

## A REPETIÇÃO COMO PROCEDIMENTO: EFEITOS E POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO CORPORAL DO ATOR

Alberto Costa Filho<sup>1</sup>  
Alvaro Levis Bittencourt<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo pretende discorrer e refletir sobre o processo prático criativo, que aborda o procedimento cênico da repetição presente no trabalho da coreógrafa Pina Bausch, buscando os efeitos e possibilidades da mesma no trabalho corporal do ator. Tomo como ponto de partida a repetição, como aborda Ciane Fernandes em seus estudos sobre o tema, trabalhando com o corpo, propondo ações para que possam ser repetidas, com o intuito de aprofundar e sintetizá-las, elevando-as a novas funções ou manifestações, produzindo mudanças nos significados possíveis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ator. Corpo. Pina Bausch. Repetição.

### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir y reflexionar sobre el proceso de práctica creativa que dirige el procedimiento escénica de la repetición presente en la obra de la coreógrafa Pina Bausch, en busca de los efectos y posibilidades de la misma en el trabajo del cuerpo del actor. Tomo como punto de partida la repetición como habla Ciane Fernandes en sus estudios sobre el tema, en colaboración con la materialidad del cuerpo, proponiendo acciones que pueden repetirse, con el fin de profundizar y sintetizarlos, elevándolos a nuevas funciones o demostraciones, produciendo cambios en los sentidos posibles.

**PALABRAS CLAVE:** Actor. Cuerpo, Pina Bausch. Repetición.

---

1 Graduanda em Licenciatura em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná – Universidade Estadual do Paraná – *Campus* de Curitiba II (UNESPAR). bertofringe@gmail.com

2 Orientador deste artigo. Alvaro Bittencourt é Mestre em Performance Teatral pela Monash University e professor da Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR, suas pesquisas são focadas na prática teatral. alvarolevis@gmail.com

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio. (DELEUZE, 2000)

Sobre o exposto acima por Deleuze, identifico-me, pois tendo a necessidade de produzir esta escrita busquei assuntos (o trabalho corporal do ator e a dança-teatro) e um procedimento (a repetição) com os quais me aproximei ao longo da graduação, em consonância com o apreço pelo trabalho desenvolvido pela coreógrafa alemã Pina Bausch. Em certos momentos acreditei que seria mais fácil e cômodo abordar assuntos com os quais já me identifico, mas notei o quão complexo é experimentar e refletir sobre uma prática que é pautada no trabalho de uma pessoa tão importante como Bausch. Neste caso, não só a complexidade em discorrer sobre o trabalho prático realizado em grupo, mas também a responsabilidade inclusa em resgatar um procedimento cênico já consolidado para, a partir deste, visar o início de uma poética artística própria.

É possível entender tal desejo como um desafio, um abismo ao qual é preciso lançar-se para encontrar os caminhos possíveis, uma força interna que gera o debate sobre o que sabemos e o que não. Desta forma, incorre no desafio que é escrever, e a forma que o mesmo provoca reflexões necessárias para compreender como é estar no limite entre o conhecimento e a ignorância e de que modo transpor um ao outro.

Tendo como base os questionamentos anteriores, tornei concreta a responsabilidade de realizar uma prática cênica pautada no procedimento da repetição abordado por Bausch, em um ambiente de ensaio com um grupo de atores, alunos da Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR, onde concluo o curso de Licenciatura em Teatro. Coloquei-me neste processo como diretor e pesquisador, para que pudesse discorrer e refletir sobre as possibilidades e efeitos resultantes da proposta aplicada ao grupo. Buscando, desta forma, encontrar na prática artística pontos de convergência e

disparadores para o encontro de uma poética própria de trabalho cênico e um acalento para superar a relação ameaçadora do limite entre saber/ignorância para que aquele possa se transpor a esta através da escrita.

