

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO**

CAMILLE NASCIMENTO AZULAY CALIRI

**UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE CENAS PERFORMATIVAS REALIZADAS
PARA O ESPETÁCULO “NADO SINCRONIZADO”.**

MANAUS

2024

CAMILLE NASCIMENTO AZULAY CALIRI

**UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE CENAS PERFORMATIVAS REALIZADAS
PARA O ESPETÁCULO “NADO SINCRONIZADO”.**

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito final para a
obtenção do título de Bacharela em Teatro pelo curso de Teatro
da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Me. Madirson Francisco Souza.

MANAUS

2024

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO
TERMO DE APROVAÇÃO

CAMILLE NASCIMENTO AZULAY CALIRI

**UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE CENAS PERFORMATIVAS REALIZADAS
PARA O ESPETÁCULO “NADO SINCRONIZADO”.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Teatro, na Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Madirson Francisco Souza – Orientador

Prof. Dr. Taciano Araripe Soares – Membro da banca

Prof. Ma. Amanda Caroline Mota de Souza – Membro da banca

Manaus, 29 de novembro de 2024

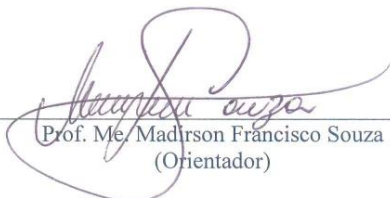


UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Criada pelo Decreto Estadual nº 21.963, de 27 de junho de 2001



ATA DE DEFESA DE ARTIGO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e nove dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e quatro, às dezenove horas, na Sala Grande Otelo (3º andar), reuniu-se a Banca de DEFESA do Artigo de Conclusão de Curso de Bacharelado em Teatro, do(a) acadêmico(a) **CAMILLE NASCIMENTO AZULAY CALIRI**, sob o título *UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE CENAS PERFORMATIVAS REALIZADAS PARA O ESPETÁCULO "NADO SINCRONIZADO"*. A comissão foi constituída, pelos professores (as) Madirson Francisco Souza (Orientador/UEA), Amanda Caroline Mota de Souza (SEDUC/SEMED) e Taciano Araripe Soares (UEA). Após arguir o(a) candidato(a), A banca deliberou a APROVADA do trabalho mediante as observações em anexo.


Prof. Me. Madirson Francisco Souza
(Orientador)


Profª. Ma. Amanda Caroline Mota de Souza
(Membro Titular)


Prof. Dr. Taciano Araripe Soares
(Membro Titular)

UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE CENAS PERFORMATIVAS REALIZADAS PARA O ESPETÁCULO “NADO SINCRONIZADO”.

TEATRO PERFORMATIVO

CAMILLE NASCIMENTO AZULAY CALIRI¹

MADIRSON FRANCISCO SOUZA²

RESUMO

A presente pesquisa propõe-se registrar e analisar o processo de construção de cenas performativas no espetáculo de montagem cênica “Nado Sincronizado”. Se trata de uma metodologia autobiográfica de pesquisa qualitativa, que utiliza a própria vida e experiências do pesquisador. O estudo da relação entre teatro e temas que exploram relações interpessoais e afetivas é essencial para a compreensão dessa montagem. Como teórico referencial, será utilizada a obra de Erika Fischer-Lichte³, renomada pesquisadora que investiga o teatro sob a perspectiva da fenomenologia e da experiência do espectador. Suas reflexões sobre a natureza efêmera e participativa do teatro, assim como sobre a interação entre o corpo do performer e o espaço cênico, oferecem uma base fundamental para o entendimento das especificidades dessa prática performativa. A partir do processo criativo, pretendo contextualizar o tema, identificar lacunas no conhecimento e apresentar suas contribuições sobre a natureza efêmera e participativa do teatro, assim como suas reflexões sobre a relação entre o corpo do performer e o espaço cênico, oferecerão subsídios teóricos essenciais para a compreensão das especificidades da montagem.

Palavras-Chaves: teatro performativo, corpo, processo criativo.

¹Finalista do curso Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas. Atua como maquiadora social, teatral e cinematográfica. Faz parte do projeto de extensão “Arte Comunidade”, onde ministra oficinas de teatro e contação de histórias nas creches de Manaus.

²Formado em Licenciatura em Teatro pela UnB e Bacharel em Dança pela UEA, Prof. Do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas.

³É uma teórica e historiadora de teatro alemã, nascida em 1943. Ela é uma das principais figuras na teoria e história do teatro contemporâneo.

