

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

MARCELO PIRES NEVES

**O USO DE REPETIÇÃO EM PROCESSOS CRIATIVOS E SUAS
TRANSFORMAÇÕES EM CENA**

Porto Alegre

2022

MARCELO PIRES NEVES

**O USO DE REPETIÇÃO EM PROCESSOS CRIATIVOS E SUAS
TRANSFORMAÇÕES EM CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharela em Teatro.

Orientação: João Carlos Machado

Porto Alegre

2022

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio, e principalmente à minha mãe, Eliara Pires Neves, por ter me ajudado a confeccionar os figurinos do meu estágio, podendo fazer parte da ficha técnica como figurinista ao meu lado.

Ao meu orientador Chico Machado, por ter me dado a liberdade de criar e de experimentar coisas novas, e abrir meus horizontes no campo das artes.

À minha amiga e orientadora de estágio de atuação, Gisela Habeyche por ter me acompanhado em todo o processo de criação do *Alhures*, e por ter me ajudado tanto nesta reta final de curso.

À minha amiga e parceira Bibiana Jung, que tive o prazer de contracenar no estágio de atuação. Acredito que nossa parceria será para a vida toda.

Ao meu namorado Andrei, que me ajudou muito neste trabalho, me incentivando e me apoiando em minhas escolhas.

RESUMO

O presente trabalho relata e analisa o uso da repetição em processos criativos experienciados pelo autor durante sua graduação em Interpretação Teatral na Universidade Federal do Rio Grande do sul (UFRGS). O principal objeto de pesquisa é a noção repetição utilizada na constituição do espetáculo *Alhures* - estágio de atuação do autor –, como ela é aplicada e como transforma as cenas apresentadas. O trabalho também analisa experimentos de criação derivados do espetáculo em questão, como partituras, textos e desenhos. Passando por referências como Pina Bausch, Ciane Fernandes, Fayga Ostrower, Maria Lídia Magliani, Jacques Lecoq e Yoshi Oida, o autor explora diferentes campos das artes buscando e pesquisando a repetição, suas diferentes formas de variação.

Palavras-Chaves: Repetição, Partitura corporal, Processo de criação, Polissemia, Corpo, Dança-teatro.

ABSTRACT

The present work reports and analyzes the use of repetition in creative processes experienced by the author during his graduation in Theater Interpretation at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). The main object of research is the notion of repetition used in the constitution of the show *Alhures* – acting internship of the author -, how it is applied and how it transforms the scenes presented. The work also analyzes creative experiments derivative from the show in question, such as scores, texts and drawings. Going through references such as Pina Bausch, Ciane Fernandes, Fayga Ostrower, Maria Lídia Magliani, Jacques Lecoq and Yoshi Oida, the author explores different fields of the arts seeking and researching repetition, its different forms of variation.

Keywords: Repetition, Body score, Creation process, Transformation, Polysemy, Body, Dance-theater.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Marcelo Neves e Bibiana Jung em <i>Alhures</i>	21
Imagem 2 - Marcelo Neves e Bibiana Jung em <i>Alhures</i>	22
Imagem 3 – Obra de Maria Lúcia Magliani, <i>Um de todos</i> , 2005.....	26
Imagem 4 - Obra de Maria Lúcia Magliani, <i>Respostas</i> , 1999.....	26
Imagem 5 - Obra de Maria Lúcia Magliani, <i>Acumulações – Retratos</i> , 2002.....	27
Imagem 6 - Obra de Maria Lúcia Magliani, <i>sem título</i> , 2002.....	27
Imagem 7 - Obra de Maria Lúcia Magliani, <i>Figura Sorridente</i> , 1985.....	28
Imagem 8 – Desenho de Marcelo Neves, <i>Pirata</i> , 2022.....	29
Imagem 9 - Desenho de Marcelo Neves, <i>4 experimentos</i> , 2022.....	29
Imagem 10 – Obra de Iberê Camargo, <i>Tudo te é falso e inútil I</i> , 1992.....	31
Imagem 11 - Obra de Iberê Camargo, <i>Tudo te é falso e inútil II</i> , 1992.....	31
Imagem 12 - Obra de Iberê Camargo, <i>Tudo te é falso e inútil III</i> , 1992.....	31
Imagem 13 - Obra de Iberê Camargo, <i>Tudo te é falso e inútil IV</i> , 1992.....	31
Imagem 14 - Obra de Iberê Camargo, <i>Tudo te é falso e inútil V</i> , 1993.....	31
Imagem 15 - Desenho de Marcelo Neves, <i>12 experimentos</i> , 2022.....	33

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. Repetição como pesquisa.....	10
3. Tipos de repetição experimentados.....	13
3.1 Repetição de movimentos.....	13
3.2 Repetição de texto.....	17
3.3 Repetição na estrutura dramática.....	21
3.4 Repetição em desenhos.....	26
4. Novas partituras.....	34
5. Considerações finais.....	37
6. Referências.....	40

*Por que é tão importante pra eu fazer isso tudo? Tudo precisa fazer sentido? Estar em cena, por algum motivo?
Por que pesquisar repetição?
Pra quem pesquisar?
Pra que fazer isso?
Quem vai pesquisar?
Pra quem
Pra que
Fazer pra que
Que fazer pra isso
Para que que
Repete, reveste, repete, reflete, reverte, reimprime, recomece. Repito rápido reconhecendo raios refletidos na
relva rara e rasa.
A partitura para para perseguir pássaros que partem para Paris. Pousando pensamentos psicológicos
putrefatos pirando parte da minha cabeça.
Cabeça essa que atua
Atua em atuação
Atua ação
A tu ação
Ação tua e minha
Atua ação
A tua ou a minha
A minha ação dança
Repete
Repete do início
Não termina
Finita
Porém
Infinita*

(Marcelo Neves)

1. Introdução

Decidi abrir meu Trabalho de Conclusão de curso, com um poema que escrevi enquanto pesquisava os meus modos de repetir e transformar, observando o que funcionava e o que eu queria fazer. Isto também é um relato de várias questões que foram surgindo durante esse trabalho e que foram muito importantes para que eu conseguisse seguir nele. Quando comecei a pensar que o tema da minha pesquisa de TCC seria a repetição, achei que conseguiria colocar em prática tudo o que estava na minha cabeça. Minhas referências sempre foram muito diversas, indo de Rudolph Laban e Pina Bausch até o filme *Shrek*. Acreditei que tudo isso faria parte do meu estágio e que a repetição estaria muito presente no processo e no produto final. Tudo isso funcionou muito bem na teoria, na prática foi um pouco diferente. Quando terminei o estágio senti que faltava material para escrever meu TCC. E por isso decidi ir para uma sala de ensaio para tentar sanar essa falta que eu sentia. Porém, já no primeiro dia que estava sozinho ensaiando e repetindo comecei a me questionar do porquê eu estava fazendo aquilo.