## O CORPO, PINA BAUSCH E A REPETIÇÃO

Quando comecei a coreografar, nunca tratei a dança como só “coreografia”, mas como expressão de sentimentos. Cada peça é diferente, difícil de colocar em palavras. Num trabalho, cada coisa está entrelaçada-a música, o cenário, o movimento e tudo que é dito. Eu não sei onde uma coisa para e a outra começa, e eu não preciso analisar isto. (BAUSCH, 1985)

Segundo Bausch (1985) em entrevista dada ao *The New York Times*, corpo é expressão dos sentimentos. Entendo que a forma como nosso corpo é doutrinado durante nosso processo de socialização, o mesmo torna-se rígido, sem movimento, sem expressão, aos poucos esta comunicação é silenciada, pois somos disciplinarizados ao longo do tempo em todas as instituições sociais das quais fazemos parte (igreja, escola, família, entre outras), segundo Strazzacappa (2001, p. 70), “A noção de disciplina na escola sempre foi entendida como “não movimento”. As crianças *educadas e comportadas* eram aquelas que simplesmente não se moviam”.

Laise Bezerra doutora em educação pela UFRN e docente na Universidade Federal de São Paulo, nos diz que:

[...] é através da disciplina repetitiva que observamos um disciplinamento dos corpos, e essa disciplinarização é uma das formas sociais que permeiam e dominam maneiras pessoais de percepção e expressão. É através da repetição que há um disciplinamento dos corpos para a utilidade e produtividade (BEZERRA, 2010, p. 06).

A partir disto podemos observar um dos motivos que “bloqueiam” a utilização do nosso corpo como instrumento crítico questionador e transgressor de paradigmas sociais, de forma consciente e politizada, pois, deliberadamente e sem um foco e/ou objetivo maior esses corpos acabam sendo mutilados e imobilizados de forma punitiva como podemos ver abaixo:

A imobilidade física funciona como punição e a liberdade de se movimentar como prêmio. Estas atitudes evidenciam que o movimento é sinônimo de prazer e a imobilidade, de desconforto. Mas se é através do movimento que o indivíduo se manifesta, que indivíduos iremos formar se impedimos sua expressão? (STRAZZACAPPA, 2001, p.69).

Pina Bausch, como uma das mais conhecidas propositoras da dança-teatro, conseguiu ultrapassar significações pré-estabelecidas de movimentos, tidos como disciplinadores, levando à cena a desconstrução dos mesmos. A quebra de expectativa, também utilizada no meio teatral fundiu-se com o universo da dança.

Como o resultado de tal simbiose, o que parece existir na dança-teatro de Bausch, é um corpo que modifica seu espaço corporal não só por meramente dançar, mas reestruturando modos de se fazer dança criticamente para com o mundo. Bausch problematizou diversos assuntos, dentre eles a subjetividade e corpo, a leveza, a agilidade e a velocidade como atributos que controlam não somente as estratégias no processo de globalização, demarcação de territórios e a modernidade. Em outras palavras, tanto o teatro como a dança refletem a situação contemporânea mundial, alertando e criticando a pragmática da aceleração, da mecanização e efemeridades tão presentes nos dias atuais. No entanto, Bausch, ao invés de criar uma dança em contratempo com a agilidade e brutalidade de sua época, utilizava desta fonte para expor sua dança.

Sendo assim, é possível dizer que como o homem, a dança se moderniza a partir da modernização do mundo. E a partir da repetição proposta por Pina Bausch, a qual tem como característica a variação crescente do ritmo, a busca pela satisfação instantânea é quebrada tanto com as variações de ritmo, como na intensidade de cada ação posta em cena. O mesmo ocorre em uma dança ou peça de teatro em que na relação corpo/mente não há desconexão, um toma conta do outro.

Entendo que a dança contemporânea, assim como o teatro, viabiliza a exploração, não apenas de movimentos, mas de pensamentos em relação ao mundo de hoje. Bausch utilizava a repetição como modo de transformação, termo utilizado por Ciane Fernandes (2007), em que o processo de criação cênica e aprendizado de movimentos eram

necessários para recriar o termo dança-teatro. Cada corpo possui sua imagem corporal, que significa ser seu mapa ambiental, onde cada memória sociofamiliar, psiquê e órgãos físicos transmitem a história do indivíduo.