ABSTRACT

This research aims to record and analyze the process of constructing performative scenes in the stage production “Nado Sincronizado”. This is an autobiographical qualitative research methodology, which uses the researcher's own life and experiences. The study of the relationship between theater and themes that explore interpersonal and affective relationships is essential to understanding this production. As a theoretical reference, the work of Erika Fischer-Lichte will be used, a renowned researcher who investigates theater from the perspective of phenomenology and the experience of the spectator. Her reflections on the ephemeral and participatory nature of theater, as well as on the interaction between the performer's body and the stage space, offer a fundamental basis for understanding the specificities of this performative practice. Based on the creative process, I intend to contextualize the theme, identify gaps in knowledge and present her contributions on the ephemeral and participatory nature of theater, as well as her reflections on the relationship between the performer's body and the stage space, which will offer essential theoretical support for understanding the specificities of the production.

KeyWords: performative theater, body, creative process.

1 INTRODUÇÃO

O espetáculo “Nado Sincronizado” surge no componente Montagem Cênica I, composta por mim (atuação), Paulo Martins⁴ (atuação) e Bruna Pollari⁵ (direção). Ele se desenvolve a partir do teatro performativo. Para a pesquisadora Josette Féral⁶, o teatro performativo teria como aspecto fundamental a ênfase no “fazer”, valorizando a ação em detrimento da representação. Mas nós queríamos levar para o palco? Surgiram dois: Amor e Velhice. O processo sempre acaba nos comunicando onde devemos estar e acabamos nos contaminando completamente pelo amor, pela paixão, pelas relações afetivas. O fato de sermos jovens e não ter muito conhecimento sobre as implicações sobre o envelhecimento e a enorme vontade da

⁴Finalista do curso de Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas. É ator, pesquisador e produtor.

⁵Graduanda no curso de Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas. É atriz e artista visual.

⁶É uma teórica e crítica de teatro francesa, conhecida por suas contribuições significativas para a teoria e história do teatro contemporâneo.

direção de falar sobre o amor romântico e suas variações, tenha afetado diretamente. A pesquisa tem como objetivo incentivar o processo de criação dos atores dentro da sala de ensaio através de exercícios corporais, entender como os atores transformam suas vivências reais em cenas performativas e criar uma sala de ensaio em que os atores se sintam confortáveis para criar com sua própria autonomia.

Desde o princípio, para nós, o espetáculo sempre teve a ver com água. A dramaturgia, também. Água, rio, paz, silêncio, amor. Pelo menos era isso que nós achávamos que seria. A partir disso, eu trouxe a simbologia do nado, natação, competição. Como somos dois, sincronia, sincronizado. O nado sincronizado pode ser uma metáfora para o diálogo entre competição e as relações afetivas. Assim como no esporte, onde as nadadoras precisam estar em sintonia, atentos aos movimentos um do outro para criar uma coreografia harmônica, em um relacionamento, é fundamental que ambos os parceiros estejam conectados, ajustando-se constantemente ao ritmo e à energia do outro. No nado sincronizado, há uma dança fluida na água, que esconde o esforço e a técnica por trás de movimentos graciosos. No amor, também existe esse esforço invisível por trás de momentos de ternura e cumplicidade, há trabalho, comunicação, e uma necessidade de alinhar expectativas e sentimentos. A água, elemento central do nada sincronizado, representa as emoções que cercam as relações. Ela pode ser calmante e suave, mas também pode se agitar e exigir ainda mais esforço e cooperação. O desafio é manter a harmonia mesmo em águas turbulentas, assim como nas relações, onde o equilíbrio e a conexão podem ser testados pelas adversidades.

Por fim, assim como no nado sincronizado, as pequenas desatenções podem resultar em desencontros visíveis, mas com paciência e prática, é possível reencontrar o ritmo e seguir juntos em perfeita sincronia. E assim, surgiu o nome do espetáculo.

2 Teatro Performativo x Performance: *Uma distinção necessária.*

A diferença entre teatro performativo e performance é na maneira como essas linguagens se relacionam com o público e com a estrutura da obra. O teatro performativo é uma abordagem dentro do teatro que incorpora elementos da performance, mas ainda opera dentro de um contexto teatral, mesmo que subverta algumas de suas convenções. Ele desafia uma narrativa linear, quebra a "quarta parede" e pode ser criado por meio de improvisações, misturando artes visuais, sonoras e tecnológicas, sem necessariamente seguir um roteiro

tradicional. A aplicação prática desses conceitos se manifesta quando os atores e público interagem criando uma experiência imersiva, quando a narrativa não-linear é apresentada por meio de sequências coreografadas que contam histórias fragmentadas e quando a desconstrução utiliza criativamente o espaço aquático imaginativo como elementos que convertem o espetáculo em uma obra de teatro performativo. Essa abordagem desafia a tradicionalidade, explora novas formas de expressão e cria uma conexão intensa com o público. No livro "Performance Theory," Richard Schechner⁷ explora a integração entre diferentes formas artísticas e o conceito de performatividade:

Performance não é apenas um evento artístico, mas uma prática que atravessa muitas disciplinas e áreas da vida. O que distingue a performance é a sua ênfase no 'fazer' - na ação e na presença. Esta abordagem desafia as categorizações tradicionais, permitindo uma fusão entre teatro, artes visuais e outras formas de expressão. (Schechner, 1988, revisão de 2004, p. 22)

Já a performance é uma arte autônoma, muitas vezes associada à arte contemporânea, que valoriza o ato em si e a presença do performer, sendo efêmera e única para o momento em que ocorre. Enquanto o teatro performativo ainda mantém uma estrutura teatral, mesmo que mais fluida, a performance se concentra mais na ação e no corpo do artista, sem se preocupar com a reprodução ou com a construção de personagens. A performance, por sua vez, não está limitada ao espaço teatral e pode ocorrer em qualquer lugar, como galerias ou ambientes públicos, rompendo completamente com as convenções do teatro tradicional.

Porém, apesar desses conceitos pré-estabelecidos, é importante ressaltar que não é necessário utilizar todos esses elementos para que um espetáculo seja considerado performativo. Elin Diamond⁸, teórica de teatro performativo, destaca: "O teatro performativo não é uma forma fixa, mas sim uma prática que desafia as fronteiras entre o teatro e a performance" (Diamond, 1996). Optamos por explorar a fragmentação narrativa e a ênfase na ação performática, sem necessariamente interagir com o público ou romper completamente com

⁷É um diretor de teatro, teórico e pesquisador americano, nascido em 1934. É conhecido por suas contribuições significativas para o teatro experimental e contemporâneo.

⁸É uma teórica e crítica de teatro americana, conhecida por suas contribuições significativas para os estudos de performance, teatro feminista e teoria cultural.

a linearidade da narrativa. Isso demonstra que o teatro performativo pode se manifestar de diversas formas, e que a escolha dos elementos depende do objetivo artístico e da visão do criador. Em nosso espetáculo, a concentração na experiência vivida e na ação performática dos atores é suficiente para caracterizá-lo como um teatro performativo, mesmo sem a presença de todos os elementos típicos dessa vertente.

3 Corpo em Movimento: *A confluência entre Teatro e Dança na construção cênica.*

A corporalidade e a presença são conceitos fundamentais no teatro performativo e no espetáculo. A corporalidade refere-se à experiência e expressão do corpo humano, incluindo movimento, gestualidade, postura, voz e outras formas de comunicação não-verbal. Já a presença refere-se à capacidade de estar presente e consciente no momento, incluindo a atenção, o foco e a conexão com o ambiente e os outros.

No teatro performativo, a corporalidade é usada para explorar emoções, relações e narrativas, enquanto a presença é fundamental para criar uma experiência autêntica e imersiva. O diretor e teórico polonês Jerzy Grotowski⁹ valorizou a corporalidade e a presença como elementos fundamentais do teatro, desenvolvendo o conceito de "teatro pobre" que enfatiza a simplicidade e a autenticidade. No espetáculo "Nado Sincronizado", isso se manifesta na corporalidade expressiva, onde movimentos precisos transmitem emoções e histórias; na presença autêntica, onde os nadadores precisam estar conectados com o corpo e o espaço; na redução ao essencial, eliminando elementos desnecessários e focando na pureza do movimento; na intensidade emocional, transmitindo mensagens com autenticidade e na conexão com o público, criando uma experiência compartilhada.

Inicialmente, tínhamos o desejo de mergulhar na linguagem teatro-dança, então pedimos orientação de nosso professor, Madirson, que nos auxiliou na criação de uma partitura corporal. A partitura corporal é uma abordagem que visa desvendar o potencial expressivo do corpo, utilizando uma linguagem própria para descrever e registrar movimentos. É uma ferramenta para mapear e explorar as possibilidades do corpo em movimento. Ela possuía ações espelhadas, que tinham que ser feitas em sincronia. Também trazia um ar de manipulação e

⁹Foi um diretor de teatro, ator, teórico e pesquisador polonês. É considerado um dos mais influentes diretores de teatro do século XX. Morreu em 1999.

necessidade do outro. Acredito que foi o que impulsionou o espetáculo, já que decupamos a maioria das ações físicas e as transformamos em cenas performativas. Com muita repetição da célula coreográfica, nós nos perguntávamos o que cada movimento poderia representar e a partir disso, criamos.

