendimento sobre a função dos jogos no processo de formação dos seres humanos, pois por meio dos jogos de regras desencadeamos uma série de atividades lúdicas e imaginativas, o que por sua vez proporciona formas diferentes de conhecimento”* (MARRONI, 2009, 9).

Durante o processo de criação aqui relatado várias foram as regras e vários foram os momentos de jogo:

- Jogos de aquecimento em que a regra era preencher os espaços vazios;
- Jogos de aquecimento em que a regra era manter o contato com o outro pelo olhar;
- Jogos em que o objetivo era a composição e as regras envolviam: espaço, tempo, ritmo;

Foi importante reconhecer que eram jogos dramáticos, teatrais e corporais e que Marroni sintetiza em “Jogos para dançar”. Durante as improvisações os intérpretes se colocavam a disposição para o jogo, o corpo estava presente e as regras eram postas, com isso eles se colocavam prontos para improvisar e para responder aos estímulos que às vezes eram dados antes e às vezes eram dados durante a improvisação. Fabiana nos diz que “*na metodologia investigada dos **Jogos para Dançar** o desenvolvimento simultâneo das relações entre o espaço, o tempo, o signo, o corpo e a ação ocorrem por meio da aquisição do movimento consciente, isto é acontece no momento em que o corpo entra em ação sob o comando das regras estabelecidas o que pode possibilitar novas formas de pensar corporalmente*”. (MARRONI, 2009,75)

Assim sendo, percebo a importância de se entender que o que fizemos foi jogar, e mesmo quando levamos o exercício cênico ao público estávamos jogando, os momentos de improvisação eram os que mais era perceptível a forma do jogo, pois “*o exercício de improvisação é caracterizado por decisões subjetivas, onde o elemento central é a relação espaço-temporal do corpo do participante no ambiente de jogo, assim o objetivo é que ao participar deste tipo de atividade todos os sentidos possam desencadear novas percepções do corpo do participante no meio ao qual está inserido*”. (MARRONI, 2009, 82)

Portanto acredito que muito tem dos “Jogos para dançar” no trabalho que desenvolvi, jogos estes que foram trabalhados em sala de aula e que muito contribuíram para o processo de construção corporal dos intérpretes

CAPÍTULO 2 - PROCESSO DE CRIAÇÃO “HÁ NORMALIDADES”

2.1 - Planejamento

A parte prática da pesquisa tem o corpo como “carro chefe” da criação e foi desenvolvida no estágio docência no ano de 2010 com a disciplina de nome: *Corpo criador*.

Os encontros eram de 3 horas semanais e participaram da oficina: *10 alunos sendo 9 do curso de Teatro (3º, 5º e 7º períodos) e 1 do curso de Artes Visuais (3º período)*.

A proposta foi preenchida pelas atividades trazidas da minha experiência enquanto atriz, que passa pela formação no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

A princípio os atores passariam por três momentos em todas as aulas:

- 1º momento – aquecimento utilizando os exercícios apreendidos por mim durante o treinamento corporal aplicado por Fabiana Marroni de 2003 a 2005 denominado “Treinamento corporal do ator pela dança”, outros exercícios praticados durante meu curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia e propostas retiradas de minha prática enquanto atriz no grupo Trupe de Truões também de Uberlândia/MG.

O objetivo deste primeiro momento era de disponibilizar o corpo dos intérpretes para o trabalho. Todos os exercícios utilizados estão disponibilizados em uma tabela nos anexos deste trabalho.

- 2º momento – improvisações em grupos, utilizando a primeira parte da aula (sequências).

- 3º momento – criação de pequenas cenas/células/sequências de movimentos, utilizando estímulos para a criação como: temas, cheiro, som, música, frases, etc. Também foram incluídos elementos de interioridade como: sensação, pensamento, memória, imaginação e emoção.

O objetivo deste terceiro momento era de criação corporal por meio dos estímulos que eram dados, e os elementos de interioridade foram trabalhados levando-se em consideração que cabe a cada um e ao estimulador do processo ativar essas interioridades para que auxiliem o intérprete durante o processo.

A proposta para o final do semestre era que os atores levassem ao público pequenas apresentações de criações feitas em aula. A princípio seriam apresentadas pequenas células de movimentos.

O projeto foi apresentado aos atores, de forma objetiva e detalhada. O grupo era bastante diversificado, mas tinha uma característica em comum: a vontade de trabalhar o corpo. Cada um com suas particularidades, dificuldades e facilidades.

2.2 – Corpo criador – “Há normalidades”

Como fazia parte do planejamento, era claro nas minhas colocações e acredito que tenha ficado claro para os intérpretes que a disciplina não se tratava de um treinamento técnico. A proposta foi apresentar referências de movimentos estruturados, estimular a percepção das interioridades e oferecer estímulos de criação de movimentos. As sequências foram inseridas como referências de movimento estruturado, para que outras movimentações passassem a ser parte do repertório pessoal dos intérpretes.

MEIRA (2011,2) aponta em seu texto “Expressões e Impressões do Corpo em Cena” que as impressões, o que chamo aqui de interioridades, são por ela sistematizadas em cinco vias: *“sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva”* (MEIRA,2011, 2). Sendo assim, essas vias foram trabalhadas na disciplina “Corpo Criador” nos seguintes aspectos:

Sensorial: contato do corpo com o chão, respiração como aliada do movimento.

Mnemônica: por meio dos estímulos que eram dados e que acionavam diretamente a memória dos intérpretes.

Imagética: essa via era trabalhada o tempo todo já que os intérpretes usavam da imaginação para criar suas cenas.

Emotiva: foi utilizada em conjunto com a memória que quando acionada trazia a emoção junto com os movimentos.

Cognitiva: partindo do princípio que nunca deixamos de pensar essa via foi a mais utilizada, pois os pensamentos muito colaboraram para a estrutura geral do trabalho.

Meira ainda nos aponta que as *“expressões e impressões são parte de uma mesma ação do artista cênico, seja ele, ator, performer, atuador, bailarino, dançador ou dançarino.”* (MEIRA, 2003, 6)

Pensando acerca da tabela que está no anexo deste trabalho em que são detalhadas as particularidades de cada um é perceptível que nem todos os intérpretes responderam da mesma forma, e acredito não ser essa proposta. Cada intérprete com seu histórico de criação corporal tinha mais ou menos facilidade, por esse motivo também o planejamento foi se modificando com o decorrer dos encontros, onde percebi que trabalhar com o que os intérpretes tinham de repertório de movimento seria mais interessante do que repetir métodos e sequências prontas. Com isso as improvisações foram ganhando espaço no trabalho e cada intérprete as utilizava para, ou colocar em prática seu vocabulário prévio, ou para experimentar o que era trazido de novo, em improvisações mais “livres” no que diz respeito às escolhas de cada um sobre o quê e como usar as movimentações.

Os primeiros encontros seguiram o plano de aula com os três momentos, descritos anteriormente; mas no decorrer do semestre a estrutura do trabalho foi se alterando tomando como base o desenvolvimento das atividades.

O processo de criação foi ganhando espaço principalmente depois que o grupo mostrou-se interessado em criar utilizando os estímulos que eram dados. Assim sendo, à medida que avançávamos nos encontros, o processo de criação foi se tornando o elemento fundamental.

Depois de algum tempo percebi que a vontade do grupo era trabalhar com a realidade, com o que eles tinham de concreto, que era o cotidiano deles. Depois dos encontros fazíamos uma avaliação e cada um expunha seus anseios com relação ao exercício cênico final. Os intérpretes apontavam como uma das características principais do nosso trabalho a criação por meio de movimentos de repertório deles, com estímulos que “despertavam” criações que eram diretamente ligadas ao modo de viver de cada um, às histórias pessoais, às lembranças e vivências de cada um. Então, a proposta inicial que era

de levar vários temas para que eles criassem foi transformada e passamos a utilizar um único tema que era: o cotidiano. A partir de então, foram surgindo outras idéias de estímulos para conduzir o processo de criação: objetos, frases, textos... Todos os estímulos foram propostos por mim, a partir de experiências anteriores e que muito me auxiliaram no meu processo de criação individual durante o treinamento corporal do ator pela dança. Assim sendo, pensei nos mesmos estímulos, e cada um trouxe o que era importante para si quando trabalhamos com cada um deles, mas a forma como cada cena entraria no exercício final partiu, em grande parte, dos intérpretes.

A partir do 4º encontro, portanto logo no início do processo, a proposta de seqüência estruturada foi deixada de lado e o aquecimento para o trabalho passou a ser individual. Os atores disponibilizavam o corpo para a criação baseando-se em seu repertório pessoal e depois disso fazíamos um trabalho de colagem das células que eram criadas. Com isso o exercício cênico final tinha várias cenas, que foram sendo modificadas e lapidadas durante o processo.

As seqüências de dança passaram a fazer parte do nosso processo de uma forma mais sutil. Foram usadas algumas movimentações, mas de uma forma mais livre, ou seja, nenhuma seqüência foi utilizada para ser base das criações. Elas auxiliaram para que os intérpretes ampliassem o repertório de movimentos.