Início o trabalho falando de como escolhi o meu tema de pesquisa e trazendo referências que me acompanharam durante todo o processo. No segundo capítulo, divido os tipos de repetição que experimentei em: repetição de movimentos, repetição de texto, repetição na estrutura dramaturgica e desenhos. No terceiro e último capítulo, relato as novas partituras que criei a partir de uma já existente. Pesquisei a repetição de formas diferentes, colocando o que consegui em prática no tempo que eu tinha, porém grande parte dessa pesquisa foi feita durante a criação do meu estágio de atuação.

Meu estágio foi apresentado no início do ano de 2022, junto com minha amiga e colega Bibiana Jung. Na “peça” intitulada *Alhures*, que acabou sendo realizado em vídeo devido as complicações da pandemia do coronavírus, dois personagens, Asea e Turfase, se encontram em um lugar desconhecido por eles, e tentam estabelecer uma relação para juntos entenderem que lugar é aquele, e porque estão lá. As cenas contêm muitos elementos de dança-teatro e a repetição completa um pouco do trabalho, tanto nas partituras quanto no texto. E por fim o figurino que foi confeccionado por mim, com a ajuda da minha mãe, um trabalho minucioso que contém repetição no modo de corte das roupas e nos acabamentos feitos a mão. Todos estes elementos juntos, criaram uma atmosfera de surrealismo e de absurdo¹ no espetáculo, algo que desde o início do processo foi buscado por nós.

¹ Aqui utilizo o conceito de absurdo descrito por Patrice Pavi. No qual o absurdo no teatro, já era utilizado antes dos anos cinquenta, e, portanto, não possui relação com o termo *Teatro do Absurdo*. “É preciso distinguir os elementos absurdos no teatro do *teatro do absurdo* contemporâneo”. (PAVI, 1947, p. 1)

Experimentamos repetições de movimentos no processo criativo e nas cenas finais, que também possuíam repetição de texto e na estrutura dramaturgica do espetáculo, tópicos que desenvolvo no segundo capítulo deste trabalho. Nele falo sobre como criamos partituras que utilizavam alguns movimentos repetitivos, trazendo muitas referências dos trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch e da coreografa belga Anne Teresa de Keersmaeker, pois uma das minhas maiores referencias para esse trabalho foi o livro escrito por Ciane Fernandes, onde a autora analisa os trabalhos de Bausch. Também sobre a criação, desta vez de texto para espetáculo de estágio, nós não exploramos muito a repetição, porém ela estava presente muito misturada com a estrutura dramaturgia que criamos.

Também fiz alguns testes em desenhos, onde experimentei elementos um pouco fora do âmbito do teatro. Procurar a repetição em outros campos das artes além do teatro foi essencial, pois consegui abrir possibilidades das quais eu não havia usufruído anteriormente. E por mais que eu tenha pesquisado diferentes maneiras de me expressar nesse tempo, todas elas seguem a mesma ideia inicial de repetir e transformar. Utilizando uma dessas partituras apresentadas no estágio criei uma nova - desta vez sozinho - com os elementos existentes na original. A ideia aqui foi repetir movimentos até que eles se transformassem em algo novo. Esta parte eu pesquisei sozinho, portanto, não tem relação direta com o estágio, apesar de ter um elemento que foi desenvolvido nele.

2. Repetição como pesquisa:

Durante a pandemia tive uma disciplina que foi realizada através do ERE, de preparação para o estágio e que foi ministrada pela professora Patrícia Leonardeli. Durante o semestre comentei com a professora sobre gostar muito do trabalho da Pina Bausch e por trabalhos que usam repetição, seja como processo ou na cena final e que também gosto muito de misturar teatro com dança. Com isso, ela me indicou o livro de Ciane Fernandes sobre o trabalho da artista em questão, chamado *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*, que se tornou a base para a minha pesquisa de TCC e para o estágio também. No livro, Ciane conta suas experiências assistindo os espetáculos da Companhia de Bausch, bem como alguns dos processos pelos quais os dançarinos passaram e ainda analisa cena por cena do espetáculo *Café Muller (1985)*. O livro também traz a história da coreógrafa alemã até chegar na sua companhia mundialmente conhecida, e assim apresenta as referências de dança-

teatro alemã que Pina teve, como Mary Wigman, Kurt Joos e Rudolf Von Laban. O que mais me encantou foi descobrir os processos de criação dos espetáculos da companhia e como a repetição é inserida neles, sempre causando um estranhamento no público. Grande parte do livro é sobre como o ato de repetir os movimentos ou as palavras transformam o significado dos mesmos:

Bausch utiliza ambos os tipos de gestos - técnico e cotidiano. Em muitos casos, o gesto técnico é repetido até ganhar uma significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, através de repetição tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com as funções diárias. [...] Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo e sofrendo mutações em meio a repetição. [...] (FERNANDES, 2017, pp 34)

Junto com o livro, assisti o documentário *Pina (2012)*, dirigido por Wim Wenders, que foi feito em homenagem à coreógrafa após sua morte em 2009. No filme, cada dançarino faz um depoimento de como era trabalhar com Pina Bausch, além de recriarem cenas de alguns dos espetáculos coreografados por ela. Todos contam como era o processo de criação utilizando suas memórias afetivas e pessoais, parte muito importante do trabalho que Bausch fazia. Assistindo ao documentário, consegui ver muito do que o livro falava e eu não entendia ou nunca tinha visto, como, por exemplo, o uso da repetição na cena de abertura na qual os dançarinos fazem a *Marcha das estações*, que consiste em uma enorme fila feita por eles, onde todos andam e repetem um padrão de gestos simbolizando as quatro estações do ano. Esse é um grande e simples exemplo do trabalho de Bausch e, conforme fui assistindo ao filme, fui conseguindo conectar mais e mais o livro com o documentário. Portanto foi uma experiência muito imersiva que tive com duas obras que não foram feitas juntas, mas possuem uma grande conexão.

Durante esta mesma cadeira da faculdade, a professora propôs um exercício em que deveríamos escrever 50 coisas que nos interessam. Depois que terminei de escrever, percebi que algumas delas tinham algo em comum: a repetição. Quando percebi isso, decidi ali que queria muito fazer um TCC sobre esse assunto, mesmo sendo muito vago ainda. Comecei a ir atrás das coisas que eu havia escrito nesse exercício, como a própria Pina Bausch, costurar, teatro de máscaras, dançar, desenhar, entre outras que eu percebo algum elemento de repetição, como, por exemplo, imitar as pessoas e cozinhar. Não queria colocar tudo isso como pesquisa, mas acredito que tudo faz parte dela, mesmo que indiretamente.