A repetição, que é um elemento fundamental no teatro, coreografias e partituras, permitindo reforçar temas e ideias, criar ritmo e cadência, desenvolver personagens e narrativas e estabelecer conexões emocionais com o público. Existem três tipos de repetição: repetição literal, repetição variada e repetição rítmica. A repetição literal é a repetição exata de um movimento, frase ou ação, enquanto a repetição variada envolve variações de um tema ou movimento. Já a repetição rítmica utiliza ritmos e cadências para criar efeitos específicos. A repetição pode ter vários efeitos, como ênfase e destaque, criação de tensão e suspense, desenvolvimento de personagens e estabelecimento de conexões emocionais. Por exemplo, a repetição de um gesto em uma coreografia pode enfatizar uma emoção, enquanto a repetição de uma frase em um monólogo pode destacar uma ideia.

A visão de Pina Bausch¹⁰ é fundamental para entender a importância da repetição e da presença no teatro contemporâneo. Sua abordagem coreográfica, que combina elementos de dança, teatro e performance, busca explorar a profundidade emocional dos dançarinos e criar uma linguagem corporal intensa e expressiva. A repetição é um elemento chave nas obras de Bausch, permitindo a intensificação da expressão e a criação de atmosferas únicas. Sua colaboração estreita com os dançarinos também destaca a importância da presença e da autenticidade no palco. A colaboração estreita com os atores destaca a importância da presença e autenticidade no palco. Isso influencia uma abordagem mais orgânica e emocionalmente verdadeira, onde os artistas se conectam profundamente com o material e com o público. Esse processo criativo estimula a exploração de novas formas de expressão, desafiando convenções teatrais e criando espetáculos imersivos. Ter Pina como referência, nos influenciou e inspirou a criar o espetáculo, pois desafiamos nossos limites, exploramos nossas emoções e inovamos linguagens artísticas.

"A repetição não é uma cópia, mas uma recriação. Cada repetição é uma nova oportunidade para descobrir e reinventar." - Pina Bausch

¹⁰Foi uma coreógrafa, bailarina e diretora de teatro alemã. Considerada uma das figuras mais influentes da dança contemporânea, ela revolucionou a linguagem do corpo e do movimento. Morreu em 2009.

4 Dramaturgia Fragmentada: A interseção entre Realidade e Ficção.

A dramaturgia do espetáculo é coletiva e conseqüentemente, fragmentada, permitindo a construção de narrativas experimentais. Ela ganha profundidade com a aproximação entre as *personas* e nossas próprias experiências. Nós optamos por uma estrutura não linear, que reflete a experiência humana de memórias desconexas. Acredito que essa abordagem valoriza a presença do ator, caracterizando-se como uma prática performativa que desafia as convenções teatrais tradicionais. Essa fusão entre realidade e ficção permite explorar o tema utilizando nossas vivências como matéria-prima para a narrativa. Em "Manifesto pela Pesquisa Performativa", Haseaman, enfatiza: "A pesquisa performativa é uma prática que desafia os limites entre teoria e prática, entre pensamento e ação, propondo uma abordagem experimental e colaborativa." (Bernard Haseaman¹¹, 2015.)

A colaboração entre Paulo e eu, é essencial para desenvolver as cenas, já que nos vemos refletidos em nossas *personas*, que se tornam fragmentações de nós mesmos e tornam-se uma espécie de autoanálise coletiva, onde as fronteiras se dissolvem. Isso permite que o público experimente emoções de forma intensa e espontânea, estimulando reflexão e interpretação pessoal. A narrativa não-linear mimetiza a memória humana, onde lembranças e emoções surgem de forma desordenada, fortalecendo a conexão entre os espectadores por meio da ambigüidade emocional e experiência compartilhada. Assim, o teatro performativo se torna um espaço de exploração pessoal e artística, onde a autenticidade e a vulnerabilidade são fundamentais para criar uma experiência imersiva e verdadeira para o público.

Assim como vêm alterando métodos de pesquisa existentes para criar formas de olhar, interpretar e representar as reivindicações de conhecimento, os pesquisadores performativos estão inventando seus próprios métodos para investigar os fenômenos da prática. Em "Autoescrituras performativas: do diário à cena", Janaina, realça: "A performance

¹¹É um pesquisador, teórico e diretor de teatro brasileiro, conhecido por suas contribuições significativas para os estudos de teatro, performance e arte contemporânea.

autobiográfica é um ato de escritura do self¹², onde o corpo se torna página, e a cena, um espaço de autoconstrução." (Janaina Leite¹³, 2014)

Quando algo não está funcionando, a direção rapidamente muda a estratégia. Lembro de um ensaio, em que não estávamos conseguindo produzir, então apenas paramos, sentamos um de frente para o outro e fomos instigados a falar. Apenas, falar. Surgiu de mim frases que idealizam como alguém deve me amar. Algo simples, que cenicamente provocou o sentimentalismo da minha persona. Criou-se o texto:

“Você não me ama. Você não faz massagem nas minhas costas quando eu chego cansada do trabalho; Você não me ama. Você não compra chocolate para eu comer depois do almoço; Você não me ama. Você não vai ao shopping comigo e com as minhas amigas; Você não me ama. Você não me dá presente no dia do meu aniversário; Você não me ama. Você não faz carinho na cabeça do meu cachorro quando ele te pede; Você não me ama. Você nem se dá bem com a minha família.”