O processo de criação culminou num exercício cênico, levado ao público, chamado “Há normalidades”. Neste trabalho todas as criações individuais foram inseridas, depois de modificadas e ensaiadas durante 8 encontros em que fazíamos o aquecimento individual, ensaiávamos o que já tinha sido criado e finalizávamos outras cenas. Seguindo esse fluxo, ensaiamos o exercício cênico completo em 4 quatro encontros. Para finalizar o exercício cênico todos os intérpretes participaram, desde a escolha das cenas que fariam parte, até o figurino e o próprio nome do exercício que, de acordo com a definição deles, significa que no cotidiano de todas as pessoas existem coisas que são comuns, então há normalidades em praticamente todas as histórias.

2.3 - Descrição do processo de criação cena a cena

2.3.1 - Cena da Cebola – O processo de criação desta cena teve como estímulo o cheiro da cebola. Levei a cebola e trabalhamos com este estímulo em um encontro. Como a idéia era trabalhar com coisas do cotidiano deles pensei em um cheiro que fosse marcante e que, creio eu, está presente na vida da maioria das pessoas.

Os intérpretes espalharam-se pela sala de olhos fechados, passei com a cebola por cada um deles pedindo para que eles sentissem o cheiro da cebola (sem que eles soubessem que era isso), pedi para que eles pensassem e deixassem a emoção fluir quando sentissem o cheiro: o que lembrava, que momento, que lugar, pessoas; depois disso eles abriram os olhos e cada um criou uma sequência de três movimentos que traduzissem o que eles trouxeram de lembranças. Feito isso cada um apresentou sua sequência e depois pedi para que eles juntassem com a criação de outras pessoas. Então, o que eram células menores transformou-se numa grande sequência, que tinha como elemento principal a repetição e a execução num mesmo ritmo, com sons que eles mesmos reproduziam. Portanto a cena da “cebola” era uma cena de repetição de movimento. Nela foram trabalhados elementos como precisão e ritmo. Utilizarei do depoimento de uma das participantes para descrever a atividade e também colocar outro ponto de vista sobre o estímulo dado e a proposta de criação, vejamos um trecho do depoimento da intérprete Ana Zumpano:

Você trouxe a cebola pra gente sentir o cheiro e a partir do que a gente lembrava, não sabendo que era uma cebola, tínhamos que pensar e criar três movimentos a partir deste estímulo. Aí cada um criou a sua movimentação particular e depois juntamos em trios e escolhíamos o momento em que a movimentação de cada um iria entrar para virar uma coisa só e depois do trio juntou a movimentação de

todos os participantes e tornou-se uma grande sequência. (Depoimento dado como parte do registro da disciplina Corpo Criador)



Figura 3: Cena da cebola
Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 4: Cena da cebola
Foto: Juliana Nazar (registro)

2.3.2 - Cena dos objetos - No 4º encontro pedi para que cada intérprete levasse para o encontro um objeto que fazia parte do seu cotidiano.

Com os objetos reunidos cada um criou uma movimentação individual usando o objeto. Todos os atores levaram seus objetos, no entanto, quando propusemos o exercício cênico optamos por algumas das cenas consideradas como mais estruturadas, já que tiveram mais tempo de trabalhá-las. Trabalhamos com as cenas dos objetos em dois encontros e depois de analisarmos todas as cenas decidimos quais entrariam no exercício final, levando-se em consideração primeiramente o que eles queriam mostrar e depois as cenas que tinham mais proximidade com o restante das células que estávamos criando.

A intérprete Daiana levou um travesseiro. Depois que foi apresentada a cena ela nos disse que o travesseiro era para significar seu cotidiano corrido, sua falta de sono e a vontade de estar na cama. Vejamos um trecho do depoimento, recolhido por mim como parte do registro do processo da disciplina, da intérprete: “A cena do travesseiro surgiu do fato de que eu vinha para a aula e eu tinha muito sono porque já era quarta feira e meu corpo já não respondia mais ao que eu queria que ele fizesse. Aí contei mais ou menos uma história do que eu estava vivendo, porque eu só passava pela minha cama cada dia mais rápido e não via a noite passar”.

Aqui o depoimento explica a escolha do objeto e sua relação com o cotidiano e a emoção da intérprete.

A intérprete Thabatta levou um boneco de pelúcia chamado Shrek. A intérprete criou a movimentação manipulando o objeto. Ela colocava o boneco em algumas posições e repetia em seu corpo a posição em que ela colocava o mesmo. Depois ela nos disse que ela ganhou o objeto de uma pessoa muito especial e que essa pessoa estava nas aulas do curso de teatro com ela, portanto este exercício de manipulação do objeto tinha uma ligação com exercícios que elas faziam juntas em sala de aula, no caso, no exercício um intérprete manipulava o outro. Esta cena foi então transformada. No lugar do boneco outra

intérprete era manipulada, neste mesmo exercício de colocá-la nas poses e repeti-las. O depoimento da intérprete indica a relação afetiva com o objeto e outra estudante do curso. Revela também a memória como fonte de criação, pois o objeto lembrava atividades realizadas com outras pessoas em outras atividades do curso.

A intérprete Ana Zumpano levou a bota e criou uma movimentação que envolvia calçar, andar e retirar a bota. Esta cena foi criada pelo fato da intérprete, sempre apressada, não ter tempo de fazer todas as coisas que gostaria. A cena foi realizada como todas as outras em que se utilizavam objetos. Os intérpretes criaram uma pequena célula de movimento utilizando o objeto. Na cena da bota as ações eram calçar, andar e tirar e isso era repetido uma única vez pela intérprete que depois de calçar as botas saía correndo do espaço cênico.

A intérprete Gabriela não levou o objeto e durante o encontro pegou um chaveiro que ela já carrega consigo e justificou que se esqueceu de levar o objeto. Como era para ser algo do cotidiano ela pegou o chaveiro. A criação desta cena não seguiu necessariamente o uso do objeto. Ela começava com o chaveiro em um canto e a intérprete em outro. Depois de muito olhar o objeto ela o pegava e depois de explorar o que ele produzia de som ela chegava à conclusão de que aquilo parecia um guizo de uma vaca. A partir daí ela começava a fazer uma vaca andando e comendo capim pelo palco, até parar, pegar o chaveiro e dizer: “Tchau gente, até a próxima aula”. Trecho do depoimento da intérprete falando do processo de criação desta cena:

“Veio de uma aula em que a gente teve que utilizar objetos e eu estava com meu chaveiro que tem um guizo que faz barulhinho, e sempre que eu penso em vaca penso nessas vacas de desenho animado que tem um sino pendurado no pescoço. Aí comecei a chacoalhar o chaveiro pensei na vaca, fiz uma vaca e ficou a vaca”.

Este depoimento indica a imaginação como parte da composição da cena estimulada pelo som.



Figura 5: Cena do travesseiro

Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 6: Cena do Shrek
Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura : Cena da bota
Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 8: Cena da vaca
Foto: Juliana Nazar (registro)

2.3.3 - Cena do banco e do quadro

Esta cena foi trabalhada em um encontro. Vejamos os depoimentos a seguir:

Depoimento do intérprete Rafael:

“Ela foi criada a partir de palavras de uma música, aí pegamos os movimentos que cada um fez e fomos vendo o que um movimento lembrava e ‘puxava’ o outro, aí criamos uma pequena história”.

Depoimento do intérprete Guilherme:

“Para a sequência do banco eu tinha uma frase, quatro palavras e pra cada uma delas três movimentos. Aí passei a fazer coisas menos ilustrativas e mais abstratas”.

Essas duas cenas foram criadas no mesmo encontro. Pedi para que todos levassem uma poesia, música, frase ou pensamento que gostassem muito, cada um então escolheu palavras chaves do que levou e criou pra cada palavra três movimentos. Depois eles juntaram todos os movimentos e fecharam a cena. As palavras serviram de estímulo para que eles trouxessem movimentos que se instalavam ou por alguma lembrança que a palavra trazia, ou pela sonoridade da palavra que, nesse caso, trazia outra qualidade para o movimento. Eles puderam colocar a estrutura silábica para explorar ritmos variados, pausas durante o movimento, mas sempre pensando na palavra e não a dizendo oralmente. Depois que todos apresentaram as cenas individuais eles se juntaram em trios e escolheram como iriam juntar todas as cenas, podendo deixar, repetir ou tirar movimentos. Assim finalizamos as duas cenas.

A idéia desta cena surgiu de uma experiência particular em que eu tinha que criar a partir de palavras chaves. Passei por esse processo no Treinamento Corporal do ator pela dança, já citado anteriormente, e que foi de grande importância para que eu reconhecesse que para criar basta ter vontade e o corpo disponível porque todas as coisas que nos rodeiam, que fazem parte da nossa vida podem ser mote para um processo de criação. Segundo Lenora Lobo (2003, 20): *“Consciente ou não, o que cada criador escolhe conecta-se com o que quer expressar e compartilhar com o mundo.”*



Figura 9: Cena do quadro
Foto: Juliana Nazar (registro)

As fotos apresentadas remetem a jogos teatrais, especialmente esta a seguir da cena do banco em que podemos observar uma espécie de “telefone sem fio” de movimentos, essa estrutura foi proposta por eles o que reforça a idéia de que o que eles vivem fora da sala de trabalho influencia direta ou indiretamente no processo de criação. A foto acima que é da cena do quadro indica que a organização do espaço com simetria e níveis distintos foi central para a composição da cena.



Figura 10: Cena do banco
Foto: Juliana Nazar (registro)

2.3.4 - Coreografia

Esta cena foi criada em um encontro e a que mais foi ensaiada pelos intérpretes.