Acima podemos ver que a autora utiliza Análise de Movimento Laban e dos escritos de Jacques Lacan e Michel Foucault, entre outros, para investigar o uso da repetição no processo criativo e nas obras de Pina Bausch. Ainda com base em Fernandes (2007), vemos que a maneira que os gestos e postura de cada um são exibidos, é mostrada a forma como este corpo responde às predisposições de uma sociedade. Depreendo que por meio da repetição, Pina Bausch rememora o mapa corporal de cada bailarino desde a infância, adquirindo imagens, pensamentos e ideias, trazendo à tona, momentos dessa fase específica do artista criador. Esta exposição deste indivíduo reforça a ideia de como este passou a incorporar os padrões sociais.

Como afirma Fernandes (2007, p. 78.):

Pela repetição, a dança evoca seu mais essencial meio – o corpo físico – como objeto sob um controle disciplinário estético e social. Dança torna-se uma crítica a sua própria definição como a apresentação de belos movimentos no palco. A “beleza” da dança está para ser (re)definida em uma crítica exploração estética de suas inerentes relações de poder.

Sendo assim, entendo que a partir da partitura de movimentos apresentada e repetida, a comunicação acontece através do corpo onde são expostas insatisfações, símbolos, manifestações de cada indivíduo. A dança e o teatro, por si só são linguagens expressivas, que buscam por meio dos corpos uma maneira de dialogar, mostrar insatisfações, a existência e experiência conflituosa de cada um. Deste modo, pelo fato de utilizar o procedimento da repetição a dança-teatro, proposta por Pina Bausch, expõe a quebra de significados constituídos socialmente.

Segundo a estudiosa da didática do teatro e principal desenvolvedora do sistema de jogos teatrais e do pensamento de Viola Spolin no Brasil, Ingrid Koudela (2001) “Bausch busca encenar a fissura entre corpo e papel social, que é experienciada e demonstrada através do corpo dos bailarinos-atores”.

Logo, entendo que quando um movimento é demonstrado pela primeira vez, ele é aceito de certa forma pelo público, é visto como um movimento simples e espontâneo. A maneira que a gradação de movimentos vai se repetindo e a variação rítmica crescente acontece, seu significado primeiro é totalmente desmitificado por meio da repetição. Rupturas, reconstruções vão se dando, expondo ainda mais a ideia de uma poética artística não pertencente a significados, que variam de espectador para espectador.

Tais rupturas e quebras de repetição não são meramente um preenchimento cênico, são, no entanto, uma maneira de excitação. O corpo quer ou não quer falar, os corpos dançam e encenam não por simples desejo pelo movimento perfeito, mas como uma contradição de temas preestabelecidos pela sociedade.

## MÉTODO DE TRABALHO PRÁTICO

O desenvolvimento do presente trabalho se dá de forma autoetnográfica, no qual considero minhas a pesquisa prática dentro da sala de ensaio. Segundo Sylvie Fortin, professora do departamento de dança da Universidade de Québec em Montreal; Trad. Helena Mello (2009):

Os dados etnográficos e autoetnográficos me aparecem como os materiais privilegiados para o estudo da prática artística. Os dados de campo levam a se deslocar do ponto de articulação entre um método em questão e uma forma de análise avaliada, assim que, da diversidade de suas utilizações, emerge, pouco a pouco, uma aproximação unificante, ultrapassando as tradições existentes da pesquisa. (FORTIN, 2009, p.86).

Ao considerar a pesquisa de campo importante, optei por realizar uma prática, centrada nas possibilidades e efeitos que surgiriam a partir do procedimento da repetição, pois meu objetivo estava relacionado com o trabalho dentro da sala de ensaio, já que naquele momento não havia a pretensão e nem tempo hábil para que o processo desenvolvido resultasse em uma cena e/ou espetáculo, tendo ciência de que para desenvolver a criação artística de uma peça teatral completa precisaria de meses de trabalho com o grupo de atores.

Entretanto, o foco da prática artística, realizada dentro da sala de ensaio, era obter a partir dos procedimentos de repetição, material cênico passível de exibição ao público, possibilidades de partituras corporais e recortes que pudessem compor uma cena, mesmo que breve, mas completa.