São particularidades banais, que não são necessariamente situações reais e sim idealizações. Isso acabou trazendo um ar de pessoa mimada para a minha *persona*. Ou, talvez de alguém que só está querendo ser amada. Essa cena vem após o afogamento, após eu recuperar o fôlego. É um humor instável. Ela chora, ri, ri e chora. São dois estados diferentes que se complementam acompanhados de pés firmes no chão. Paulo, faz uma ação física escalando meu corpo como se estivesse indo à superfície para respirar. Mas eu sempre o derrubo de volta para o chão. O ignoro. Como se quisesse atenção só para mim. Na última queda, Paulo desfalece. No fim do meu texto eu subo em cima do seu corpo e faço uma reanimação nele, com as mãos sobre seu peito. Ele acorda e diz a seguinte frase me questionando: “Você me ama mesmo? Ou você só quer ser amada?”

5 A Partitura Corporal: *ferramenta expressiva.*

Ao priorizar a ação e a presença física, o teatro performativo desloca o foco da mera imitação ou recriação da realidade para uma experiência mais visceral e imediata. Isso pode desafiar as convenções estabelecidas sobre o que constitui uma performance teatral significativa

¹²No teatro, "self" refere-se ao conceito de identidade, personalidade ou presença do ator em cena.

¹³É uma pesquisadora, teórica e crítica de teatro brasileira.

e eficaz. Em um processo cênico, qualquer elemento acaba se tornando ferramenta para a criação de algo, mesmo que sirva apenas como exercício ou usado temporariamente. No início dos ensaios, eu estava com o cabelo vermelho, e isso foi consequência para a criação do seguinte texto:

“Mulher do cabelo vermelho, o que você faria se eu me enfiasse aí dentro desses teus anos de história tingidos por uma tinta da cor de um mar de sangue açucarado? Queria não ter que resistir a esse meu impulso. Mas o que eu posso fazer? Seria pra você uma demonstração de afeto muito repentina de carinho muito absurda. Vou me contentar em te observar e em escrever mil poemas a teu respeito. Quem sabe se eu te comprar uma maçã do amor em junho, eu não sacio essa vontade de me enfiar nos teus cabelos.”

Inicialmente, quando Madirson participava de alguns ensaios, com o texto, fomos criando uma partitura física e conseqüentemente uma cena. Por muito tempo, ela foi uma incógnita, pois os atores não se sentiam afetados por ela, e nem encontrávamos subtítulos ou significados nela. Eu entro de uma forma animalesca coberta por meus cabelos, enquanto Paulo recita o texto olhando diretamente para a minha figura. Nós finalizávamos a cena nos masturbando individualmente. A partir da repetição, comecei a ter um determinado ponto de vista sobre a mesma. Durante a cena, meu corpo muda, e além de estranheza, traz algo mais sensual e misterioso. Aquela era “a amante”. Ou a idealização de outro alguém. Mas tinha algo que distanciava daquela relação monogâmica.

Com isso, comecei a investigar algum elemento visual que alimentasse essa percepção, e surge o batom vermelho juntamente com os beijos, que surgiram durante a partitura, marcando aquela pele, deixando algo, quase como uma sujeira. Em determinado momento, a postura da minha persona muda. Surge um nojo, uma raiva, uma ânsia de tirar aquele batom que habitava os seus lábios. E é nesse momento que ela volta a ser “a esposa”. Ao finalizar, ela se deita no leito daquele relacionamento falido enquanto seu companheiro se masturba afetado pelo resquício de batom deixado em seu corpo. O meu cabelo não é mais vermelho, já que no processo nós descobrimos esse distanciamento entre “a esposa” e “a amante”, então, optamos por comunicar a cor através da iluminação.

