



TEATRO E MÚSICA EM TEMPOS REMOTOS: experimentos de uma pesquisa-ação

ANDRESSA MENEZES OLIVEIRA

Doutoranda no Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia; Mestra
em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA;
Licenciada em Teatro pela Universidade
Estadual do Sudoeste da Bahia, campus
Jequié; Professora, atriz e musicista.

RESUMO

Neste escrito será abordada uma experiência prática que deveria ter sido realizada de modo presencial, mas, por consequência da atual situação pandêmica da COVID-19, houve a necessidade de adaptação para o formato "virtual". A partir dos estudos para preparação do corpo pensados por Constantin Stanislavski, e pelo conceito de atuação polifônica proposto por Ernani Maletta, a pesquisa-ação teve como objetivo compor o processo de construção do espetáculo *Ânsia* (Sarah Kane), da diretora Íris Faria. Tal ação vem como mais um elemento de fortalecimento e é resultante da sistematização de jogos teatrais a partir de elementos musicais para a preparação do corpo em processos criativos de teatro, estudo desenvolvido no processo de pesquisa da dissertação de mestrado da autora.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Música. Preparação do corpo. Experiência remota.

THEATER AND MUSIC IN REMOTE TIMES: EXPERIMENTS OF AN ACTION RESEARCH

ABSTRACT

*This writing is about a practice that should have been done in a face-to-face format, but with the CORONAVIRUS pandemic this artistic process became a completely virtual scenario. Based on the studies for body training by Stanislavsky, and the concept of "polyphonic performance", by Ernani Malleto, the action research was aimed to create the process for the show *Ânsia*, by theater director Íris Faria. At the same time, the systematization of theatrical plays was sought from musical elements for the training of the body in theatrical processes, the research was developed in the author's master's degree process.*

KEYWORDS:

Theater. Music. Body preparation. Remote Experience.



Apresento aqui um experimento prático que, devido à atual situação pandêmica da COVID-19, necessitou ser adaptado para o ensino remoto. Tal prática parte do estudo desenvolvido no processo de pesquisa da minha dissertação de mestrado, intitulada *Polifonias do espetáculo: a música como dispositivo metodológico para a preparação do corpo em processos criativos de teatro com atrizes*,¹ (OLIVEIRA, 2021), defendida em fevereiro de 2021, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.² Os jogos com musicalidade para trabalho do corpo propostos na referida pesquisa, junto a outras abordagens metodológicas, fizeram parte do processo de construção do espetáculo *Ânsia*, da diretora Íris Faria.

O experimento ocorreu ao longo do Estágio Supervisionado, em experiência de tirocínio, na disciplina de “Direção de Espetáculo Teatral I”, do curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFBA, na ocasião, ministrada pela professora, e também minha orientadora, doutora Joice Aglae Brondani, no semestre letivo de 2020.2. Com carga horária total de 204h, a disciplina solicita em sua ementa um exercício autoral de direção de espetáculo teatral, incluindo concepção artística e metodológica, produção, execução, registro e crítica. Como supracitado, a ação mencionada foi realizada com a escrita da dissertação em curso e deveria ter sido realizada de modo presencial, mas, por consequência do contexto de pandemia, houve a necessidade de adaptar tal abordagem metodológica para o formato “virtual”.

Além da prática do tirocínio, foi feito por mim o planejamento para a preparação das atrizes do espetáculo da estudante Íris Faria. O processo de preparação das atrizes foi realizado, além de outras abordagens trazidas pela diretora, por meio da metodologia que proponho na dissertação. Essa experiência teve o intuito de verificar o funcionamento dessa metodologia com a intermediação de outra profissional e perceber a sua funcionalidade – nesse contexto e para essas artistas. Nessa nova etapa da metodologia apresentada, eu não fui a aplicadora dos jogos,³ e, a partir dessa experiência, observei e ponderei como a abordagem metodológica, por mim elaborada, funcionou em processos aplicados por uma terceira pessoa.

Antes de nos debruçarmos sobre os detalhes dessa experiência, é necessário contextualizar acerca da referida abordagem metodológica, que teve como ponto de partida uma metodologia desenvolvida ainda na graduação de Licenciatura em Teatro, em que elementos musicais são

1 Link para acesso da dissertação: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33546>

2 A pesquisa teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, por meio de bolsa de mestrado.

3 Os jogos que compõem a abordagem metodológica, e também que fizeram parte dessa experiência, estão descritos na minha dissertação de mestrado.



utilizados para a preparação corporal atorial. A abordagem metodológica vem sendo revisitada, aprimorada, para que possa ser aplicada a outras artistas (docentes/discentes) que tenham experiência com teatro, mas que não precisam necessariamente ter experiência com a música, pois a abordagem não visa à aprendizagem de habilidades musicais, mas à consciência corporal a partir dessa aprendizagem.