Desta forma, organizei as ideias que tinha interesse em desenvolver, em um trabalho prático, dentro da sala de ensaio, relacionadas ao trabalho corporal conectando-o com a dança-teatro e utilizando-me do procedimento que permeia esta pesquisa – a repetição. Elaborei uma proposta de trabalho com quatro encontros, os mesmos tendo duração aproximada de duas horas e meia cada. Estabeleci também, um cronograma de trabalho para que pudesse me basear durante os encontros.

Sendo assim, defini que realizaríamos exercícios de alongamento, espirais, enraizamento (apesar deste não fazer parte da proposta de Bausch, optei por incluí-lo, pois considero importante no trabalho do ator) e de aquecimento, como caminhadas pelo espaço, corridas com alteração de velocidade, saltos e rolamentos, por considerá-los importantes no entendimento e a consciência corporal que estes exercícios, propiciam para o trabalho cênico.

Além dos exercícios, selecionei alguns estímulos que de alguma forma pudessem suscitar nos atores suas memórias e/ou vivências do cotidiano, sendo eles: textual (para este escolhi o título do artigo da doutora em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), e docente desde 2002 do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, Solange Caldeira “Toda imagem é uma narrativa, todo gesto tem uma história”), por meio de imagens (para selecionar as mesmas estabeleci os temas como solidão, morte, dor e medo) e “o outro” – “os próprios atores” – que em determinados momentos um ator se deixaria contaminar (ou seria contaminado) pelo trabalho de outro ator do grupo.

Desta maneira, finalizei o cronograma de trabalho para o desenvolvimento dos ensaios, inserindo o procedimento proposto por Bausch a partir do segundo encontro de forma crescente ao longo dos mesmos.

Tendo em vista o caminho escolhido para percorrer durante a realização da prática de ensaios, apresentarei a seguir as atividades e os exercícios realizados, as potências observadas e como foi a inclusão do procedimento da repetição em consonância ao trabalho corporal dos atores.

## NA PRÁTICA

No primeiro encontro, realizamos uma pequena conversa sobre o trabalho a ser realizado, a forma de condução do mesmo e como seriam os demais encontros. Na sequência, busquei ouvir dos atores um pouco da experiência teatral de cada um e suas histórias pessoais mais marcantes para que eu pudesse começar a coletar materiais. Tais materiais como vivências, histórias, desejos e inquietações me auxiliaram na condução dos exercícios, identificando emoções, quando o limite físico dos atores estivesse próximo à exaustão, ou então quando uma situação e/ou proposição não se mostrasse mais interessante para o desenvolvimento do trabalho.

Começamos nosso ensaio com uma sequência de exercícios, visando o alongamento e aquecimento dos atores, para que eu pudesse observar qual a disponibilidade corpórea dos mesmos. Neste primeiro momento, consegui perceber que mesmo estando um pouco afastados de uma rotina de trabalho físico teatral, os movimentos, os estados tônicos e a respiração dos atores, estavam adequados para o trabalho.

Desta maneira iniciamos com o exercício que intitulei: “aquilo que eu mais quero hoje”. Neste exercício a proposta é que o ator caminhe em busca daquilo que mais quer hoje, mas sempre que se aproxima é preciso mudar o foco da caminhada, pois o objetivo se afasta. Para que, a partir deste, pudéssemos inserir o estímulo textual, obter as partituras e imagens corporais, observando quais emoções emergiriam ao longo do ensaio.

Orientei os atores para que caminhassem pelo espaço da sala de ensaio e estabelecessem como foco aquilo que mais quisessem naquele dia e foi possível perceber algumas emoções que emergiam de acordo com a caminhada. Em dados momentos os atores eram orientados a modificar a velocidade da caminhada de acordo com a vontade de aproximar-se daquilo que mais queriam (ou a falta dela).



Percebi as emoções que emergiam ao longo do exercício, tornando possível que eu os orientasse para que observassem as mais potentes e as registrassem corporalmente como material de trabalho. Em um segundo momento, indiquei que ao final do caminho, traçado por eles durante a investigação, visualizassem o encontro com aquilo que mais queriam naquele dia. Entretanto, naquele exato instante, seu objeto de desejo transformar-se-ia na coisa da qual mais tinham medo.