“O exercício foi o seguinte, nós saímos aqui pela ufu e anotamos frases que a gente achava interessante, sem as pessoas perceberem, depois nós voltamos para a sala de ensaio. A partir dessas frases, em grupos, nós propusemos movimentos para trazer para o corpo estas frases, primeiramente usando palavras soltas e depois tiramos as palavras e ficamos só com a movimentação”. Trecho do depoimento do ator Diego recolhido como parte do registro do processo da disciplina.

Este depoimento foi utilizado para descrever os exercícios. Diferentemente das cenas anteriores em que usamos palavras, aqui o processo passou por dois momentos: o primeiro em que os intérpretes diziam as frases enquanto faziam os movimentos e criavam dinâmicas, tanto na fala quanto na movimentação, e o segundo momento em que retiramos as palavras e deixamos apenas os movimentos, sempre atentos para manter a mesma dinâmica de quando era com a fala.

Chamamos de coreografia esta cena porque eles criaram uma movimentação pensando em como estes movimentos eram dançados. Para este grupo chamo de movimentos dançados os movimentos que não criam história nenhuma. Não pretendo aprofundar a pesquisa sobre quando e porque dizemos algo quando dançamos. Foi apenas um termo para tentar definir o que eu queria naquele momento que era uma coreografia utilizando os movimentos criados.

2.3.5 - Os improvisos

Durante todo o nosso processo passamos por momentos em que os atores improvisavam. Sempre em grupo, eles colocavam em prática a composição utilizando os elementos que eram inseridos nas aulas, o seu repertório pessoal, as dinâmicas, o ritmo, o espaço e a ação e reação com os colegas de improviso. Como fez parte do nosso processo e era um exercício em que os intérpretes se identificavam, optamos em ter alguns momentos no exercício cênico final em que eles faziam essas improvisações. O momento do improviso não tinha a intenção de “amarrar” as cenas. Foi uma opção por ser um exercício bastante desenvolvido dentro da sala de trabalho.

CAPITULO 3 – O QUE FICOU

O corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, entre impressão e expressão, entre percepção e movimento.

Ciane Fernandes

Depois de um semestre de muito trabalho, em que ocorreram vários fatos: saídas, ausências, brigas, diversões, fofocas e amizades construídas, chegamos ao final do período. O que era para ser uma experiência apenas em sala de aula foi complementado e levamos ao público a nossa criação.

O mais importante neste processo foi a importância que teve para os intérpretes a questão da criação. Percebi que ficou mais consciente para eles o quanto o corpo é capaz de criar.

Segundo Burnier *“no momento em que o ator começa a trabalhar sua arte, ele deve pensar sobretudo com seu corpo, com suas ações”* (Burnier, 2001, 88). Quando penso em todo o processo vejo a conexão com este pensamento, pois na maioria das vezes os intérpretes tinham um elemento para guiar a criação, mas antes mesmo de pensarem em uma movimentação fechada eles colocavam seus corpos a disposição para criar. Acredito que o estudo das sequências foi de grande valia para que eles disponibilizassem o corpo. Isso aliado à seriedade com que se envolveram na proposta foi imprescindível para que o trabalho se concretizasse.

Nos primeiros instantes de cada encontro tínhamos o momento de preparação do corpo para a criação, então fazíamos exercícios de concentração, de sensibilização do corpo (massagens, movimentações pelo chão, momentos em que a movimentação era livre, deixando o corpo responder ao que ele mesmo queria).

O interessante é que todo processo passou pelo mesmo caminho, eu propunha os estímulos e eles levavam elementos e criavam a partir deles, utilizando-se de repetições de movimentos, das palavras e o que elas traziam de possibilidades de dinâmicas, objetos e suas lembranças e organização no espaço-tempo. Essas movimentações geralmente aconteciam juntando partes ou o todo da movimentação de cada um. Para isso eles tinham um tempo onde experimentavam várias formas de “costurar” um movimento ao outro e partia deles a proposta da movimentação final.

O exercício se configurava como uma colagem de cenas e o público de certa forma fazia parte do processo, já que foi apresentado como uma experimentação. Ir a público não significa necessariamente que temos uma obra, ir a público é parte do processo de formação de ator.

Existe uma estrutura que pressupõe ensaio e preparação, em que o emocional está presente. Nesse caso o emocional esteve presente em todo o processo de criação. Quando levamos o material ao público percebi que os movimentos foram repetidos e acredito que foi uma apresentação em que os intérpretes pareciam estar apenas repetindo e não trazendo o que os moveu a criar a tona, e me perguntei se isso estava acontecendo durante o processo e não percebi. Revendo os vídeos acredito que o que aconteceu na apresentação final foi um misto de nervosismo com empolgação, já que todos eles estavam com muita vontade de mostrar o que trabalhamos durante todo o semestre para o público, levando-se em consideração o fato de que o corpo sem a emoção não existe e vice-versa.

No depoimento da atriz Ana Zumpano podemos observar outros temas como a recepção, a diferença de sentido para quem criou e para quem assiste, lê-se:

Eu acho bacana que no final o que as pessoas vão entender não parte do que a gente pensa, a gente executa os movimentos, mas o entendimento, a compreensão do enredo são as pessoas que criam, porque

não é linear, mas cada um que assiste pode criar a sua própria interpretação. Depoimento recolhido como parte do registro da disciplina “Corpo criador”

Vejo que o exercício cênico final foi neste sentido, em que as cenas foram “emendadas” de forma que esteticamente ficavam interessantes, e chegamos a essa conclusão por ser interessante para os intérpretes, escolhemos desde as cenas que iam fazer parte, até a ordem que ficariam. Para cada um dos atores que executavam as cenas a emoção estava presente de forma diferente, e cada pessoa que assistiu fez sua própria leitura, pois a preocupação nunca foi um exercício cênico que conta uma única história. O que tínhamos eram várias pequenas histórias, pensamentos e idéias, que tinham início, meio e fim junto com a própria cena, sem a necessidade de uma continuidade destas histórias em outras cenas.

Podemos observar que todos os intérpretes falam das mesmas coisas, como foi bom trabalhar o corpo e como é interessante quando ampliamos nosso olhar para as coisas simples e que podem se tornar uma fonte rica de criação.

Fiz a opção de tabular os depoimentos de forma a entender com que frequência cada um dos elementos citados aqui são relatados por eles. Percebo que a maioria dos intérpretes fala sobre a disponibilidade corporal, o que adquiriram com a disciplina e também em como podem utilizar coisas simples para a criação desde que tenham o corpo disponível para o trabalho. Vejamos a tabela:

<i>Intérprete</i>	<i>Disponibilidade corporal</i>	<i>Contato com o público</i>	<i>Criação por meio de repertório pessoal</i>	<i>Criação coletiva</i>
Ana Zumpano		Eu acho bacana porque fica uma leitura que não parte do que a gente pensa, a gente executa os movimentos mas a leitura do enredo são as pessoas que criam, porque não é linear, mas cada um que assiste pode ter uma idéia	A gente tem bastante liberdade pra criar. É uma disciplina que é de dança e não é né? Dança, teatro. São movimentos que partem da gente mesmo e a dificuldade de executar talvez não seja de executar, mas depois de organizar, de aperfeiçoar, mas como faz parte do que a gente consegue fazer fica mais simples e mais gostoso de lidar com as dificuldades.	Por ser uma criação coletiva, eu acho que é bacana que são coisas simples, palavras-chaves que você dá pra gente criar e depois quando vai juntando a sua partitura com a das outras pessoas, ficam várias movimentações que são particulares de cada um, mas que a gente consegue englobar pra criar uma coreografia.
Daiana			O interessante nesses encontros, é que a gente vai percebendo que pode fazer arte com o que a gente faz o tempo inteiro, com o meu instrumento que é o meu corpo, e como	É legal saber como as pessoas vêm as coisas diferentes do que a gente vê, às vezes a gente se trava muito. São criações feitas por gestos cotidianos. A

			tornar algo cotidiano em algo bonito pra se mostrar.	gente começa a observar não só na gente, mas no colega, as possibilidades de gestos, mas o corpo já diz muito.
Diego Lage	Também os exercícios de contemporâneo, que puxavam pra um físico mais pesado, deram um “up”, chamando todo mundo pra criar mais presença corporal.		A disciplina foi interessante quando pudemos pegar as coisas cotidianas e trabalhar isso como fonte de criação.	
Gabriela Santos			Como a maioria já disse, é muito interessante pensar como essas questões do cotidiano, se transformam e se tornam belíssimo, uma	

			coisa bonita de se ver. Foi muito divertido todo o processo que a gente passou. Sair do simples, não pensar em construir algo grande, mas sair do simples e tornar isso grandioso de ser visto e de ser feito também, que isso é o mais importante.	
Guilherme Conrado	Deu muita base pra mim, na minha formação. Eu nunca tinha tido contato com o corpo, só depois que eu entrei pra faculdade, nunca fui da dança nem nada. Eu acho que o seu método, eu gosto dele, porque ele faz com que a gente alcance nossos limites sem prejudicar o nosso corpo. A gente percebe que tem uma mudança corporal, do que a gente não conseguia fazer e o		Usei algumas coisas na “História é uma história” que é um outro espetáculo que estou montando, e uso em outros lugares, essa coisa de criar partituras corporais.	

	que a gente faz hoje.			
Guilherme Junqueira	Pra mim foi muito prazeroso e estar aprendendo, desenvolvendo os exercícios que trabalhamos em sala de aula porque eu acho que a gente tem um pouco de dificuldade nisso, o utilizar o corpo para criar.			
Maria Nathália Mahmed	A disciplina foi algo novo pra mim. Eu achei interessante que teve toda uma preparação corporal durante as aulas, umas coisas que eu não to acostumada a fazer, que são pesadas mas que são gratificantes também.			