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

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

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

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



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

Ancoro-me no sistema stanislavskiano e me alimento de seus estudos sobre o corpo, já que, segundo D’Agostini (2018), Stanislavski, além de ter determinado um treino físico diário para seus atores e atrizes, adotou o estudo do elemento “Liberdade muscular”, que consistia em um programa pedagógico de exercícios de sensibilização, percepção, equilíbrio, força, resistência, agilidade, destreza e consciência do fluxo da energia interna do movimento. Esse processo era guiado de tal forma, que contemplava o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da vontade, da imaginação, da atenção, da memória, de habilidades cênicas especiais, visando, sobretudo, à realização concreta de uma ação orgânica plasticamente expressiva, dirigida a um fim.

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

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

Nesse sentido, dialogo com o trabalho corporal desenvolvido por Stanislavski e proponho, nos estudos que venho desenvolvendo – a abordagem metodológica apresentada na minha dissertação de mestrado –, um trabalho corporal que possibilita expressar as emoções no corpo em um ritmo fluido, com a presença de musicalidade na plasticidade dos movimentos, sem a ideia



de que é preciso ser uma teórica/teórico musical ou até mesmo uma cantora/cantor. Por isso proponho uma atuação polifônica, que se define:

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

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

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

A música em si já consegue ampliar a expressão dos sentimentos. Por exemplo, quando estamos tristes e escutamos uma música triste, temos a sensação de intensificar a nossa tristeza. Isso também acontece com outros sentimentos, como alegria, melancolia, dentre outros. Por



isso, quando elementos musicais atuam por meio do teatro com intenção de ampliar a expressividade do corpo, o treinamento consegue alcançar e possibilitar um resultado eficaz, visto que “quanto mais delicado o sentimento tanto mais precisão e plasticidade requer o movimento.” (STANISLAVSKI, *apud* D’AGOSTINI, 2018, p. 108). O próprio Stanislavski reitera sobre a importância de parâmetros musicais para atuação, dizendo que:

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

Ressalto que o trabalho proposto aqui não é um treinamento, mas, sim, uma metodologia contendo jogos que abarcam um possível treinamento. Assim sendo, a palavra treinamento está a serviço da metodologia. O meu foco é desenvolver a expressividade corporal e a musicalidade/música intrínseca ao teatro, não um treinamento.

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

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



Abro aqui uma brecha para destacar a hostilidade que a diretora, enquanto mulher lésbica, encontrou para se sentir representada dentro do teatro. Nesse processo, Íris relatou acerca da dificuldade em ser orientada por uma mulher. Íris Faria tem um trabalho centrado em questões de gênero e sexualidade, que refletem seus duelos diários enquanto mulher lésbica, e, por isso, afirma que não acredita em uma formação em direção teatral composta apenas por professores orientadores (homens brancos), motivo pelo qual lutou para ter a professora Joice Aglae como orientadora de seu processo. Ela acredita que grande parte de suas dificuldades em trilhar uma jornada como diretora está diretamente ligada ao fato de ser mulher. A diretora complementa sua fala dizendo que a socialização feminina não é centrada em tomar decisões, liderar projetos e percebeu que “estar diretora” foi uma decisão, inicialmente, do campo de sua inconsciência, para acessar esses lugares que não lhe pertenciam.

Diante disso, cabe aqui ressaltar os estudos de gênero em perspectiva interseccional tratados pela autora Carla Akotirene (2020), que traz a compreensão de que não se pode/deve pensar raça separada de gênero e classe, pois estes três quesitos necessitam estar em um patamar de igualdade política. Assim como também, esses questionamentos levantados por Íris podem ser articulados com as proposições da escritora Judith Butler (2003), que questiona a divisão de sexo e gênero iniciada pelo discurso heterossexual, e problematiza a categorização de uma só mulher, visto que, é inadmissível não se atentar às especificidades que uma mulher carrega enquanto sujeita, que estão relacionadas ao seu modo de ser na sociedade, como afirma Butler:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituída. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas; e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2003, p. 20)

A diferença, quanto a posições hierárquicas, entre homens e mulheres na sociedade; a construção de gênero; a dominação e a subordinação dos corpos femininos constituem um campo



muito fértil de pesquisa voltada para questões de gênero, particularmente, nas Artes Cênicas: em geral, o lugar da autoria e da direção ainda está focado no protagonismo masculino, e os protagonismos femininos são invisibilizados.