Em 2019, participei de um grupo de pesquisa e extensão no DAD sobre a pedagogia criada por Jacques Lecoq, ministrado pela professora Claudia Sachs. Dentro da pedagogia,

Lecoq criou vinte movimentos corporais que são usados como treinamento para o ator, para criação cênica, mas principalmente para o trabalho com máscaras desenvolvido por ele também. Trabalho esse relatado no livro *O Corpo Poético: uma pedagogia de criação teatral* (2021), do próprio Lecoq. Percebi como meu corpo respondeu a essas técnicas que aprendi e cada vez mais fui me interessando por esse trabalho. Durante a pandemia retomei os movimentos para criar algumas cenas como forma de pesquisa pessoal. Em uma delas, eu criei uma sequência com os movimentos que eu lembrava – meu corpo lembrava - e repeti essa sequência até surgir alguma imagem para mim. Acabei criando uma cena em que eu assaltava uma joalheria e era preso no final. A cada repetição de movimento, meu corpo mudava um movimento, o mínimo que fosse, e assim eu fui repetindo até ter o vídeo final.

Assim que decidi que a repetição seria a minha pesquisa de TCC, convidei o professor Chico Machado para ser meu orientador. Até este momento, eu iria fazer o estágio e o TCC juntos, porém com orientadores diferentes. Queria colocar minha pesquisa em prática, então pedi ajuda ao Chico, pois achei que ele poderia me dar alguns pontos de partida, e assim foi feito. Em uma reunião que tivemos, ele me mostrou diferentes tipos de repetição que eu poderia usar. O primeiro foi o texto “Mr. J” escrito por ele mesmo. No texto, todas as palavras se iniciam com a letra M, fazendo com que todo o texto tenha uma repetição muito simples, porém que o transforma por completo. Outro modo de repetição que ele me apresentou foi criado por Arnold Schönberg, onde o compositor pensou numa repetição de partituras musicais, para criar novas músicas. Schönberg fez um compasso e o repetiu espelhado, invertido e por último, espelhado invertido, criando assim 4 partituras que surgiam do compasso original. Esses dois exemplos reproduzi em casa, em modos diferentes, tentando criar algo que pudesse ajudar no estágio. Esses experimentos me ajudaram a pensar modos de repetição que não fossem só de movimentos ou só de palavras repetidas.

3. Tipos de repetição experimentados

Grande parte do que foi experimentado, foi apresentado no espetáculo de estágio em 2022, intitulado *Alhures*. Junto com ajuda de Bibiana, consegui colocar muitas das referências em prática no processo, e nas cenas finalizadas. Quando comecei esta pesquisa, minha ideia era conseguir mexer com o sentido das palavras, gestos, sentidos das cenas etc. E também ver como os espectadores respondem a essas repetições. O espetáculo, não possui movimentos repetidos 50 vezes como nos espetáculos da Pina Bausch, mas acredito que junto de Bibiana, criamos nossa forma de repetir, pesquisando e testando. Eu acabei entrando mais e trazendo mais as ideias, porque era minha pesquisa pessoal, porém Bibiana abraçou tão bem tudo isto que esta parte da pesquisa é dela também, algo que ajudou muito durante o processo.

Como já escrevi anteriormente minhas referências sempre foram muitas, e as repetições que percebo nelas acabam sendo muito diversas. No entanto, mesmo sendo muito diferentes, elas sempre se conectam de uma forma ou outra. A pesquisa passa por Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaeker, Jaques Lecoq, Yoshi Yoida, Usina do Trabalho do Ator entre outros nas áreas do teatro e da dança, e passa por Maria Lídia Magliani e Iberê Camargo no campo das artes visuais. Também trago alguns textos de Cruz e Sousa e Chico Machado, além de filmes como *Bodas de Sangue* e *O Baile*. Com todas estas referências, experimentei tudo que consegui no tempo que eu tinha. Algumas foram usadas no estágio de atuação, e outras utilizei fora dele.

3.1 Repetição de movimentos

Na peça do estágio, a repetição apareceu tanto no processo quanto nas cenas que foram colocadas no trabalho. Conseguimos misturar bem teatro com dança, já que Bibiana é bailarina e eu gosto muito de trabalhar com dança, e isto apareceu na gravação. Em *Alhures* o processo teve muita repetição, pois criamos as partituras e as coreografias sempre repetindo-as e aumentando-as. Um movimento era feito e levava o corpo a fazer um movimento novo, que levava a outro e levava a outro e assim a cena foi se formando.

Na criação da primeira partitura, colocamos muitos elementos de luta e de repulsa entre os personagens, já que esse era nosso conceito para a cena inicial. Essa cena também possuía um elemento de surpresa do meu personagem- Turfase - que se assustava quando ouvia

a voz da personagem da Bibiana o chamando. Quando eu viro para trás a personagem de Bibiana – Asea - se aproxima e eu a empurro com medo, assim ela se aproxima e tenta me tocar, porém não deixo. Depois eu seguro a sua mão a jogo para lado, fazendo com que Bibiana se vire. Na sequência eu caminho atrás de Bibiana, ela me vira em um reflexo rápido, tento acertá-la com a mão perto do rosto, mas ela se esquiva, e no final fazemos um ataque mais forte e terminamos com os rostos bem próximos. Nós criamos esse pedaço da partitura e queríamos criar mais. Queríamos deixar a cena maior, porém eu propus de repetirmos este pedaço que possuíamos para experimentar. O resultado foi outra camada de luta entre os personagens.

Quando estávamos criando, alguns sentidos modificaram-se, e acredito que isso não é só por causa da repetição, e sim por causa do processo de criação. Mas para nós, a peça se tratava de dois personagens que se encontravam no pós-morte, e tinham que lidar com a situação de descobrir que estavam mortos.