5.1 Cenografia e Iluminação: Extensão da experiência emocional.

"O verdadeiro teatro começa onde termina a cenografia." - Bertolt Brecht.¹⁴

Como poderíamos representar dois atletas prestes a iniciar uma competição de natação já que optamos por não trabalhar com cenografia? Nos preocupando firmemente em nossa interpretação. Bertolt Brecht destaca a ideia de que o teatro não precisa de uma cenografia elaborada para ser eficaz, e que a verdadeira essência do teatro está na atuação, na direção e na conexão com o público. No artigo "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea," Eleonora Fabião¹⁵ explora as interseções entre performance e teatro na cena contemporânea:

A performance contemporânea desdobra-se em uma multiplicidade de formas, cruzando fronteiras entre o teatro, as artes visuais e outras práticas artísticas. Essa hibridização desafia as convenções tradicionais, permitindo que artistas criem obras que são ao mesmo tempo visuais e performativas, promovendo novas experiências estéticas e políticas" (Fabião, 2009, p. 27).

Mas queríamos proporcionar, mesmo que mínima, uma imersão ao público. Começamos com o trabalho da iluminação, pois o uso estratégico da iluminação pode criar ambientes e definir o tom da cena. Queríamos reflexos que lembrassem água e piscina. Mas não tínhamos os recursos necessários, então, conseguimos emprestado refletores móveis, e cobrimos as lentes com celofane¹⁶ azul. O efeito se assemelhou ao reflexo que as piscinas possuem. Nos figurinos optamos por roupas clássicas de banho, maiô e sunga. No sensorial, foi utilizado cloro. Apesar de funcionar, foi um recurso de que decidimos abrir mão pois algumas pessoas têm alergia e não queríamos renunciar a determinada parte do público.

"O espectador, deixando de ser apenas espectador, torna-se spect-ator¹⁷, participante ativo do processo criador." - Augusto Boal.¹⁸

¹⁴Foi um dramaturgo, diretor de teatro, poeta e teórico alemão. É considerado um dos principais expoentes do teatro épico do século XX. Morreu em 1956.

¹⁵É uma pesquisadora, teórica e artista brasileira de teatro e performance, conhecida por suas contribuições significativas para os estudos de teatro, performance e arte contemporânea.

¹⁶O celofane é um tipo de filme plástico transparente e flexível, feito de celulose regenerada. É utilizado em diversas aplicações.

¹⁷É um termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Rancière para descrever o espectador como alguém que não apenas assiste, mas também interpreta e participa ativamente da performance ou obra de arte.

¹⁸Foi um dramaturgo, diretor de teatro, ativista político e educador brasileiro. É conhecido por desenvolver o "Teatro do Oprimido", uma metodologia que visa empoderar comunidades marginalizadas por meio da arte. Morreu em 2009.

CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO: *Relações afetivas como metáfora aquática.*

Esta pesquisa demonstrou a importância fundamental do teatro performativo e da linguagem corporal como ferramentas expressivas para explorar temas complexos e sensíveis, como o amor, a fragilidade das relações afetivas, a vulnerabilidade e a intimidade. A utilização da partitura corporal revelou-se essencial para a criação de uma linguagem cênica autêntica, permitindo uma profunda exploração da expressividade corporal, da comunicação não verbal e da interação entre os atores. Isso possibilitou uma representação mais realista das emoções humanas, tornando a experiência teatral mais imersiva e impactante para o público. A aplicação prática da partitura corporal permitiu que os atores desenvolvessem uma linguagem cênica inovadora, explorando a subjetividade e a emotividade, fortalecendo a comunicação entre os integrantes da equipe e criando uma experiência única para o público.

A metáfora aquática, empregada como ferramenta criativa, trouxe um aprendizado significativo para os atores e a equipe de criação. A prática da "sincronia" em cena se mostrou um exercício poderoso de colaboração e confiança mútua, desencadeando um processo de desenvolvimento de simpatidade, exploração da dinâmica das relações humanas e representação autêntica da complexidade afetiva. Essa abordagem reforça o potencial do teatro performativo para transcender fronteiras emocionais e intelectuais, fomentando uma reflexão crítica sobre relações humanas e promovendo empoderamento e autoconhecimento. As descobertas têm implicações significativas para práticas teatrais contemporâneas, educação emocional e social, terapias expressivas e pesquisas futuras sobre linguagem corporal e teatro performativo.

REFERÊNCIAS

- BAUSCH, Pina. **A arte da repetição em Pina Bausch**. (Revista de Dança, Universidade Estadual de Campinas, 2018)
- BOAL, Augusto. **O Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975. (Original: 1974)
- BRECHT, Bertolt. **O Teatro de Bertolt Brecht** de Eric Bentley, 1964.
- BRECHT, Bertolt. **O Teatro Epiceno**. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Original: 1927)
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem-criação de tempo/espaço de experimentação**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- DIAMOND, Elin. **Performance e cultural politics**. Routledge, Londres, 1996.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do efêmero: A performatividade dos espetáculos teatrais**. Tradução de Ana Lucia de Oliveira e Marcelina das Graças Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta, 2009.
- FERRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o Teatro Performativo**. 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em direção a um teatro pobre**. Traduzido por Luiz Carlos Sedlmayer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1972.
- HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: CERASOLI JUNIOR, Umberto (org.). Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v. 3.1, São Paulo:USP, p.41 – 53, 2015
- LEITE, Janaina Fontes. Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. São Paulo, 2014.
- SCHECHNER, Richard. **"Performance Theory"**. 1988, nova revisão 2004.