Esta nova fase do exercício se repetiria como no primeiro momento. Os atores caminhariam em busca daquilo que mais queriam, porém quando encontrassem haveria a transformação (o que mais quero hoje, quando encontrado transpõe-se no meu maior medo). Desta vez não foi preciso solicitar que os atores variassem a velocidade, pois conforme as emoções resultantes do encontro com o medo foram surgindo, os próprios atores variavam a velocidade de acordo com o desejo de fugir/encarar o mesmo.

Sendo assim, para que pudéssemos concluir este primeiro dia de trabalho prático, indiquei aos atores que resgatassem os movimentos e/ou imagens corporais encontradas durante o exercício e que as transformassem em uma partitura corporal utilizando o estímulo textual: “Toda imagem é uma narrativa, todo gesto tem uma história” – estímulo este que nos acompanharia nos próximos encontros.

Assistimos às partituras obtidas pelos atores através deste processo, para que fosse possível acessá-las como material de trabalho. Os atores foram orientados a internalizar o que foi obtido aliado a uma percepção corporal, percebendo como se encontrava a disponibilidade física. Diferenciando os movimentos mais contidos e a falta de variação de ritmo e velocidade nas proposições corporais do início do encontro e a forma como as partituras finais superaram tais obstáculos.

Iniciamos o segundo encontro retomando os exercícios de alongamento e aquecimento, porém de uma forma mais consistente, exigindo um esforço físico maior dos atores. Impeli os atores a resgatarem as partituras e imagens corporais advindas das potencialidades trabalhadas no primeiro encontro de maneira crescente através da respiração, conforme a respiração fosse se tornando mais forte mais presente seria mais

presente também em cena o material trabalhado. A partir desta proposição, foi possível observar que pouco se perdeu do material internalizado e que os mesmos emergiam com maior facilidade através de uma crescente variação rítmica e/ou do foco na respiração.

Ao perceber que os atores já haviam compreendido a orientação e era possível observar as sequências corporais, iniciei uma experimentação individual a partir dos estímulos imagéticos, das quatro imagens que escolhi no início. Utilizei apenas três: a dor, a solidão e a morte, pois compreendi durante o processo prático que a união delas resultou nos atores o foco da última, que era o medo.

Propus aos atores que, ao passarem pelas imagens, se deixassem contaminar pelas mesmas, uma por vez e que concilhassem a interferência causada com o material que havia sido resgatado. Orientei que executassem o percurso três vezes (em cada um deixando se contaminar por uma imagem diferente), pois assim, teríamos a mesma partitura, afetada de maneiras diferentes. Foi possível observar que o estado advindo desta experimentação norteava por várias vezes formas que poderiam ser associadas à loucura, dor e medo.

A partir da resposta corporal de cada ator, solicitei que tornassem o mais orgânico possível, os estados corporais obtidos (dor, loucura, solidão e medo), entendendo como e onde os mesmos haviam surgido em seu corpo, determinando as ações em cena e as formas pelas quais poderiam afetá-los em um trabalho de criação cênica, para que posteriormente pudessem alcançar novamente os mesmos estados.

Dado o esgotamento causado pela proposta, sugeri um breve intervalo para que fosse possível retomar o trabalho ainda naquele dia. Ao retornarmos para a sala de ensaio, propus que a partir da respiração, os atores resgatassem as partituras obtidas com os estímulos imagéticos. Conforme o trabalho foi surgindo novamente, apontei para os atores o que era potente e comecei a aplicar de forma gradual o procedimento cênico da repetição.

Neste momento, notei que repetições e transformações já haviam ocorrido, muitas vezes durante os exercícios, criação de partituras, e resgates de material. Orientei os atores com comandos como: “investiga isto”, “trabalha isto” etc... e identifiquei que tais

comandos foram interpretados pelos atores como “repete” e “transforma”. Desta forma, a partir deste encontro, procurei deixar as orientações mais claras para que os atores usassem o procedimento da repetição apenas quando direcionados a tal.

Na sequência, pedi aos atores que internalizassem o que foi obtido a partir das repetições e transformações iniciais, propus que fossem relaxando e codificando o material obtido até que formassem um círculo, para que pudéssemos partilhar as experiências daquele encontro e do anterior.