Rafael Michalichem	No semestre inteiro eu usei isso, de partituras, em outras disciplinas. E foi muito útil pra mim, eu aprendi muitas coisas já to ficando mais fortinho e até consigo pular e rolar de uma vez.			Vir e ver que tem um coletivo x fazendo tal cena e como essas coisas vão se juntando.
Thabatta Ferreira				A disciplina foi bem bacana, principalmente por eu gostar muito de juntar as duas coisas, dança e teatro. Montamos juntos uma coreografia geral que acabou incluindo as duas coisas.



Figura 11: Criação cena da cebola

Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 12: Criação cena do banco

Foto: Juliana Nazar (registro)

Figura 13: criação cena do quadro

Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 14: Criação cena do quadro

Foto: Juliana Nazar (registro)

Figura 15: criação Cena do banco

Foto: Juliana Nazar (registro)



Figura 16: Cena do shrek

Foto: Juliana Nazar (registro)

Figura 17: Coreografia
Foto: Juliana Nazar (registro)



3.1 - Uma visão acerca das tabelas

Quando aplicamos um método, ou repassamos o que aprendemos em outro momento de nossa trajetória, no meu caso alguns exercícios do treinamento corporal do ator pela dança, a intenção é aplicar exercícios propostos por outra pessoa e que seriam adaptados para cada grupo; mas só depois, quando colocamos a idéia em prática, quando temos corpos em movimento é que percebemos o que o método tem de imprescindível.

A elaboração da tabela de exercícios, detalhada no anexo deste trabalho, mostrou que o conjunto de exercícios utilizados ampliou o repertório planejado que objetivava ficar circunscrito aos exercícios aprendidos no projeto coordenado por Fabiana Marroni, denominado “o treinamento do ator pela dança”. Além dos movimentos previstos foram utilizados exercícios aprendidos na prática com o Grupo Trupe de Truões, grupo de Teatro que fiz parte durante 6 anos, e outros aprendidos nas disciplinas do curso de graduação em Artes Cênicas da UFU.

Observando as tabelas fica claro que o trabalho foi se desenvolvendo dentro dele mesmo, de acordo com as necessidades do grupo, muitos dos intérpretes relataram o desejo, por exemplo, de ter mais resistência nos braços, com esses relatos eu, enquanto propositora do trabalho, modificava os planos de aula ou acrescentava exercícios que não estavam previstos.

Os improvisos foram os mais utilizados. Isso foi proposital já que o desejo do grupo era de trabalhar com criações livres e improvisar com o corpo todo. Nas raias era possível trabalhar com o espaço, tempo, força e fluência sem que fosse em exercícios sistematizados, como as sequências de dança.

Como professora de teatro e atriz percebo o quanto a criação corporal foi tomando forma, e dominando os encontros. Acredito que o professor modifica seu modo de pensar e agir na medida em que está em contato com seus alunos e comigo não foi diferente. Então, falo do lugar do teatro, do professor de teatro. Utilizei-me, na medida do possível, do treinamento corporal do

ator pela dança, o que meu corpo apreendeu foi utilizado em meus trabalhos, não enquanto bailarina, mas enquanto atriz, não como professora de dança, mas professora de teatro. Percebo diante de tudo isso que o objeto de minha pesquisa que antes era voltado para a criação corporal do ator em um viés mais técnico, entendendo aqui o técnico como a repetição de sequências sistematizadas, se modificou (e ainda bem que se modificou) para um viés de criação corporal a partir do que os intérpretes trouxeram de histórias e registros.

Analisando a tabela de características dos intérpretes percebo que a maioria deles tinha pouca disponibilidade corporal, mas também tinham muita vontade de trabalhar com o corpo. Pude perceber que os intérpretes buscavam na disciplina do projeto em questão, uma maior consciência corporal, mas buscavam ainda mais, buscavam criar com o corpo todo, sem muitas regras, utilizando o que tinham de repertório e modificando sequências e exercícios apreendidos. No artigo denominado “Corpo – escritor e escritura”⁵, Alice Stefânia nos diz:

“É com este corpo que muitas abordagens nas Artes Cênicas contemporâneas têm operado. Um corpo que reivindica criação recusa cada vez mais a mera execução ou reprodução de coreografias, marcas ou partituras preconcebidas.” (STEFÂNIA, 2005, 21)

Lembro bem do primeiro dia em que me encontrei com os intérpretes participantes deste projeto, quando expliquei o motivo de estar ali e as minhas indagações. Eles com os ouvidos atentos e olhares curiosos esperavam que esta disciplina os deixasse com os corpos sarados, com mais força nas pernas e nos braços e desenvoltos. E depois de todo o processo fico feliz por não ter proporcionado a eles essas coisas, mas momentos de alegria, momentos de criação e de partilha, momentos em que eles

⁵ Artigo inserido em Cadernos de GIPE-CIT. Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia.

dançaram, porque dançaram com o corpo todo, criaram o que eles acreditavam e o que eles entendiam por belo, como eles mesmos disseram.

Diante de todo este material, posso afirmar que o objetivo do trabalho foi contemplado, porque foi possível propor uma criação corporal do ator, mas com muito mais autonomia do que eu mesma imaginava, pois durante o processo os exercícios foram se modificando e aí sim comecei a perceber que estava realizando uma prática criada por mim e não copiada de alguém, foi possível utilizar exercícios que aprendi em outros momentos, mas aplicá-los da forma que cabiam e iriam ser úteis para este projeto específico. Vejo o resultado final como uma grande colagem de cenas, onde pegamos o que foi mais relevante e levamos ao público. Mostrar também foi importante pela constante troca entre intérprete e platéia, com a apresentação eles puderam compartilhar a alegria que tanto falam com as outras pessoas e se apresentaram de forma muito transparente, sem nenhuma pretensão, apenas com a vontade de mostrar.

Alexandre Mate nos diz em seu artigo “Processos de trans-forma-ção nos atos criativos: uma poética na troca de singularidades”, que, *“o processo criativo pressupõe, além da capacidade de ver, o desenvolvimento e ampliação da percepção de todo tipo de intercambiamento possível entre o conceber, o produzir, o colocar em circulação e a recepção da obra.”* (MATE, 2009, 15).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos teatrais vêm cada vez mais se expandido no campo da pesquisa que envolve a análise e a escrita sobre processos de criação. Levando-se em consideração que as transformações que ocorrem durante o processo são tão importantes quanto a obra que é levada ao público, torna-se instigante para o pesquisador de teatro discorrer sobre esse assunto. Realizar e analisar um trabalho corporal independente de uma composição cênica vem ganhando espaço em discursos plausíveis de pensadores do teatro e da dança, podemos supor o quanto é importante explorar o processo de criação já que quando falamos de um processo dinâmico falamos também do que está em constante mutação, e esse turbilhão de “composições cênicas” serve como mote para muitas pesquisas.

Podemos constatar também que a pesquisa no campo do teatro não se reduz a um único objeto de pesquisa; o que encontramos são objetos norteadores. À medida que acompanhamos ou analisamos processos de criação (de um texto, de um espetáculo), o objeto de estudo também passa por uma transformação, já que lidamos com o que Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado* (1998, 26), entende como “*poética dos rascunhos*”, que se refere à arte que está sempre se movendo, em constante transformação. Consideram-se os ensaios e os esboços que o artista rascunha, rabisca, antes de se tornar a obra em si, seja ela uma pintura, um espetáculo teatral, uma partitura musical. Cecília Salles estuda os rastros de uma obra acabada, buscando na poética dos rascunhos o processo de criação. No trabalho que orientei a obra não chegou ao termo, foi como um direcionador que chegou a se configurar num exercício cênico, entretanto os estudos de Salles contribuem por apontar modos de revelar conhecimentos teatrais a partir do registro do processo.

Segundo Sônia Machado Azevedo *“há necessidade de um rascunho diário, atento ao próprio fazer, sem “queimar” etapas (na ansiedade de conhecer o produto final)”* (AZEVEDO, 2002, 170), aqui também observamos a importância de se vivenciar cada uma das etapas do processo de criação.

Também é importante pensar que no caso de se escrever sobre processos de criação é importante considerar o que Cecília Salles chama de *“armazenamento”* que é *“armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra, e que nutrem o artista e a obra em criação”* (SALLES, 1998, p.18), e também a *“experimentação”* em que *“nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas”* (SALLES, 1998, p.18). No meu projeto de pesquisa o que chamo de *“armazenamento”* são os registros em vídeo que me auxiliaram para um pós processo de criação, que me *“nutriram”* para uma análise posterior, e ainda o auxílio que esses vídeos deram para que no momento de concretização do exercício cênico final algumas movimentações que faziam parte das cenas isoladas fossem resgatadas; e o que chamo de *“experimentação”* foi o que fizemos durante todo o processo de criação onde tínhamos a possibilidade de experimentar diversas possibilidades para chegarmos ao que consideramos o fechamento.