DRAMATURGIA NADO SINCRONIZADO (em construção)

Os atores encontram-se no fundo do palco, cada um ocupando uma extremidade. Eles fazem movimentos remetentes a um aquecimento. ENTRA CAMILLE. Ela se posiciona como um nadador prestes a iniciar a competição.

CAMILLE – “A bexiga grita, o estômago se agita, o coração para;” (pulo/mergulho)

– “Você me olha de um jeito que eu nem sei. Eu quero você. Eu quero muito você!”

– “Eu quero me enfiar dentro da tua pele. Eu quero beber o teu suor pra saciar a minha sede. Morder o teu pescoço te ouvindo gritar no meu ouvido.”

– “Eu quero e eu vou saber a tua história. Saber do que você tem medo, saber do que você gosta de comer e principalmente quem você gostou de comer. Eu vou ter ciúme de você mesmo quando você estiver falando só com a sua irmã.”

– “Eu vou colocar uma câmera escondida no banheiro, pra quando você estiver tomando banho eu te capturar em um vídeo só meu. Eu vou me masturbar todos os dias pensando em você e eu vou gemer tão alto... (Camille solta um gemido extremamente exagerado enquanto se agacha, como em uma cena de sexo selvagem) que você vai ouvir de onde quer que você esteja, mas antes de gozar... antes de gozar eu vou parar.” (Camille volta a se posicionar como nadadora).

ENTRA PAULO. Ele se posiciona como um nadador prestes a iniciar a competição.

– “Eu tenho medo de ficar distante de você. De chegar um dia em que eu vou te olhar e você vai ser só um passado (pula/mergulha) Eu te amo tanto, mas eu sei que no fundo “amor” é só uma palavra, porque na prática eu acho que eu não sei te amar (se aproxima rapidamente de Camille e pega no seu queixo delicadamente; ela o recolhe rapidamente) Acho que eu não sei considerar as tuas individualidades, a tua forma irritante de começar uma fala mas logo parar por ter reconsiderado o que ia falar, principalmente a forma irritante como você sempre me dá um diagnóstico de uma doença fatal pra qualquer dor que eu esteja sentindo, a forma como você quer que eu passeie no shopping com você sendo que você sabe que eu tenho fobia social, eu sou alérgico a shopping! A forma como você pede que eu compre um chocolate pra você comer depois do almoço, sendo que você sabe que eu não tenho dinheiro pra comprar chocolate! A forma como você sempre me pede milhões de coisas mas você nem pergunta o que eu quero. Você não me considera, você não me considera nas suas palavras, nas suas ações, nos seus pensamentos, nos seus sentimentos, isso me irrita, você não me considera, isso me irrita, você não me considera, você me irrita!”

“É numa dessas de tentar te amar que eu acabo te afundando num rio de desejos... Desejos que eu projeto em ti. Desejo que tu não satisfaz por ser uma pessoa diferente da pessoa que eu criei

na minha cabeça. Há um rio entre nós, mas eu não sei nadar. Eu tô cansado de te ver se afogando.” (Paulo afoga Camille, que prende sua respiração).

Camille volta do afogamento e começa o seguinte monólogo:

“Você não me ama, você não faz massagem nas minhas costas quando eu chego cansada do trabalho. Você não me ama, você não compra chocolate pra eu comer depois do almoço. Você não me ama, você não vai ao shopping comigo e com as minhas amigas. Você não me ama, você não dá presente no dia do meu aniversário. Você não me ama, você não faz carinho no meu cachorro. Você não me ama, você nem se dá bem com a minha família.” (Camille murmura, face exagerada de choro).

Paulo faz movimentos repetitivos tentando escalar o corpo de Camille e desfalece no chão. Camille vai ressuscitá-lo com uma massagem cardíaca.

PAULO— Você não me ama, você não tem tesão em mim! Você não me ama, você nunca faz nada do que eu te peço!

CAMILLE— Eu te amo!

PAULO— Eu também te amo!

CAMILLE— Eu amo como você me chama de amor enquanto cava o meu passado feito uma draga insaciável atrás de rubis, esmeraldas e ametistas!

PAULO— Eu amo como sempre encontro nessas pedras preciosas as provas do seu solene e grande amor!