Em nosso terceiro ensaio, os exercícios de alongamento e aquecimento foram realizados de uma forma mais densa do que em relação aos encontros anteriores, exigindo maior controle corporal dos atores. As caminhadas se transformaram em corridas, os atores foram orientados a concentrar o máximo que pudessem da energia advinda do aquecimento e foram impelidos para que a mesma explodisse (explosão de energia corpórea) entre os saltos e rolamentos.

Para esta proposição, foi importante a percepção dos atores sobre a respiração e a forma como estavam controlando o fluxo de entrada e saída de ar em seus corpos, para que não esgotassem toda a carga física logo no início do ensaio. Ainda com o trabalho pautado na respiração, direcionei os mesmos para que começassem a acessar em sua memória corporal, as partituras e imagens corporais obtidas e trabalhadas nos encontros anteriores. Vejamos o que Fernandes (2006, p. 193) pondera: “Como a própria natureza do corpo, movimento e repouso evocam constante mudança e lembrança, simultaneamente e não respectivamente”. Ela complementa que, embora possa soar como um paradoxo, movimento é a memória de si mesmo. E, finaliza: “Assim, movimento é a história do corpo”. Neste sentido, entendi que independente da história, a mesma é sempre do corpo, pelo corpo e para o corpo.

Segundo Ciane Fernandes (2007, p. 30), “através da repetição, a dança-teatro de Bausch contém ambos os interesses: o de Wigman, com a expressão pessoal e psicológica, e o de Jooss, com questões sociais e políticas”. Nas obras de Bausch, o corpo, através da repetição de palavras, gestos e experiências passadas, toma consciência de seu papel enquanto tópico simbólico e social em constante transformação.

Em busca de encontrar no trabalho dos atores, tais transformações que o trabalho de Bausch ocasiona, observei o resgate do material de trabalho e, individualmente, orientei os atores para que utilizassem o procedimento da repetição, indicava para que o fizessem por diversas vezes, ora na mesma intensidade e velocidade, ora realizando alterações entre essas variantes. O comando era para que repetissem incessantemente até que o movimento, o gesto, a partitura, a velocidade ou o estado corporal se transformasse em algo orgânico e/ou cotidiano.

Conforme os atores experimentavam as modificações que poderiam resultar a partir das repetições, inseri o estímulo pensado para este encontro: “o outro”. Orientei que, em meio a sua experimentação, cada um observasse, a seu tempo, os outros atores e o que estavam propondo, bem como a forma como realizavam os movimentos, os gestos, e em especial, como o procedimento cênico da repetição transformava o trabalho dos demais participantes do grupo.

A partir desta observação, os atores foram induzidos a afetar-se pela experimentação dos demais, experimentando em si o que no trabalho de criação artística do outro e, como isto poderia incorrer em seu próprio trabalho criativo. Observei então, que a partir desta orientação, fortaleceu-se a energia do grupo, mesmo que neste momento ainda não tivessem sido criadas relações e/ou interações diretas entre os atores.

Percebi que a energia foi roborada, pois os atores que já demonstravam sinais de esgotamento e exaustão física, por sua vez tiveram a intensidade de seus movimentos e partituras revigoradas pela energia que permeava o grupo na sala de ensaio. Utilizei-me desta oportunidade para propor aos atores que fossem interiorizando os resultados da experimentação realizada e para que fizéssemos um breve intervalo.

Ao retornarmos para a sala de ensaio e observadas às transfigurações geradas a partir das repetições, selecionei algumas partituras advindas do trabalho corporal dos atores, que identifiquei como sendo mais potentes a fim de realizar uma proposição de interação coletiva entre os atores no próximo encontro e indiquei individualmente quais partituras seriam utilizadas.

Para que encerrássemos o encontro, propus que os atores partilhassem suas percepções sobre os exercícios, sobre a disponibilidade e potência criativa corporal, e também os estados e emoções encontradas durante a utilização do procedimento da repetição. Após as exposições, solicitei que elaborassem um relato escrito, e individual, refletindo sobre o processo até aquele momento e que me entregassem após o último encontro do trabalho prático.