Nessa primeira repetição, ambos ficaram mais agressivos e mais rápidos nos movimentos. Os toques ficaram mais fortes, a força com que eu tocava Bibiana fazia com que ela se virasse e se desequilibrasse, fazendo isso, no final nossos rostos quase se tocavam. Então decidimos repetir ela mais uma vez, e dessa vez os movimentos ficaram ainda mais ágeis e mais precisos, já que os personagens pareciam saber o que esperar do outra. Da mesma forma como acontece na cena C do espetáculo *Café Müller (1978)* de Pina Bausch. Nesta cena os bailarinos Malou Airaudó e Dominique Mercy repetem um padrão que conforme se acelera, muda a intensidade e o sentido da cena. Airaudó aproxima-se gradualmente de Mercy e quando se encontram se abraçam lentamente. Então Jan Minarik entra em cena e muda a posição dos braços do casal, em movimentos bem definidos e mais acelerados. Com isso ele desfaz o abraço dos dois e aproxima seus rostos num beijo, sem o casal responder a isso, e por fim Minarik coloca Airaudó nos braços de Mercy.

Assim que Minarik vira de costas para o casal e começa a distanciar-se, Airaudó cai dos braços de seu parceiro, provocando um abrupto e intenso ruído no silêncio do palco. Num súbito impulso, Airaudó levanta-se e abraça Mercy firmemente, sendo correspondida. Quando Minarik escuta a queda de Airaudó, retorna até o casal e repete sua sequência alterando a relação daquele, mas um pouco mais rápida. Ele distancia-se, Airaudó cai, abraça Mercy, e Minarik retorna. O trio continua em repetições cada vez mais rápidas, por mais oito vezes. Então Minarik sai de cena e o casal continua repetindo os movimentos em alta velocidade e intensidade como se ele ainda estivesse presente. [...] As recorrentes alterações e desencontros mudam a experiência inicial de encontro, fortificando-a ao invés de destruí-la. (FERNANDES, 2017, pp.236)

Conforme nós fomos ensaiando essas repetições, cada vez mais a partitura se modificava, por mais que tentássemos fazer ela igual, ela nunca se repetia da mesma maneira, cada repetição tinha uma variação. Isto, às vezes, era acrescentado no processo e as vezes era refeito. Por exemplo em um determinado momento, fazíamos movimentos sincronizados com os braços, onde eu finalizava com os braços na altura do rosto da Bibiana e ela terminava com os braços na altura da minha cintura. Conforme fomos repetindo essa parte, os braços mudavam de posição, pois as vezes nos batíamos sem querer ou porque “errávamos” a sequência. E já que eu sou mais alto que Bibiana, a posição dos braços precisava ser trocada, e foi o que aconteceu. Como diz Yoshi Oida no livro *O ator invisível*: “Como atores, temos de trabalhar diferentemente para mudar e crescer. Uma maneira de evitar que a repetição cause rigidez é incorporar um elemento de contraste e variação no trabalho.” (OIDA, 2007, p.70)

A repetição que estávamos fazendo até o momento, era a nossa forma de criar uma coreografia, fazendo uma repetição que não variava e sempre buscava uma perfeição. Meu pensamento de repetição e variação era diferente do que estava acontecendo - tentei criar um modo “perfeito” de utilizar esse conceito na minha cabeça, que na prática funciona diferente – e por isso não percebia quando ela já estava acontecendo.

Estes elementos de variação e contraste que Oida comenta, foram sendo acrescentados involuntariamente. Algumas variações que surgiram quando errávamos as sequências ensaiadas eram incorporadas para, muitas vezes, ajudarem no contexto da cena ou na melhor execução dos movimentos. Assim conforme esses “erros” foram surgindo, começamos a perceber que eles podiam ser inseridos em cena. Essas variações nas cenas aconteceram despretensiosamente, e conforme fomos ensaiando, elas foram sendo incorporadas no trabalho, porque percebemos como elas eram necessárias.

Isto também aconteceu na criação da segunda partitura, que foi mais simples do que a primeira, porém utilizamos repetição na cena finalizada. Nós criamos da mesma forma das outras, mas esta ficou mais parecida com uma coreografia, devido ao sentido que demos para ela. Nessa cena há dois elementos de repetição. O primeiro, é um movimento muito simples que faço com a cabeça, como uma forma de Turfase querer mostrar algo para Asea. Esse movimento se repete cinco vezes, mas cada vez de uma forma diferente. Na primeira vez eu faço um movimento pequeno com a cabeça e conforme eu repito, o movimento vai ganhando a minha coluna, e na última vez repetindo, Bibiana entrava junto e tudo virava uma grande onda. Nós criamos a partitura sozinha, separada de texto, e quando decidimos acrescentar um texto - que eu mesmo escrevi - nós adicionamos a repetição. Assim, acrescentamos um certo elemento de surpresa para o público, já que a cena se inicia com uma música e depois não

possui som, até a entrada da fala. Apesar do texto ter sido uma parte importante dessa cena, quero focar mais nos movimentos por enquanto.

A repetição aqui é bem mais simples, percebo que ela existe para sugerir um entendimento de aprendizado que um personagem passa para o outro, já que ela é repetida uma vez só. Os movimentos são mais fluidos, mais calmos, os olhares são alongados e também estamos fazendo como se fosse um espelho, de frente um para o outro e fazemos quase tudo igual. A repetição também faz com que os movimentos se acelerem e torna eles mais precisos, da mesma forma que a anterior.

Essa cena também tem como objetivo mostrar como o corpo desses personagens respondem nesse lugar novo. Chamamos essa partitura de “partitura das sensações”, e tentamos trazer isso principalmente nos nossos olhares e nos movimentos mais calmos. Além da repetição da partitura, que feita duas vezes inteira, toda vez que nos olhamos durante a cena - que acontece muitas vezes - é um olhar diferente, cada olhar traz um aprendizado que vai sendo passado de Turfase para Asea. Os movimentos são bem conectados com o trabalho dos elementos, que faz parte da pedagogia de Jaques Lecoq, e que praticamos durante o curso. Assim passamos por vento, e como o vento leva uma folha que toca no chão, e como as arvores falam conosco nesse lugar. E a repetição entra para mostrar que essas sensações estão sendo descobertas, e sendo cada vez mais aceitas por nós mesmos.