CAMILLE— Eu amo como você sonda os micro movimentos dos átomos do meu corpo como uma cientista pós doutora em medo de me magoar!

PAULO— Eu também amo! Eu também amo! Eu também amo o jeito como você monitora todos os meus passos como uma mãe jaguatirica alerta a qualquer ameaça que ronde seus filhotes!

CAMILLE— Eles poderiam cair no rio! Imagine! Se isso acontece! Você me deixaria cair no rio?

PAULO— Jamais, meu amor! Eu nunca permitiria que isso acontecesse!

CAMILLE— Nem eu, nem eu.

Os atores se transformam em suas figuras infantis.

– Eeeei

– Que fooui?

— Tenho um segredinho pra te contar, mas tu não pode contar pra ninguém!

– Eu prometo!

– De dedinho?

- Eu tô usando droga!
- Iiih, a tua mãe vai te bater!
- Vai não, é uma droga boa... a droga do amor!
- E amor é droga agora?
- É que ele deixa a gente descontrolado, coração faz tchuutchuuutuuuuu a gente fica doidão e não sabe mais o que faz...
- Eu não acho, eu amo a mamãe e eu não fico assim não, eu...
- Ah, é?

Camille quebra a quarta parede e conversa com o público.

- (ADULTA) Eu cresci rodeada por amor, sabe? os meus pais não se davam tão bem, então sempre faziam de tudo pra que eu me sentisse amada. Então eu sempre me senti bem sozinha, nunca precisei de alguém pra me completar. mas tudo isso mudou depois de conhecer você, (VOLTA A CRIANÇA) de repente eu não queria mais ficar sozinha e nada parecia ser interessante sem você...

Camille faz um gesto chamando Paulo pra brincar e corre para o fundo do palco.

MULHER DO CABELO VERMELHO

PAULO – Mulher do cabelo vermelho! O que você faria, o que você faria se eu me enfiasse aí dentro desses teus anos de história tingidos pela tinta da cor de um mar de sangue açucarado (risos)? Queria não ter que resistir a esse meu impulso. Mas o que eu posso fazer? Seria pra você uma demonstração de afeto muito violenta, de carinho muito absurda! Então eu vou ter que me contentar em te observar e em escrever mil poemas a teu respeito. Quem sabe se eu te comprar uma maçã do amor em junho eu não sacio essa minha vontade de me enfiar nos teus cabelos!

Partitura da cama, força e abraços.

Volta das personas crianças/infantis.

- Eu não sei fazer isso não, tu sabe?
- Sei, eu aprendi na novela. A mulher fica na frente do homem e ele fica atrás assim, ó...

PAULO: “Eu queria uma vida de tonalidade verde. A TV, as revistas, os filmes e as novelas me prometeram uma vida feliz com uma esposa que me fizesse rir, me agradasse, me fizesse carinho e me desse filhos. Eu teria um apartamento e um bom emprego. Eu queria ter uma vida de tonalidade verde. Hoje eu tenho uma esposa, só que ela não se esforça mais. Nem eu me esforço mais. Hoje ela me chamou de machista...eu sou machista? O que eu faço de machista? Como eu faço pra deixar de ser machista?”

CAMILLE NANA PAULO E O COLOCA NO FUNDO DO PALCO.

Cena da saudade.

CAMILLE: “Tô com saudade, sabe? Tô pensando aqui em ti... da última vez em que eu te vi. Uma vez tu me falou de uma viagem de barco que você fez sozinho, que te deixou com muito medo! Eu também morro de medo de viajar sozinha. Odeio, na verdade. É uma solidão... tá certo que algumas pessoas falam sobre solidão, mas eu acho que solidão nem existe. Acho que é só uma desculpa pra você acreditar que tá bem sozinho. (Camille se atraca na perna de Paulo) E eu tô aqui sozinha... tô com saudade de você. Você falou que naqueles dias de solidão tu tava olhando pro rio e tu observou uma casinha verde lá no fundo. Pensou em se jogar do barco e em nadar até aquela casinha; viver no meio da floresta, dos bichos... Acho que não é uma ideia tão ruim, viver assim, isolado... isolado não, né... Eu acredito que ninguém anda sozinho. O que eu to tentando te dizer é que eu tô nessa casinha... e to esperando tu vir nadar até mim. Não se afoga não, viu? nada! bate essas tuas duas pernas e nada! e não se afoga não viu...”

PAULO: “29 mil maneiras de pensar em você! Eu te vejo nos pássaros, nas cutias, nas jaguatiricas... eu te vejo do outro lado do rio!” (Movimentação exagerada tentando sair do lugar)

(ELES CAEM)

Blackout.