Me deparei com a experiência de ser pesquisadora e criadora ao mesmo tempo, uma vez que conduzi todo o processo.

Lê-se

“Pensar as relações entre o saber e o fazer, que quase sempre parecem aspectos auto-excludentes, também é uma questão em permanente discussão entre aqueles que se dedicam ao teatro. Os que trabalham na cena quase sempre encontram dificuldades de compreender o exercício daqueles que se preocupam em estudá-la e, em geral, percebem uma distância muito grande entre o fazer e o estudar”. (Cabral e Carreira, 2006, 14)

É curioso pensar que ainda exista essa distância entre o fazer e o estudar, porque o que é o fazer teatral se não um grande estudo dessa arte? Como fazer sem saber, como sei se não faço?

O artista é movido pelas percepções, e sua obra segue esse mesmo caminho, envolto por sensações, memória, imaginação, emoção e pensamento, Meira nos diz que *“estas impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes”* (MEIRA, 2007, 2). As subjetividades entendidas e vivenciadas pelo artista permitem a criação de obras futuras ou a transformação de obras que ainda estão em andamento. O artista está vivo e sujeito a todo tipo de emoção. Não nos surpreende, portanto, que a pesquisa venha imbuída de todas essas questões subjetivas que envolvem o artista/criador/pesquisador e que também o ator traga para o corpo essas questões, pensando no processo, vivenciando o processo, disponibilizando seu corpo para o que está em andamento.

Neste trabalho aqui apresentado considera-se que o corpo é fonte de criação e que pelo fato de estar presente em cena, o trabalho do ator está justamente em entender o que ele quer mostrar ao público, redimensionar seus movimentos e suas ações. O que temos é a corporificação de algumas, ou todas, essas subjetividades.

A ação materializa a criação. O processo criativo inicia-se por uma idéia, plano, possibilidade, ou ainda a partir do que Lenora Lobo chama de insight, um clarão, que é “quando a luz se ascende, a “ficha cai” e a solução nos aparece como óbvia” (LOBO, 2008, 97) quando temos o insight, que é quando surge esse “clarão” uma idéia no momento do fazer, é um momento sempre imediato, surge com a espontaneidade, com a abertura dos canais do corpo para a criação.

A forma sem a prática não existe, portanto, quando no decorrer deste processo de criação colocamos as idéias em prática, fizemos opções, e por vários motivos: tempo, relações pessoais, repertório de movimentos e o mais importante, os históricos pessoais de cada intérprete, as idéias individuais.

Quando estamos criando é certo que tudo está voltado para o ato criativo. O olhar do artista direciona as influências externas a seu favor, daí se o intérprete está completamente envolvido pela criação. Tudo ao seu redor estará envolto pela sua criação.

Este projeto de pesquisa tomou outros rumos; a proposta clara e objetiva deu lugar à minha própria criação enquanto condutora do processo criativo. São dois processos de criação – a criação na condução e a criação de movimentos dos atores.

Assim abriu-se espaço para que, o que os intérpretes traziam de mais concreto, os seus corpos, tomassem o lugar que mereciam, dando vida e frescor para o que era um projeto fechado.

Acredito que a arte tem que estar aberta e pronta para as coisas ao seu redor. Acredito que precisamos de obras que expõem e nos mostram o que é a intensidade de cada processo. Tem que estar pulsante, assim fica intenso. E esta intensidade é ainda mais profunda quando nos abrimos para o processo de criação do outro, as relações pessoais, o deixar-se contaminar pelo outro no sentido de permitir que o que é criação do outro chegue até nós para que possamos nos apropriar e assim criar juntos. Parti dessas premissas para fazer as escolhas de estímulo e direcionamento da minha prática, em se tratando de intensidade o que posso observar é que ela se deu mais durante o nosso processo de criação do que quando o exercício foi levado ao público. Todas aquelas subjetividades que moveram a criação não vieram à tona no momento da apresentação, acredito que por vários motivos: nervosismo, ansiedade, preocupação; os intérpretes estavam vivenciando aquele momento, mas sentia que ainda precisava de mais, precisava do mesmo brilho no olhar e a mesma gana que tiveram no momento da criação.

A memória corporal é um canal precioso de criação. O corpo carrega em si toda uma história, que quando acionamos a memória o corpo lembra e faz, reproduz, re-cria. Só imaginamos porque temos a sustentação da memória.

Cecília Almeida Salles nos diz que “o que se pode observar é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas” (Salles, 1998, 53). Pode-se dizer que todo processo de criação é um processo intuitivo na medida em que os criadores são corpos em vida, corpo e alma, matéria e pensamento, razão e emoção, tudo isso junto o tempo todo se movendo, agindo, criando; ou seja, novamente as interioridades, no processo de criação que direcionei fiz a opção por me apoiar (em algumas interioridades) nos mesmos princípios que moveram a Prof^a Dr^a Renata Bittencourt Meira em seu processo nas aulas de Expressão Corporal 1 do curso de Teatro da UFU e que a mesma detalha no artigo intitulado “Procurando impressões do corpo em cena”, em que diz: *“A imaginação foi mobilizada em diversas direções e com diferentes estímulos. O reconhecimento das imagens que brotam de improvisações e do estímulo musical fez parte do processo e foi verbalizado nas rodas de conversas”* (MEIRA, 2006, 2). *“É difícil separar memória de imaginação, as imagens das lembranças são constantes, apesar de outras vias serem também citadas nas rodas de conversa, como as sensações e emoções”*. (MEIRA, 2006, 2).

Em um processo onde a criação é o principal torna-se muito mais valioso um trabalho voltado para a sensibilização, a busca por um corpo sensível, para abrir os canais da subjetividade, para que a criatividade seja aflorada e a espontaneidade encontre meios de extravasar-se.

Sônia Machado Azevedo traz uma visão muito clara das *“necessidades fundamentais do ator, do ponto de vista corpóreo”* (AZEVEDO, 2002, 291) em que me baseei durante o processo, são eles: *“objetividade física e sensibilidade corpórea”* (AZEVEDO, 2002, 291), utilizada nos momentos de aquecimento individual, nos momentos de criação de células de movimentos e nos momentos em que existia a proposta de massagens para trazer essa sensibilidade corporal (nesse caso por meio do estímulo tátil) e, *“disponibilidade psicofísica e autocontrole”* (AZEVEDO, 2002, 292), também utilizado nos momentos de aquecimento para

minimizar as tensões musculares. AZEVEDO ainda aponta vários caminhos para a condução de um trabalho corporal, o que foi utilizado, mas não de forma direta.

Para mim o objetivo da disciplina oferecida foi coordenar um processo de criação cênica a partir do corpo. Para isto considera-se o corpo em sua integridade psicofísica e trabalha-se com movimentos estruturados oferecendo parâmetros juntamente com a dinâmica subjetiva, na qual se reconhece a memória, a sensação, o pensamento, a imaginação e a memória.

Toda técnica é modificada quando executada por corpos diferentes. Cada um “carimba” em seus movimentos o que traz de repertório pessoal, cada corpo antes de executar a técnica tem uma história pra contar, no simples fato de estar em cena.

Para Lenora Lobo *“o corpo que dança não reproduz realidades, mas uma percepção de realidades”* (LOBO, 111), compartilho desta idéia em meu trabalho, pois cada participante imprimiu em sua criação o que trazia de reação aos estímulos dados, antes mesmo do espectador “ler” alguma coisa, o ator já colocou ali o sentido para cada uma de suas movimentações.

Mesmo quando repetimos e repetimos os mesmos gestos, os mesmos movimentos, eles se tornam cheios de sentidos, que podem ser os mesmos do momento da criação como podem ir adquirindo outros entendimentos. Assim sendo, podemos dizer que a movimentação vai passando por reestruturações e ressignificações durante o processo de criação ou mesmo durante as apresentações de um determinado espetáculo.

Ciane Fernandes nos fala sobre o trabalho de Pina Bausch⁶ que usa a repetição como método de criação e forma de expressão, *“em muitos casos, o gesto técnico é repetido até ganhar significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por*

⁶ **Philippine Bausch**, mais conhecida como **Pina Bausch** foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. Conhecida principalmente por contar histórias enquanto dança, suas coreografias eram baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e feitas conjuntamente com eles. Foi diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, localizada em Wuppertal. A companhia tem um grande repertório de peças originais e viaja regularmente por vários países

sua vez, são trazidos ao palco e, pela repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias". (Fernandes, 2000, 23)

Lenora Lobo se preocupa no frescor do movimento que se mantém expressivo apesar de ser repetido, neste caso o intérprete criador que elabora expressões próprias em movimento, diferentemente de Bausch que encontra o abstrato na repetição que não tem a ver com "apenas" interpretar, nem criar movimentos próprios, mas encontrar sentidos outros no ato de repetir. A repetição de que trata Pina é um caminho da criação, no processo de criar a repetição de um gesto faz com que ele perca a referência cotidiana e torne-se abstrato. Já em Lenora, a repetição é o dia a dia do intérprete que tem que fazer de novo mantendo o frescor, o que se aproxima bastante da minha proposta de pesquisa.

Para Lobo o corpo em processo de criação tem duas vertentes:

"1 – Corpo expressivo – que é capaz de expressar-se na repetição de frases coreográficas propostas.