Inicialmente, a proposta de trabalho para o quarto e último ensaio, era a montagem de cenas, a partir do material de trabalho corporal dos atores, advindo dos encontros anteriores, mas ainda não me era clara a decisão de transpor todo o processo criativo em uma cena. Desta forma optei por observar, novamente, algumas partituras, imagens corporais e estados físicos obtidos pelos atores. Com essa escolha, observei e compreendi melhor como o procedimento da repetição e os estímulos lançados aos participantes, corroboram para a construção corporal dos atores, e como os mesmos acessam essa gama de possibilidades para compor cenicamente, individual e/ou coletivamente.

Sendo assim, orientei que os atores realizassem o alongamento e o aquecimento corporal, a partir dos exercícios que havíamos trabalhado. Nesta etapa foi possível perceber, como a disponibilidade física era diferente, mais detalhada e criteriosa em relação à apresentada nos encontros anteriores. Notei que os exercícios fluíam e convergiam com a respiração muito adequada, a partir do diafragma, sendo expandida para a totalidade de seus corpos.

Notadas estas variantes, orientei que evocassem as potencialidades físico/criativas (já repetidas e transformadas, a partir do procedimento proposto por Bausch), que eu sinalizei durante os encontros: partituras, imagens, gestos, estados e emoções. Pedi para que deixassem o corpo exibir tais materiais para que pudéssemos depreender como todo o processo prático influenciou na construção corporal de cada um.

Desta forma, observei que a respiração e a intensidade desta, neste processo, foi um grande disparador para que os materiais pudessem ser acessados pelos atores. As emoções resultantes dos movimentos e a transformação dos mesmos, pela repetição, aliada aos estímulos remeteram ao medo e à loucura perpassando em alguns atores pela dor. Os estados corporais resultaram em choro, palavras balbuciadas e leves soluços.

Ao observar que grande parte do processo prático já se fazia presente, incitei os atores a se relacionarem, convergirem seus materiais uns com os outros, sem que, de forma deliberada, compusessem uma cena. “*Relacionem-se*”, este foi o comando. A partir desta orientação percebi que quando postos em contato a energia da sala de ensaio era una, e que esta unidade energética revigorava as propostas corporais executadas individualmente.

Sentindo-me satisfeito com as observações que fiz, orientei o grupo de atores para que finalizassem a experimentação internalizando seus resultados obtidos, transformando todo este processo em um registro corpóreo, passível de ser acessado novamente caso necessário (digo isto, pois, como mencionei acima, na ocasião ainda não estava decidido se iria exibir ou não o experimento relatado nesta escrita), então sugeri aos atores para refletissem e elaborassem os relatos escritos para me entregar. Para finalizar o processo, agradei pela disponibilidade, confiança e esforço na participação e desenvolvimento desta prática.

A seguir, relatarei minha reflexão sobre a execução da proposta de trabalho prático, procurando abordar e responder os questionamentos gerados, a partir do tema proposto em consonância com as potencialidades observadas e/ou obtidas dentro da sala de ensaio com o grupo de atores.

## CONCLUSÃO

A partir da proposta de trabalho elaborada e do desenvolvimento do trabalho prático, entendi que a repetição foi intensificada a partir de estímulos e improvisações que tornaram possível trabalhar com a materialidade do corpo. Sendo propostas ações físicas cotidianas e ações advindas da subjetividade individual e/ou coletiva do grupo de atores, ações essas que posteriormente foram repetidas. Desta forma, essas repetições tiveram como ponto a intenção de aprofundar, sintetizar, e desdobrar as ações variando com o intuito de viabilizar a descoberta de novas possibilidades e efeitos no corpo e no trabalho de criação dos atores, a manifestação de estados e/ou emoções, que transcendessem as

ações concebidas previamente. Estas, repetidas inúmeras vezes, a partir do procedimento trabalhado com o grupo de atores, para que se transformassem como propõe o trabalho de Bausch, produzindo mudanças nos significados possíveis.