Em continuidade, dentre as possibilidades que as obras de Sarah Kane lhe trouxeram, decidiu-se pela montagem do texto dramático *Ânsia* (1998), penúltima peça que a dramaturga escreveu, no ano anterior a sua morte, texto esse analisado por Hans-Thies Lehmann como sendo pós-dramático.

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

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

A partir do texto, a diretora definiu que a montagem iria consistir num encontro familiar, que tinha sua estrutura fragmentada, e que, apesar de estarem fisicamente presentes uma na vida da outra e do outro, estes/estas conviviam em suas feridas e traumas compartilhados, muito embora,



mesmo se vendo, não se enxergassem há anos. Para tanto, foram aplicadas metodologias de criação presentes no Teatro do Absurdo, que se configurou como principal referência estética.

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

O espetáculo foi apresentado pelo coletivo de teatro da diretora, o Coletivo Nosotras, composto pelas atrizes Íris Faria, Veridiana Neves, Gabrielle Santana, Julia Anastácia e Camila Souza, que vêm trabalhando juntas desde de 2014, com exceção desta última. A equipe contou ainda com a orientação da professora Joice Aglae e com minha presença como preparadora de elenco e orientadora de jogos para a composição das cenas. Contou ainda com Mariana Viveiros como artista visual, e também com o único homem integrante da equipe, Otávio Correia, na função de iluminador.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

Além disso, alguns jogos teatrais⁴ foram cruciais para as construções das nuances presentes nas personagens e nas suas narrativas. O *jogo do tribunal*⁵ e o *jogo de visitar memórias*⁶ geraram um importante processo que levou as atrizes à busca, no texto e no repertório pessoal, de argumentos e críticas na defesa dos papéis que desempenharam.

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

Ressalto que todos os laboratórios presentes foram fundamentais na construção do produto final, que se encontra disponível no canal do YouTube da Escola de Teatro da UFBA. Dentro do processo de elaboração de *Ânsia*, reconheço que as atividades desenvolvidas me trouxeram ferramentas para colaborar no desenvolvimento de um processo mais coerente com o contexto rapsódico. (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

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

Essa nova experiência teve o intuito de verificar o funcionamento da metodologia com a intermediação de outra profissional e perceber sua funcionalidade nesse contexto e para essas artistas. Desse modo, foi percebido que o contexto virtual, de certa forma, interferiu muito para a aplicação e a efetivação da abordagem metodológica. Os exercícios precisaram ser revistos e

4 Todos os jogos teatrais, alongamentos e aquecimentos vocais e corporais citados e aplicados nessa experiência estão descritos em minha dissertação de mestrado.

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

6 Esse jogo foi criado por mim, e ele consiste em visitar memórias para a criação de novas histórias.



adaptados para o contexto das artistas, que nem sempre estavam aptas para fazer laboratórios práticos, além da questão do tempo, que parece que se encurta quando se trata do meio “virtual”. Mas, por outro lado, isso demonstra a flexibilidade da metodologia, que conseguiu ser adaptada e aplicada para este contexto e, ainda assim, trouxe contribuições para o processo.

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

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

A presença de Andressa foi fundamental na criação conjunta de laboratórios que trabalhassem, por meio da fisicalidade, musicalização e memórias, possibilidades de construção dramática. Juntas, desenvolvemos planos de ensaios, descobrindo como nos adaptar ao meio virtual. O meu processo de aprendizado foi permeado pela abertura de portas e dissecação de camadas polifônicas, coladas, montadas, hibridizadas. Acredito que a formação de Diretora não acaba agora, nem quando finalmente receber o diploma, será uma formação de vida, enriquecida pelas experiências que vivenciei. (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

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



REFERÊNCIAS

- » AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Coleção Feminismo Plurais, Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- » AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- » BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- » BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- » CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. – 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.
- » D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- » MALETA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- » MONSALÚ, Fabiana. *O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. – 2. ed. São Paulo: Giostri, 2018.
- » OLIVEIRA, Andressa Menezes. *Polifonias do espetáculo: a música como dispositivo metodológico para a preparação do corpo em processos criativos de teatro com atrizes*. 2021. 119f. Dissertação (mestrado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33546> Acesso em: 07 jul. 2021.
- » THIOLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.
- » WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. *O Ator Musical: a musicalidade na composição cênica*. 2013. 201f. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.