No entanto, acho que essa repetição poderia ter sido mais explorada a partir desse padrão que criamos para a cena, como é feito, por exemplo, no espetáculo *Fase (1982)* da coreografa belga Anne Teresa de Keersmaeker. No espetáculo ela cria quatro coreografias para quatro músicas do compositor Steve Reich, uma para cada, criando um padrão que se repete nelas. Como ela mesma diz em entrevista:

Eu acho que se tem um fluxo muito bom entre coisas que são simples e complexas. O elemento principal é padrões repetitivos, figuras muito pequenas, que são repetidas de novo e de novo, e com aceleração e desaceleração começam a mudar, então se tem uma relação diferente com o tempo, até elas se juntarem novamente. Isto é muito simples, mas muito refinado.² (KEERSMAEKER, 2012)

² “I think you have a very nice flow between things, which are simple and are complex. The main element is repetitive patterns very small figures which are repeated over and over again, and then through acceleration and deceleration starts to shift, so that you get different relationships in time, till they’re again together. So that’s extremely simple, but very refined” (KEERSMAEKER, 2012)

Infelizmente não tivemos tanto tempo para explorar isto na criação do *Alhures*, mas é uma repetição que eu queria experimentar também. Esse padrão criado tanto por Keersmeaker quanto por nós, quando repetido de uma forma inusitada, instaura no público uma polissemia e uma abertura de sentido, que os faz acreditar que os movimentos estão errados e mal sincronizados. Essa polissemia traria para o nosso estágio uma camada a mais de surrealismo e de absurdo, e de entendimento interno de cada personagem, já que mesmo iniciando tudo ao mesmo tempo, eles se “perderiam” no meio das repetições, mas se encontrariam no final.

Esse padrão poderia ser quebrado também, tanto nos ensaios como em cena, assim como alguns movimentos que foram completamente mudados conforme fomos repetindo eles. Por exemplo, no início de tudo, meu personagem tinha uma partitura que se repetia várias vezes, até a personagem da Bibiana chegar, o que fazia ele parar imediatamente de fazer os movimentos, e olhar para ela. Na partitura que criei, quando Turfase ouvia a voz, e Asea, ele levantava a cabeça, e olhava para trás bem devagar até encontrar o seu olhar. Durante um determinado ensaio com a professora Claudia Sachs³ me disse que para ficar mais teatral a reação, eu deveria ouvir com as minhas costas e não somente com os ouvindo. Portanto, quando fui repetir essa parte, ao invés de levantar a cabeça eu abria levemente os meus ombros e deixava que as minhas costas ouvissem a voz chegar até mim. Mas quando fui repetindo essa movimentação, cada vez mais o meu corpo diminuía o movimento, que no final se tornou apenas um olhar. Às vezes a repetição leva um movimento muito grande externamente, a se tornar algo muito pequeno e simples internamente, porém a intensidade continua presente no movimento, mesmo ele sendo menor.

Equilíbrio interno e externo. Movimento sem movimento. Silêncio sem silêncio. É como andar a cavalo. Um bom cavaleiro pode andar muito rápido, cobrindo um extenso território, sem nunca parecer agitado. O cavalo pode passar por terrenos lisos ou esburacados, campos abertos ou densas florestas, rios, e mesmo assim o cavaleiro permanece tranquilo e quase imóvel. A mente dos atores é como o cavaleiro, o corpo, como o cavalo. (OIDA, 2007. P.66)

3. 2 Repetição em texto

Em *Alhures*, utilizamos pouco de repetição de texto, porém ela estava presente. Muito do que criamos nesse sentido, foi repetição de palavras que alternamos com os personagens, um repetia o que o outro já havia dito. Essa variação nas falas trouxe abertura de sentido para o texto, que ajudou a construir a atmosfera surreal da peça, e na qual os próprios

³ Professora Cláudia Sachs foi orientadora de Bibiana no estágio de atuação, logo participou e ajudou muito no processo de limpeza de movimentos nas partituras.

personagens também estavam inseridos. Em alguns momentos o subtexto dos personagens foi: Mas não foi eu que acabei de dizer isso? Por que ele/ela fica se repetindo? Perguntas essas, que foram alimentadas com os outros elementos das cenas como as partituras, figurinos, música etc. Grande parte desta repetição que fizemos no texto, faz parte da estrutura dramática que escolhemos para o espetáculo, tópico que desenvolvo melhor mais a frente neste trabalho, mas basicamente, o texto que se repetia retomava falas ditas por Asea e Turfase em momentos inesperados. Isso causava uma tensão em cena, e era super importante para que o público se questionasse sobre o que estaria acontecendo, e onde estes personagens estavam.

Ettore Scola no filme *O Baile*, de 1983, faz algo parecido com a dramaturgia. No filme a passagem de tempo é construída de uma forma que toda vez que o tempo passa, a câmera volta para mesma parede de fotografias do salão de baile, nessa hora, todos os atores olham para a foto que é tirada, que depois aparece em um porta-retrato nesta parede. Durante todo filme temos sete mudanças de época, que são feitas desta forma. Portanto, criou-se uma convenção de que, toda vez que os atores e atrizes olharem para a câmera e for feita a fotografia, passam-se os anos. Utilizamos o filme como referência, esta convenção foi o que tentamos criar para que o público assimilasse que estávamos repetindo textos que já haviam sido ditos.

Fora da criação do *Alhures*, fiz alguns testes de texto que eram repetitivos. São textos ainda bem experimentais, e que trazem diferentes formas de se repetir as palavras. Utilizei como base duas referências, a primeira já citada acima, que foi o texto *Mr. J*, escrito pelo meu orientador, Chico machado:

[...] Esta miscelânea traz à memória a mensagem máxima: - Mergulhem em mutirão para mutilar e amordaçar a mordomia e a megalomania desta máfia das moedas. Metamos um muro para manobrar a membrana musciosa deste mal, antes que o mofo multiplique e macule a matéria da matriz! (MACHADO,1995)

E a segunda foi um fragmento do poema de Cruz e Souza *Violões que choram*:

[...] Vozes veladas, veludasas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. / Tudo nas cordas dos violões ecoa / E vibra e se contorce no ar, convulso.../ Tudo na noite, tudo clama e voa / Sob a febril agitação de um pulso. [...] (CRUZ E SOUSA, 1898)

Nesses dois exemplos, os modos de operação são os mesmos. Utilizando a mesma letra no início de quase todas as palavras eles criam um padrão que se repete e varia em relação ao tema escolhido pelos autores, mas ao mesmo que ajuda na construção do sentido, essa repetição o desconstrói. O texto repetido, tem uma certa musicalidade quando lido e traz um apelo visual que ajuda a trazer mais uma camada de sentido.

Tentei fazer isso no poema que escrevi e que abre este trabalho. Quando escrevi este poema, eu usei um pouco das minhas ferramentas de criação para que ele surgisse. Não estava me sentindo muito bem com a pesquisa que estava fazendo e estava com muitas dúvidas de estar fazendo o certo ou não - questões que acredito que qualquer ator/atriz possua- então, decidi transformar minha angústia em criação. Fui repetindo as letras e formando meu próprio texto. É um processo engraçado de fazer, pois precisei pensar em palavras que faziam sentido na frase e ao mesmo tempo, precisava ser com a mesma letra que escolhi. Outro teste que fiz foi o de escrever uma palavra e ver as variações que podem surgir a partir dela, utilizando o mesmo formato gramatical dela.