2 – corpo expressivo criativo – que além de repetir, é capaz de criar suas próprias frases". (LOBO, 2003, p. 117)

O corpo expressivo mesmo não criando dialoga com emoção, intenção e significado do movimento para o intérprete. Já o corpo expressivo criativo é quem elabora os movimentos, também articulado com as interioridades. Um ator de teatro de repertório faz de seu modo. Assistimos uma mesma encenação com elenco diferente e vemos diferenças de interpretação. O corpo criador faz mais que deixar marcas, ele é autor também.

No caso do processo de criação do exercício cênico "Há normalidades" acredito que tínhamos corpos expressivos criativos, porque as seqüências ofereciam movimentos organizados e referência de organização corporal que são ingredientes importantes

para o corpo criador. Depois passamos para a criação e a proposta de novas movimentações a partir deste primeiro momento. O que tínhamos era uma transformação, uma adaptação do movimento porque acredito no que Ciane Fernandes diz que *“a exata repetição de uma seqüência de movimentos (‘repetição obsessiva’) rompe a convenção de dança como expressão espontânea”* (Fernandes, 2000, 52). Aqui encontra-se uma repetição diferente do entendimento de Pina Bausch e de Lenora Lobo apontados acima. A repetição é tida agora como parte do método de trabalho corporal. No trabalho proposto tivemos o ato de repetir, mas trabalhei com a repetição para a incorporação de mecanismos técnicos que se tornaram base de processos de criação individual. Confirmei por meio da prática que uma criação e uma apresentação desta criação torna-se mais valiosa para quem faz quando se tem a possibilidade de deixar sua marca. Isso se deu nos momentos em que observava o quanto os intérpretes se mobilizavam com as criações quando podiam utilizar movimentações do modo deles, transformando, reorganizando, redimensionando. Isto se confirmou no momento em que os mesmos deram seus depoimentos e que na grande maioria o que mais eles gostaram e aproveitaram foi criar com propostas de movimentos que partiam deles mesmos, de coisas simples.

Se colocarmos que *“o ator é o poeta da ação”* (BURNIER, 2001, 35), em primeiro lugar ficará claro que, é complicado e trabalhoso propor treinamentos ou mesmo “experimentos” que tem como impulso as ações, e deixar que isso se torne mecânico ou simplesmente reprodução de movimentos.

O que ocorre depois que passamos por todo o processo de criação é um “processo de seleção”, pois nem sempre o que queremos mostrar é o que é mostrado, assim sendo, o que transmitimos é uma percepção da realidade, o que transmitimos é o que conseguimos transpor para o corpo em termos do que temos de sensação, de percepção da realidade que nos cerca, do imaginário que criamos e da memória que acionamos. No exercício cênico “Há normalidades” fizemos as nossas escolhas e optamos por mostrar o que os intérpretes consideraram de maior relevância, seja pelo estímulo que os moveu a criar, ou por considerar a cena melhor elaborada. Portanto, mostramos tudo que queríamos mostrar depois das nossas escolhas.

Azevedo aponta que *“diz-se que um ator deve dar conta da capacidade expressiva do seu corpo. No entanto, todo ser humano é expressivo, tenha ou não consciência disso”* (AZEVEDO, 2002, 134), para Lenora Lobo antes de tudo *“há que se saber que tipo de informações o corpo é capaz de processar e comunicar em forma de dança, sendo ele meio e não veículo de informação”* (Lobo, 2008, 110).

O corpo com certeza não responde a tudo que queremos, por isso temos que ser gentis conosco e entender antes de tudo o que é físico, o que o corpo consegue executar, sendo perfeitamente possível transformar as movimentações e os movimentos estruturados para comunicar algo.

No meu trabalho acredito que os intérpretes puderam passar por dois estágios: o primeiro de organização corporal por meio de movimentos estruturados e o segundo de experimentação, de entender o que poderiam tirar de proveito do que apreenderam e que se tornou repertório pessoal, pois tudo que foi executado tornou-se parte do aparato de cada um, seja na forma como foi apreendido, ou da forma como foi transformado.

Consideramos que o corpo cênico manifesta-se no ator por meio do próprio fazer, em cenas e espetáculos já prontos ou improvisações em que o corpo precisa responder ao primeiro impulso, e ainda entenda que *“o próprio termo “improvisar”, adquire então novo sentido, não se traduz simplesmente por um “deixar rolar””* (AZEVEDO, 2002, 144). O que Sônia afirma ser improvisação é a improvisação que utilizei no meu trabalho em que compunham-se cenas a partir de referências de movimento e estímulos, sejam eles musicais, temáticos, sensoriais, poéticos entre outros.

Vejo o improviso como uma canalização dos impulsos para a criação de movimentos. É quase um improviso mais “requintado”, em que o corpo em sua totalidade, está pronto para a criação. Na experiência realizada acredito que uma das coisas

primordiais foi a tentativa de trazer o “corpo criança” de volta, o corpo que é capaz de responder aos primeiros impulsos da criação.

Por isso é que é importante pensar e planejar com cuidado os processos de criação; se não existe tempo hábil para se buscar linguagens pré-estruturadas ou repetir sequências, o melhor é partir para um trabalho em busca de identificar os impulsos primários, trabalhar o corpo no sentido de tentar tirar os bloqueios racionais, ou seja, tentar minimizar o pensar antes de fazer todos os exercícios, para que o corpo crie em toda sua completude; corpo e mente voltados para um único propósito: a criação. Para ajudar os intérpretes no sentido de prepará-los para improvisar, foram utilizados exercícios que “acordavam” o corpo todo, ou seja, para improvisar movimentos é preciso uma preparação.

Se “o ator é o poeta da ação” (BURNIER, 2001, 35), toda sua movimentação vem impregnada de motivações internas. O ator pode e deve transformar simples movimentos “carimbados” por suas emoções. Para o sentido do fazer, que cada um entende e vivencia de forma diferente, não existe uma fórmula, cada um busca em si os meios de tornar suas ações preenchidas, onde vemos o corpo em sua totalidade, só assim considerado, “*corpo em vida*” (BURNIER, 2001) que considera amalgamados os aspectos interiores e exteriores. Ferracini nos fala da diferença entre corpo cotidiano e corpo-subjétil, corpo artístico. Penso que esta idéia dialoga com meu trabalho em dois aspectos: 1 – nessa relação entre o que uso do meu corpo cotidiano para levar a cena; falando no sentido de pulsão do que o corpo cotidiano traz de referência; 2 – como, ao escolher para o exercício cênico final, falar do cotidiano podemos criar e buscar esse corpo artístico “em estado cênico” sem perder a espontaneidade do próprio cotidiano.

Deveríamos pensar que toda ação tem uma intenção, e que na prática sistemática também deveria ser assim, mas, com a repetição, algumas intenções ou o que alimentou determinada ação tende a se perder. Cabe a quem executa a ação buscar sempre esse primeiro momento, o que o moveu, a emoção do primeiro encontro, da emoção com o gesto.

Assim sendo temos momentos distintos no processo de criação, o momento em que criamos movidos pelas nossas sensações, emoções, por meio dos estados interiores de criação e o momento em que colocamos nossos corpos em movimento para mostrar o que queremos dizer.

Se cada vez mais, criar a movimentação passa, antes de tudo, pelo canal interno, é preciso identificar onde conseguimos acionar este comando, no caso deste processo de criação, o que moveu o processo interno foram os estímulos dados e as reações a esses estímulos. O desafio de cada um era manter vivo o que sentiu, o que pensou, o que lembrou no momento em que recebia cada estímulo, como manter as reações num estado pulsante para levar esse turbilhão para o processo de criação. O importante é que antes de se movimentar o intérprete tente se disponibilizar para o trabalho, tentando canalizar o que vive, o que é externo, para que seja mais um elemento de criação. Assim ele estará “acordando” o corpo, deixando que estes comandos internos apareçam e se manifestem no corpo expressivo criativo.

Helena Katz e Christine Greiner nos dizem no artigo intitulado “O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto de comunicação”: *“A compreensão do corpo vivo como sendo o que possui acionamento interno do seu movimento implicou na necessidade de buscar a localização desse comando dentro do corpo”*. (Nora, 2004, 15). Assim sendo cada intérprete deve buscar e entender os meios que necessita para achar o canal da criação, o meio de atender o que Grotowski chama de *“impulso puro”* que é o primeiro impulso que surge e que nos move a criar, o insight como já mencionamos aqui.

Para Machado: *“assim, o movimento do ator pelo movimento sem a presença de seu universo interior é pura forma e o universo interior sem o canal de expressão do corpo é puro caos...”* (MACHADO, 2004, 50).

Se deixarmos agir só nosso interior sem passar pelo canal da expressão corporal, entramos em uma revelação de emoções descontroladas, que obviamente serve para outros vários tipos de criação, mas que nem sempre é levado aos palcos como movimentação. Por isto o grupo e eu como condutora do processo optamos por organizar um exercício cênico, para objetivar o trabalho e não se perder em interioridades ou experiências pessoais que não poderiam ser compartilhadas ou socializadas.

No processo aqui apresentado depois de todo este percurso, onde sentimos, pensamos, lembramos, imaginamos, memorizamos; passamos para a repetição e para a estruturação das movimentações. Assim sendo, os intérpretes estavam preparados para entender qual o percurso que seus movimentos percorriam no espaço.