O foco explorado no trabalho em grupo foi às possibilidades corpóreas que poderiam emergir a partir do procedimento da repetição, aliada aos estímulos (textuais, visuais, etc.) em consonância com o trabalho de direção da cena, e a partir das improvisações simultâneas: alguém que traz a ação e alguém que pontua e assinala (o diretor/pesquisador). Os ensaios foram, portanto, o centro das indagações, pois é nele que a semente se torna fruto e onde as materialidades corpóreas são escritas, reescritas, são elaboradas e reelaboradas, a partir do procedimento cênico da repetição, transformando e suscitando um estado – outro – em relação ao proposto inicialmente. Ademais, o foco esteve no trabalho do ator consigo mesmo, como foi percebido o interior da cena, simultaneamente com a tarefa do diretor que intervém física e verbalmente na cena provocando a atuação.

O distanciamento dos papéis – ator e diretor – me permitiu compreender que a escolha de um grupo de atores (e não me colocar como objeto de estudo), foi mais sensata para a realização do trabalho prático, me possibilitou entender a especificidade do trabalho realizado com os elementos selecionados para a aplicação do procedimento da repetição.

Os estímulos e/ou procedimentos foram apresentados de forma gradual para que pudessem construir sentido e ser identificados como princípios para a construção da dramaturgia e efeitos na materialidade apresentada no corpo dos atores, assumindo, então, que os esforços são dirigidos para que possam vir a surgir diferentes materialidades a fim de que estas se tornem componentes da cena e que, da forma mais orgânica possível, se integrem. Ao serem previamente escolhidos, os estímulos, são postos em jogo como um material não palpável, mas que tem a força para atravessar os corpos dos atores, condição esta que possibilita a ambos significantes (ator x estímulo) a adquirirem juntos múltiplos significados.

Desta forma, depreendi que, ao trabalhar a partir da exploração dos estímulos e da repetição, é possível extrair elementos, causar efeitos e gerar possibilidades que auxiliem na construção corporal do ator para a cena, já que não há um conhecimento que preceda

a cena, pois, cada cena irá construir o seu próprio saber. Entendo que a composição surge do que acontece no decorrer da experimentação prática na sala de ensaio e não como um trabalho posterior a experimentação ao qual se articulam os resultados com ideias prévias.

## REFERÊNCIAS

BAUSCH, Pina. Entrevista. New York Times, New York, 29 set. 1985.

BEZERRA, Laise Tavares Padilha e ALMEIDA, Maria da Conceição. **Se faço teatro ou dança? Uma complexa cartografia da anamorfose pina bauschiana.** In: **SEMINÁRIO E MOSTRA NACIONAL DE DANÇA TEATRO, II.** Anais. Viçosa, 2010. Disponível em: [https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca\\_teatro/evento/apresentacao/gruposTematicos.html](https://phpsistemas.cpd.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/gruposTematicos.html). Acesso em: 10/02/2016.

CALDEIRA, Solange. PINA BAUSCH: **Toda imagem é uma narrativa, todo gesto tem uma história.** Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas, Florianópolis, Vol 1, nº 8, pág. 61-72, Dez. 2006. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2006/>. Acesso em: 19/11/2015.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

FERNANDES, Ciane. **Corpo e(m) contraste: A dança teatro como memória** In: MOMEMENSOHN&PETRELLA(Org.) 2006. Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo, Summus editorial, 2006, p. 191-202.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação.** São Paulo: Annablume, 2007.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Trad. Helena Mello. **Revista Cena,** Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009, Editora:UFRGS, p. 85-95. Acesso em 19/02/2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola.** Cadernos CEDES, Campinas, SP, Cedes, n. 53, p. 69-83, 2001. Acesso em 20/11/2015.

## IMAGENS UTILIZADAS COMO ESTÍMULO

<http://bibliotecadigital1.blogspot.com.br/2013/05/em-bangladesch-muculmanos-pedem-pena-de.html> Acesso em Outubro/2015.

<http://www.revistacontemporartes.com.br/2015/07/poetando-ii.html> Acesso em Outubro/2015

<http://www.conexaojornalismo.com.br/colunas/politica/geral/um-crime-atroz-mas-com-trilha-sonora-do-coldplay-74-41701> Acesso em Outubro/2015



**IMAGENS E VÍDEOS DO PROCESSO**

<https://www.flickr.com/photos/141006558@N06/albums/72157665784360621>

<https://www.flickr.com/photos/141006558@N06/albums/72157665885407856>