Elefante
Elegante
Elefanta
Eleganta?

Elefante
Ele infante
E elefantes
E ele antes
Com meliantes

Elesfantes
Elis fante
Ele ele
Fante fante

Não tem nada a ver com o vermelho do elefante (NEVES, 2021)

Esse texto é bem experimental, mas pode ser lido como uma forma de improvisação⁴. Ele também possui uma variação muito simples, mas que foi executada de uma maneira que eu acredito que funciona muito bem. Aqui, cada vez que eu olhava para a palavra “original”, ela crescia ou eu via mais possibilidades nela. E assim o texto vai se formando. Quando penso em uma repetição, primeiro repito de uma forma simples. Mas quando fico olhando e pensando por mais tempo, começam a surgir espaços que eu tento completar. Cada vez que eu olhava, surgia um elemento a mais de semelhança e um elemento a mais de contraste, que traz ao texto um sentido novo do sentido que foi escolhido por mim.

Ironicamente, estou me repetindo muito quando falo sobre as repetições trazerem uma camada a mais de sentido, para o que estou analisando. Mas quando falo isto, quero dizer que, tudo que foi criado, tanto no processo do *Alhures* quanto nas partituras e desenhos que

⁴ As vezes em aula, fazíamos improvisações onde a única coisa que poderia ser dita era uma frase, como por exemplo “Oi, tudo bem?”. E a ideia do improviso era criar entonações e brechas nesta expressão para que a cena se construísse. E este texto pode ser utilizado e pensado desta forma também.

criei depois, era pensado para estar ali presente, tudo traz um motivo ou um sentido por trás. E quando decido repetir elementos, esse sentido se quebra, e é reconstruído por quem assiste o que foi criado. Nesta parte da pesquisa, acredito que a presença de um espectador é fundamental, porque a repetição deixa de ser um caminho criado por mim que leva o público a algum lugar de interpretação, ela causa essa confusão que só tem a acrescentar para o que está sendo apresentado. Percebo que alguns espetáculos, constroem uma interpretação, para que o público “acerte” o que está acontecendo, porém os espetáculos que deixam interpretações em aberto, me são mais interessantes⁵.

Ao contrário das palavras, os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, nada representam, não definem nada – nada, antes de entrarem num contexto formal. Precisamente por não determinarem nada antes, poderão determinar tanto depois. [...] É verdade que os *significados* dos elementos visuais *ficam em aberto*, mas deve haver alguma coisa de definível nesses elementos para que possamos reconhecer identidades expressivas diferentes. (OSTROWER, 1983, p. 99)

Assim como acontece no caso da linguagem visual, a repetição que aparentemente não possui sentido em si, ganha sentido na relação entre as partes do trabalho. A repetição quando utilizada em texto, se bem pensada, num primeiro momento tira a pessoa que lê da sua zona de conforto, e quando o texto é relido, é quando o sentido entra. Quando leio poesia é isto que acontece, num primeiro momento tento rimar as palavras para que a musicalidade do poema exista, e depois com uma segunda leitura, é quando percebo o sentido de tudo que li. Isto pode ser feito ao contrário também, primeiro a construção do sentido e depois da forma. Saindo da poesia e voltando para os espetáculos de Pina Baucsh, na peça *Arien* (1979) oito dançarinos escolhem uma parte do seu corpo para comentar ao público, cada um deles fala sua parte em voz alta. Assim que terminam, um repete a sua parte do corpo e acrescenta um adjetivo a ela, por exemplo, “Minha rótula é ossuda”. Este primeiro sentido é construído por eles, e também é um fato real, sua rótula do joelho é ossuda. Porém um a um, os demais dançarinos repetem a sua parte do corpo escolhida com o adjetivo que o primeiro dançarino escolheu.

As novas associações fazem um paralelo entre normalidade e deformidade evocando imagens surreais ou grupo de iscas a partir da primeira frase lógica. Este corpo social, descrito a partir de frases “emprestadas”, está longe de ser único, completo e perfeito: “Minha rótula é ossuda”, “Meu olho é ossudo”, “Meu nariz é ossudo”, “Meu pé é ossudo”, “Meu dente é ossudo”, “Meu joelho é ossudo”, “Meu estomago é ossudo”, “Meu umbigo é ossudo”. (FERNANDES, 2017, p.126)

⁵ O espetáculo *2068* (2019), do grupo teatral porto-alegrense Máscara em Cena e o espetáculo *5 tempos para a morte* (2005), do grupo teatral porto-alegrense Usina do Trabalho do Ator, por exemplo. Ambos criam uma atmosfera de várias certezas e de várias perguntas, o que para mim muito importante no teatro.

Esse fato real dito na primeira frase “minha rótula é ossuda”, é completamente distorcido quando os dançarinos vão repetindo suas partes do corpo, apesar de algumas fazerem sentido. Quando trago esse exemplo, e faço paralelo com a poesia, quero mostrar um pouco de construção de sentido, e como ele pode ser destruído de formas diferentes. E isto para mim é algo que se tornou fascinante nesta pesquisa, pois podemos utilizar a repetição para construir e desconstruir sentido, trazer energia ou desfazer ela em cena. Enfim algo que pude explorar de diferentes formas, e que ainda quero explorar mais.

3.3 Repetição na estrutura dramática

Os três tópicos citados acima se conectam na última partitura utilizada na peça. A terceira partitura se diferencia das outras, pois usamos ela para refazer movimentos apresentados anteriormente. Assim, a repetição serve para fazer uma ligação com a peça inteira, e fazer também um certo tipo de resumo do que já aconteceu. Nesta cena, Asea entende que está em um lugar pós vida, e nesse momento se desespera. Esse desespero causa uma confusão interna nos dois personagens, e faz com que repitam movimentos que o outro fazia. Aqui, eu e Bibiana trocamos algumas movimentações, esperando que essa repetição causasse um *click* na cabeça dos espectadores. Essas repetições são interessantes pois o meu corpo é bem maior que o de Bibiana, portanto, ver ela fazendo os meus movimentos muda como eles eram executados por mim, mudando assim o sentido deles. Muitos foram repetidos e transformados, então não são repetidos exatamente como os “originais” e esse é o jogo importante dessa parte.