Com a disciplina “Corpo Criador” e todo o processo de criação corporal que direcionei foi possível entender como se dá a criação pelo viés do corpo, já tinha vivenciado esse processo no meu corpo e foi muito importante pesquisar e tentar entender como esse processo se realiza no outro. Foi importante dialogar com os textos Sônia Machado Azevedo e Fabiana Marroni para que se clareassem os caminhos que o trabalho estava seguindo.

Respondi algumas questões particulares com relação ao trabalho corporal com atores, antes me perguntava como conduzir um treinamento corporal e chego à conclusão de que para trabalharmos o corpo um dos primeiros passos é disponibilizá-lo para tal fim e que o encontro de vários corpos é capaz de modificar o curso de um trabalho corporal. Com isso percebo a importância do contato com o outro, dialogar com o outro corporalmente e também entendo a necessidade de aliar a imaginação, a emoção, a memória, a percepção e o pensamento para a criação.

Saio ainda com outras tantas questões e acredito que são positivas: pergunto-me como seria conduzir um processo de criação corporal com outro grupo de pessoas e se o momento é de criar uma identidade enquanto condutora de processo. Penso que quando conduzimos um trabalho já estamos criando a nossa identidade, foi importante perceber que é necessário ter um suporte teórico para essa condução, mas que o modo como isso é feito é particular de cada pessoa. No meu caso foi um momento de descobertas: do meu modo de dar aula, do meu modo de direcionar um exercício para ser levado ao público e do meu modo de entender como se dá uma criação corporal.

Portanto o processo formativo e de criação que vos falo no título deste trabalho é um estudo do meu processo e do processo dos intérpretes, mesmo acreditando que cada um dos participantes deste projeto apreendeu muito mais coisas do que pude captar de imagens e de depoimentos.

Depois de meses de trabalho percebo a importância da transmissão corporal de conhecimento, o que vivenciei no meu corpo propus ao outro e o que o outro me trouxe de resposta mudou a forma como entendia até mesmo no meu corpo, explico: por ser uma troca, o processo de criação se dá em duas vias, o tempo todo estamos dando e recebendo informações, assim sendo, temos o que Paulo Freire diz sobre *“aprender enquanto ensina e ensinar enquanto aprende”* (FREIRE, 1996, 25), foi o que aconteceu neste período de pesquisa, pois foi por meio das respostas que os intérpretes davam aos estímulos que fui mudando a forma de condução e a forma de construção dos processos criativos.

A pesquisa se concretizou no âmbito de como outros pesquisadores entendem o processo de formação corporal e o processo de criação por essa via e depois de entender como isto se dá entender como eu enxergo o corpo e seu processo de criação.

Concluo que para conduzir um processo de criação corporal é necessário disciplina e acima de tudo estar aberto ao grupo com o qual se trabalha, às necessidades específicas dos intérpretes; percebi que por meio da disciplina “Corpo Criador” os intérpretes puderam ampliar seu repertório de movimentos; entender como funciona um processo de criação que parte de estímulos simples e que se tornam material de pesquisa, de experimentação e de criação; e, acima de tudo, concluo que o que ficou para mim enquanto pesquisadora/atriz/professora/ condutora de processo é que é possível propor um trabalho corporal a partir de vivências pessoais, mas que o mais importante é estar aberto ao que o próprio processo te dá de retorno, ao que o grupo propõe, assim fica mais prazeroso e mesmo mais proveitoso para ambos os lados.

Foi muito importante estar com este grupo de trabalho, os intérpretes se doaram à proposta e dispuseram seus corpos, seus pensamentos, suas idéias e emoções à criação, com isso a proposta tornou-se mais rica e tomou outras proporções, visto que quando temos corpos criando e em movimento isto já gera material de pesquisa para muito tempo.

Azevedo nos diz que “jamais o corpo em si deverá ser nosso objeto de estudo e nem objetivo de um labor específico com atores. O que se trabalha é uma totalidade que pensa, sente, age; que é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação” (AZEVEDO, 2002, 134). Quando penso nessa totalidade chego à conclusão que minha proposta de trabalho não foi fechada, e

sim se abriu para as interferências desses outros corpos que se fizeram presentes, tornando o trabalho uma troca de experiências e de conhecimentos, sendo um processo de formação para os intérpretes e para mim enquanto artista.

Termino meus escritos, mas não minha pesquisa, acredito que esta se estenderá por muito tempo, quiçá por toda a minha vida. E aponto mais uma citação do educador e filósofo brasileiro, Paulo Freire:

“Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazeres se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade” (FREIRE, 1996, 14)

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. **A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro**. Tese de Mestrado, Natal, 2005.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOGART, Anne. **Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, nº 12, p. 37.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação/ Luis Otávio Burnier**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CARREIRA, Andre & CABRAL, Biange & RAMOS, Luiz Fernando & ET AL. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Santa Catarina: 7(sete) letras, 2006.
- DELLA GIUSTINA, Fabiana Marroni. **Dançar Jogando para Jogar Dançando**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2009.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.
- FERRACINI, Renato. **O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações**. Revista Lume: Unicamp, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa/Paulo Freire**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. **O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da composição.** Húmus/Organização de Sigrid Nora – Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador.** Brasília: LGE Editora, 2003.

_____. **Arte da Composição: Teatro do Movimento.** Brasília: LGE Editora, 2008.

MACHADO, Anna Rachel (coordenação). **Trabalhos de pesquisa: Diários de leitura para a revisão bibliográfica.** São Paulo: Parábola, 2007.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. **Corpo do ator e comunicação.** Húmus/Organização de Sigrid Nora – Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

MATE, Alexandre. **Processos de trans – forma – cão nos atos criativos: uma poética na troca de singularidades.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, nº 12.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade.** OuvirOUver (Uberlândia. Impresso), v. 4, p. 72-97, 2008.

_____. **Experienciar, aprender, criar e ensinar.** Revista de Educação Popular, v. 4, p. 103-114, 2005.

_____. **Expressões e Impressões do Corpo em Cena.** In: Paulo Merísio; Vilma Campos. (Org.). Teatro: ensino, teoria e prática. 1 ed. Uberlândia Minas Gerais: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011, v. 2, p. 57-67.

MUNDIM, Ana Carolina. **Edifício Corpo: identidade cultural.** Publicado no jornal “Ô Sujeito!”, Ano 1, n.2, outubro 2004 (Edição e Produção: Elinaldo Meira, Jornalista Responsável.: Caio Albuquerque - Mtb. 30356) e site Conexão Dança.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo – o poder da improvisação na vida e na arte**/ Stephen Nachmanovitch; [tradução de Eliana Rocha]. São Paulo: Summus, 1993.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal/ Neide Neves**. São Paulo: Cortez, 2008.

NORA, Sigrid (org.). **HÚMUS**. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – Pesquisador – Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ANEXOS


1. Tabela de estímulos utilizados para criação


Estímulo	De onde veio?	Em que encontro foi introduzido?	Quais as reações relevantes?	Cena do exercício final que resultou
Música	Atividades realizadas durante todo meu percurso como intérprete	Todos os encontros	A música foi fundamental para os momentos de improviso, em que os intérpretes usavam as seqüências das aulas, e tantas outras movimentações para improvisar com o grupo.	Os improvisos que, por vezes, costuravam as demais cenas.
Cheiro	Treinamento corporal do ator pela dança	08/09/10 – 4º encontro	O cheiro era de cebola, isto trouxe lembranças a todos os intérpretes, desde situações do cotidiano a situações antigas de quando ainda eram pequenos	Cena da Cebola
Objetos	Trabalho como atriz no grupo Trupe de Truões	15/09/10 – 5º encontro	Os objetos eram de algum valor para cada pessoa, funcionais, com alguma carga de emoção, mas todos foram pensados e trabalhados de forma muito orgânica.	Shrek, vaca, bota, travesseiro.
Frases	Estímulo que eu propus pensando no tema	22/09/10 – 6º encontro	Os intérpretes puderam criar a partir de frases ditas por outras pessoas em conversas informais pelo	Coreografia

	cotidiano		campus da universidade, eles gostaram muito de criar a partir deste estímulo	
Palavras chave	Treinamento corporal do ator pela dança	25/08/10 – 2º encontro	Os intérpretes puderam escolher textos e músicas de interesse pessoal, com isso ficou mais simples escolher as palavras chaves com as quais eles queriam trabalhar a criação.	Cena do banco e cena do quadro


2. Tabela de exercícios


Esta tabela foi elaborada após a realização da disciplina com o objetivo de detalhar os exercícios utilizados durante as aulas. Com este material foi possível mapear a fonte dos exercícios utilizados no processo da disciplina “Corpo Criador”.


Exercício	De onde veio?	Descrição	Relevância no processo
Enrosquinho	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	De pé, com os pés paralelos na distância da crista ilíaca, deixar a cabeça pesar “levando” todo o corpo, ceder vértebra por vértebra, ceder bacia, flexionar os joelhos e ficar com o corpo relaxado.  A black and white photograph showing three people in a dance studio. They are all bent over at the waist, with their heads touching their knees, performing a flexibility exercise. The studio has a wooden floor, a large mirror on the wall, and a door in the background.	Este exercício foi importante principalmente para os intérpretes que não tinham prática corporal anteriormente, é um exercício de organização corporal.