Quando pensamos em tudo isso, achamos uma ideia interessante fazer com que as pessoas relembrem o que já viram, e essa cena tem esta função. A partitura ficou maior que as outras, já que também era a partitura que fechava a peça. As repetições feitas mudaram por exemplo o sentido dos primeiros movimentos que tinham a ideia de repulsa e encontro. Quando eles são refeitos nessa última partitura, eles carregam um sentido de medo e de não aceitação do destino, e alguns carregam um pouco de raiva que não existia na segunda partitura por exemplo. Toda essa ressignificação dos movimentos era o que eu buscava quando trazia a ideia de repetir as partituras nesta cena, e aqui a repetição abre um leque de possibilidades para interpretação muito grande.

Quando a peça se inicia, Asea sai de dentro da água assustada por não saber onde está. Com o corpo todo molhado ela faz um movimento onde enxuga a água que está em excesso no cabelo. E toda vez que a primeira partitura é feita, ela refaz este movimento, mesmo

o cabelo já estando um pouco seco. No final da peça, Asea repete esse movimento umas duas vezes, porém seu cabelo já está seco, portanto, ela faz o movimento sem necessidade de fazê-lo. Esta polissemia que *Alhures* possuiu, tentamos criar tanto para público quanto para os personagens. A repetição deste movimento, não precisa ser feita, porém, a personagem está tão perdida consigo mesma que repete o movimento “involuntariamente”, fazendo também uma retomada do início da peça.

Toda essa retomada que os movimentos geram, são acompanhadas pelo texto e pelos figurinos. O texto nesta cena, retoma algumas palavras e frases ditas durante toda a peça, fazendo com que esse “resumo” seja mais evidente. Nesta parte, o livro *Frango com ameixas* (2008), da escritora Marjane Satrapi, nos serviu muito como referências, já que, toda trama do livro acontece em volta da primeira página do livro, porém nós só descobrimos isso no final. Essa retomada no final do livro, foi o que buscamos trazer na peça, porém o modo como executamos esta ideia foi diferente. O que fizemos foi deixar marcado para o espectador alguns momentos, como a repetição da luta na primeira partitura, e os olhares muito profundos na segunda partitura. Os movimentos que escolhemos repetir nesta cena final, alguns foram alternados, em relação aos personagens, e outros foram completamente transformados. Por exemplo, na primeira partitura (imagem 1), eu passava por trás da Bibiana e ela me virava, com esse impulso eu trazia braço bem próximo do rosto dela, avançava, fazia um movimento que virava para trás, e por fim, olhava para ela com o corpo inteiro projetado para frente.



Imagem 1- Marcelo Neves e Bibiana Jung em *Alhures*. Recorte da primeira partitura, 2022.

Imagens de Carlota Araújo

E na última partitura, Bibiana começa com o movimento repetitivo que fazia de “enxugar” a água do seu cabelo, e vinha em minha direção, fazíamos os mesmos movimentos de luta da primeira partitura, porém desta vez nós trocamos de movimentos, Bibiana repetia os meus e eu repetia os dela, e na sequência tinham mais variações. Por exemplo, desta vez quem caminhava por trás de mim era Bibiana, e eu a virava e segurava o braço dela, assim, ela fazia um cambré⁶ para trás, e esticava o braço, porém quando voltava, fazia com que eu soltasse a sua mão (imagem 2).



Imagem 2- Marcelo Neves e Bibiana Jung em *Alhures*. Recorte da terceira partitura, 2022.

Imagens de Carlota Araújo

Esta repetição, acontece de uma forma já transformada, que não retoma a cena da forma exata, mas que contém elementos que remetem a ela, fazendo com que cause uma conexão notada pelo público. Isto também ocorre no texto, onde procuramos criar um modo de focar em algumas palavras e frases chaves, que foram retomadas no texto desta cena final, essas palavras eram as vezes acompanhadas de pausas nas primeiras vezes que dizíamos, para que

⁶ *Cambré*- No balé palavra que dá nome ao movimento significa arqueado, ou seja, o movimento que consiste em dobrar o corpo na parte da cintura, para a frente, para trás ou para os lados, com a cabeça sempre acompanhando a direção dos braços.

ela não fosse uma palavra solta no texto. Alguns monólogos interpretados eram bem focados durante a peça, já que eram ditos com calma, e em momentos, fazia com que os espectadores prestassem bastante atenção, fazendo assim que fossem lembrados no final. Em uma determinada parte do texto eu repito a palavra “ela”.

[...] Turfase - isso o que? seja mais específica...
Asea - como eu cheguei aqui?
Turfase - provavelmente da mesma forma que ela te trouxe
Asea - ela quem? alguém me trouxe pra cá então[...]

[...] Asea - então você já tentou sair daqui?
Turfase - eu até tentei, mas aí eu vi ela... (pausa)
Asea - ela, ela quem?
Turfase - (pausa) [...]
(Fragmento do texto de *Alhures*, 2022)

A palavra é dita em momentos que Asea questiona Turfase, criando uma atenção maior para a cena. No texto final, que era falado durante a última partitura, a palavra se repetia várias vezes, fazendo a atenção voltar para ela, e criando interpretações sobre. Aqui, “ela” pode ser a morte, a reflexão no espelho, a vida entre várias outras interpretações, já que fizemos esta construção justamente para que o público se questionasse.

Muitas vezes quando assistimos algum espetáculo, vemos uma pintura ou desenho, ou presenciamos uma performance, tentamos achar significado para o que estamos experienciando, é natural do ser humano. E nós quando criamos o *Alhures* queríamos mexer com isso, queríamos deixar o público intrigado, fazê-lo pensar, e sem necessariamente achar uma resposta certa ou errada. O sentido dado por nós para as cenas, foi algo pessoal que achamos que se encaixaria, mas de uma certa forma, eu não queria que o público “acertasse”, queria ouvir das pessoas o que elas conseguiram imaginar vendo tudo o que trouxemos para as cenas. Tudo o que colocamos no espetáculo entra como material para o público criar junto conosco, não é só a repetição que cria essa ambiguidade de sentido, é o figurino, o cenário, as falas lacunares, os movimentos, tudo. Todos esses elementos ajudam o *Alhures* a ser confuso, mas um dos principais elementos é a estrutura dramática que criamos, o modo como os eventos aconteciam e eram resolvidos, ou não.

Esse sentido, primeiramente foi trazido pela nossa experiência, pois tudo era criado e pensado nos nossos ensaios. Mas quando a peça foi apresentada, os sentidos apareceram dos mais variados tipos, já que cada pessoa que assistiu interpretou de uma forma diferente essa repetição. Quando comecei a receber o *feedback* dos espectadores fiquei muito feliz, pois a ideia de eu pesquisar repetição era justamente essa, que as pessoas percebessem essa variação

e como ela acontece. Algumas achavam que os personagens estavam presos em um *looping* de tempo, outras acharam que eram duas personagens iguais representando duas personalidades, outras acharam que o vídeo tinha travado e ficava voltando. Quanto mais se repete, mais camadas de sentidos são construídas ou desconstruídas.