Enrolar e subir abrindo os braços	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	<p>Fazer o enrosquinho e desenrolar num impulso único, chegando a verticalizar o corpo com os braços abertos, alinhando os ombros, soltando o ar e mantendo os pés paralelos</p> 	Este exercício foi importante para que os intérpretes entendessem como é “desmontar” o corpo e retomar a postura corporal, alinhamento de coluna, aliado ao controle da respiração.


Abdominal	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	Sequências de abdominais – Deitados com o corpo todo estendido no chão, ergue-se braços e pernas de forma que fique sentado sobre o sacro, fica nessa posição 8 tempos (contagem em ritmo lento de um a 8) e depois volta a posição inicial também em 8 tempos.	Os abdominais eram utilizados como aquecimento do corpo para o trabalho.

				
Pulinhos	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	Sequência de saltos que começam apenas com a intenção de sair do chão, depois completa o salto tirando o calcanhar do chão. Os intérpretes fazem uma sequência de 8, 4, 2 e 1 salto, sempre alternando os lados.		A sequência de saltos sempre era usada nos momentos de improvisação do grupo, sendo assim, eles utilizavam-se deste mecanismo como elemento de

				composição.
Abrir espaço e articular	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela	Em duplas: as duplas atravessam a sala, enquanto um está fazendo movimentos de expansão, lentos e diretos, o outro está preenchendo os espaços que são criados pelo outro, com movimentos articulados de todo o corpo.		Utilizado como aquecimento corporal este exercício permitia ao intérprete o controle do fluxo de


	dança		energia, utilizando-se de fluência controlada (em movimentos mais lentos e diretos) e fluência livre (movimentos articulados e mais rápidos)
Manipulação do outro (sentados) – observar a relação	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento	Em duplas: um sentado a frente do outro, o que está atrás manipula o da frente utilizando todo o corpo, tentando dançar com o outro, observando as articulações e possibilidade de movimentos por meio do toque.	Este exercício foi utilizado poucas vezes no decorrer do processo, em uma das cenas


ativo/passivo	do ator pela dança		com objetos, apresentada no exercício cênico final, ele foi utilizado como estrutura para o processo de criação.
Felino	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O	Quatro apoios, mãos espalmadas no chão, apontando o cóccix para o teto, tem-se a intenção de encostar o calcanhar, da perna que está de apoio, no chão; a perna contrária ergue-se até a altura máxima e é abaixada de encontro à mão, enquanto isso caminha “como um felino”, braço e perna	Utilizado como aquecimento para o trabalho este exercício foi



	treinamento do ator pela dança	contrários. 	repetido muitas vezes e a cada repetição era visível a evolução de cada intérprete, seja no entendimento do exercício como também na execução do mesmo.
Jogar a bola imaginária	Treinamento corporal com Fabiana	Pernas afastadas na chamada segunda posição, o intérprete dá dois passos para o lado e lança o braço para o lado fazendo um círculo completo, estendendo a lateral do corpo até o limite, aproveitando o impulso para fazer	Utilizado como aquecimento corporal. Este

	Marroni: O treinamento do ator pela dança	a mesma coisa para o outro lado 	exercício permitia aos intérpretes uma liberação do fluxo de energia, já que é um exercício que exigia uma continuidade, uma fluência mais livre.
Tatu bola (simples)	Curso de Teatro (2000)	Lançar as pernas para trás, relaxando o corpo o máximo possível e voltar.	Utilizado como aquecimento

	a 2005)		corporal, este exercício foi muito utilizado nos momentos de improvisação livre e também foi a base para a cena do quadro que foi apresentada no exercício cênico final.
Mesa	Curso de		Utilizado como

	Teatro (2000 a 2005)	<p>Flexão de braço, pés e mãos afastadas na largura da crista ilíaca, quadris abaixados, tentando criar a imagem de uma prancha, com a coluna alinhada.</p> 	<p>aquecimento corporal, foi importante para que os intérpretes entendessem o alinhamento corporal.</p>
--	----------------------	--	---

<p>Rolar por cima do outro</p>	<p>Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança</p>	<p>Em duplas: um fica deitado de barriga para baixo, o outro deixa seu corpo pesar por cima do corpo do que está deitado, aos poucos o intérprete que está por cima começa a rolar sobre o corpo do outro, massageando as costas, à medida que evolui o outro assume a posição de massageador e assim vão criando uma dança de rolamento.</p> 	<p>Muito utilizado nos momentos de composição e também foi utilizado na apresentação do exercício cênico final, nos momentos de improvisação livre.</p>
--------------------------------	---	---	---

Chutar a perna e andar	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	<p>De pé. Erguer uma das pernas num ângulo de 90º, esticar, dar um passo a frente, abaixar o tronco olhando para o chão, subir num impulso único abrindo os braços e repetir o movimento com a outra perna até atravessar a sala.</p>  	Este exercício foi utilizado como aquecimento corporal em alguns encontros.

Andar e tocar	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela dança	Em grupo, os alunos andam pela sala, quando passam por alguma pessoa tocam o corpo dela, em qualquer parte e depois volta a andar	Utilizado como elemento de composição pelos intérpretes.
Circuito	Treinamento corporal de circo	Circuito de exercícios físicos: pule chinelo, abdominal, flexão de braço.	O circuito tinha como intuito o aquecimento corporal, de uma forma mais rápida.
Grudar	Treinamento corporal com Fabiana Marroni: O treinamento do ator pela	Em duplas. Um fica de pé, com os joelhos flexionados. O outro corre em direção a ele e num salto “gruda” seu corpo no do colega, tentando ficar com o corpo nessa posição sem que o colega segure.	Este exercício foi importante para que os intérpretes retomassem a noção de centro do corpo.

	dança		
Levar para o chão e fazer resistência	Treinamento corporal de circo	Em duplas. Um vai deixando a gravidade agir, cedendo pra que seu corpo chegue ao chão; o outro faz pressão e resistência, para tentar “impedir” que o outro chegue ao chão. O mesmo trajeto para subir.	Utilizado como aquecimento corporal, foi importante para que os intérpretes trabalhassem com forças opostas, deixar-se ir ao chão e fazer resistência.

Utilizamos como estrutura de improvisação o seguinte exercício:

A estrutura espacial serviu de referência para a improvisação em grupo

Raias (andar, correr, saltar, chão)	Os exercícios de raias foram praticados no Treinamento corporal realizado constantemente pelo Grupo Trupe de Truões (grupo de Teatro que fiz parte durante 6 anos).	Cada ator tem sua raia, como na natação, eles podem andar, correr, saltar e passar pelo chão, sempre observando o outro e tentando responder aos estímulos externos, corporalmente.	Também muito utilizado durante as improvisações as raias eram uma excelente forma para que os intérpretes colocassem o corpo todo a disposição do trabalho, eles tinham que ter a atenção voltada para o todo, o grupo, o espaço, a música e todos os estímulos dados, podendo escolher, inclusive, se reagia corporalmente ou não a cada um destes elementos.
---	---	---	--

3. Tabela de características dos intérpretes

A seguir duas tabelas que retratam a diversidade dos participantes e também as particularidades de cada um no que diz respeito ao trabalho corporal:

Esta tabela foi criada com o intuito de observar as características dos intérpretes para que possa ser utilizada na análise geral do trabalho, foram utilizados apelidos para preservar a identidade de cada um e a análise se deu a partir da experiência e do que pude observar a partir da prática que direcionei.

Nome	particularidades	facilidades	Principais transformações
Ana Zumpano	Estudante do curso de Teatro da UFU, faz parte de grupo de dança	Corpo disponível, entendimento das seqüências de dança, facilidade de criação	Abertura para outros tipos de criação corporal que não parte apenas de estruturas formais de dança
Gabriela Santos	Estudante do curso de Teatro da UFU	Corpo disponível, facilidade de criação, disciplina, concentração	Maior disponibilidade corporal, maior conhecimento das potencialidades do seu corpo
Thabatta Ferreira	Estudante do curso de Teatro da UFU.	Facilidade em decorar seqüências, muita noção de espaço e ritmo, senso de organização.	Maior disponibilidade corporal, mais abertura para as opiniões dos outros intérpretes
Daiana Soares	Estudante do curso de Teatro	Disciplina e concentração	Maior disponibilidade corporal, criação

	da UFU.		corporal mais aflorada
Simone dos Passos	Estudante do curso de Artes Visuais da UFU.	Boa noção de espaço.	Não consegui acompanhar as transformações desta intérprete por motivo de muitas faltas
Guilherme Conrado	Estudante do curso de Teatro da UFU	Facilidade em lidar com o corpo, bom alongamento, noção de ritmo e de espaço, facilidade em criar	Maior concentração e maior tônus muscular.
Rafael Michalichem	Estudante do curso de Teatro da UFU.	Disciplina e concentração	Maior disponibilidade corporal, aumento do repertório de movimentos, mais liberdade no momento de criação e improvisação
Maria Nathália Mahmed	Estudante do curso de Teatro da UFU.	Tem muita noção de ritmo	A maior delas foi ter o corpo mais disponível para trabalhar.
Diego Lage	Estudante do curso de Teatro da UFU.	Criativo, bom entendimento da estrutura do corpo	Maior noção de ritmo e mais alongamento
Guilherme Junqueira	Estudante do curso de Teatro da UFU.	Em dizer um texto	Este intérprete faltou muito às aulas, portanto não é visível, neste trabalho, transformação importante

4. Vídeo compacto – Corpo Criador e exercício cênico “Há normalidades”