Na teoria de arte de Langer, significação apenas é possível através da forma estética, simbolicamente linguística, numa correspondência entre forma e conteúdo. O conteúdo das obras de Bausch podem nascer apenas de sua forma, como na teoria de Langer, mas as repetições constantemente fragmentam e separam os significados de suas formas originais. Conteúdos e significados são constantemente descartados e desafiados, ao invés de expressados pela forma repetitiva. (FERNANDES, 2017, pp.43)

Aqui Fernandes fala dos espetáculos de Bausch, e como a coreógrafa ressignifica movimentos em cena. Ela fala sobre uma cena do espetáculo *Arien* (1979), em que a bailarina Josephine Ann Endicott entra em cena com um boneco imitando um hipopótamo. Ela então começa a rir, e vai repetindo a risada enquanto caminha pelo palco. No início a plateia ri junto com a bailarina, porém quando as excessivas repetições são instauradas, a plateia para de rir, e acompanham a cena todos sérios. A partir do momento em que ela repete essa risada, ela perde o seu sentido inicial e é ressignificada, e a plateia percebe. As repetições feitas nas partituras do espetáculo *Alhures*, não são feitas da mesma forma, são bem menos repetidas em comparação as peças de Bausch, mas trazem uma desconstrução do sentido dado, da mesma forma que no espetáculo *Arien*.

Até o momento, as repetições exploradas e pesquisadas foram todas com relação ao meu espetáculo de estágio de atuação. Apesar de algumas não estarem no produto final, elas fizeram parte do processo, e ajudaram a construir texto por exemplo. Mas agora entro em uma parte que foi um campo muito novo para mim, e que explorei do meu jeito também, utilizando muito as referências que eu tinha por perto, e desta forma abri o meu próprio leque de criação e invenção, algo que foi essencial para eu desse continuidade nesta pesquisa.

3.4 Repetição em desenhos

Em julho de 2022, comecei a trabalhar na Fundação Iberê Camargo como mediador, e assim tive contato a muitas obras relacionadas as artes visuais, inclusive do próprio Iberê. No mês em que entrei, estava em andamento a exposição sobre a obra da artista gaúcha Maria Lídia Magliani (1946-2012), da qual eu não tinha conhecimento, porém passei a adorar e me inspirar. Magliani se formou no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, algo que também me chamou muito atenção por ser uma artista tão próxima, mas sem muito reconhecimento em grande escala, infelizmente. A artista produziu muito durante sua vida e por isso, tem muitas fases definidas em sua obra total. Quando vi pela primeira vez as obras de Magliani, fiquei muito impressionado com a forma que ela desenhava suas figuras, e como ela misturava materiais para criar, indo de giz pastel e crayon até papel machê e pigmentos naturais.

Num primeiro momento as obras que mais me chamaram atenção, foram as que continham repetição, que para minha surpresa eram várias. Como eu já havia iniciado a pesquisa, tudo que envolvia repetição eu automaticamente me conectava. Nesta exposição em específico, as obras *Um de Todos* (2003, 2004, 2005), *Respostas* (1999), *Acumulações- retratos* (2002) e *sem título* (2002), me ajudaram a pensar muito sobre a minha repetição, e levar ela para o campo das artes visuais.



Imagem 3 – Magliani, *Um de Todos*, 2005.

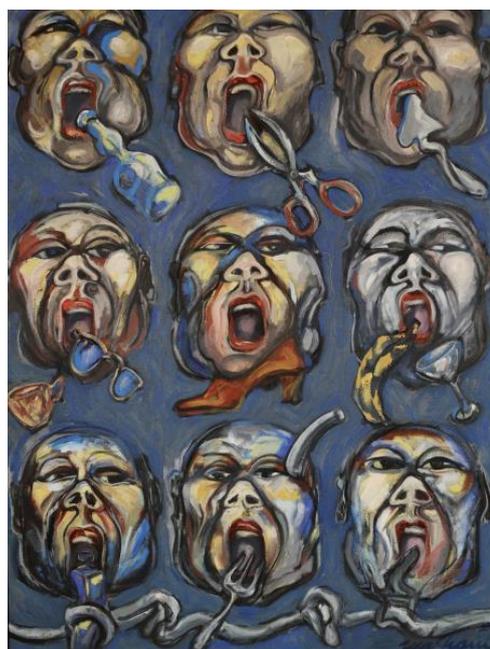


Imagem 4- Magliani, *Respostas*, 1999.

Na obra *Um de todos* (imagem 3), Magliani pinta seis máscaras, utilizando o mesmo rosto como base, porém variando as técnicas utilizadas. Nesta obra em específico, a artista reproduz um trabalho que era desenvolvido por ela, pintar e desenhar máscaras. Essa repetição é colocada no uso do mesmo rosto para todos os desenhos e variação acontece quando cada técnica aplicada muda um pouco da expressão deste rosto. Se compararmos por exemplo o primeiro e último rosto, veremos que o primeira, tem um ar mais alegre, com cores um pouco mais vibrantes, um grande contraste com o último que é feito em preto e branco, e tem uma expressão mais sisuda, com as sombras bem exploradas, trazendo um ar mais sombrio.



Imagem 5 – Magliani, *Acumulações - Retratos*, 2002.



Imagem 6 – Magliani, *sem título*, 2002

Já nas outras três obras, *Respostas* (imagem 4), *Acumulações- retratos* (imagem 5) e *sem título* (imagem 6), segundo a curadoria da exposição, a artista traz uma reflexão sobre o acúmulo de objetos que podemos ter dentro de casa, e como isto pode acabar nos sufocando. Nestas pinturas, a repetição ajuda causar um desconforto a quem vê, até porque traz também um rosto de uma pessoa que parece estar obesa devido a esta quantidade de objetos que acumula, então a estética escolhida é adicionada a repetição. Porém os outros dois trazem desenhos que as vezes não tem definição, e as vezes tem uma dualidade que faz com que o espectador reflita sobre a escolha do uso destes formatos.

Tenho a consciência de que existem muitos outros artistas que trabalham com a repetição de uma forma mais direta que Magliani, mas ter contato com o trabalho pessoalmente, me fez sentir uma conexão muito maior com a obra da artista, fazendo com que eu quisesse experimentar diferentes formas de pesquisar a minha repetição. Assim, conforme fui passando os dias olhando e analisando os quadros que estavam à minha frente, comecei a prestar muita atenção na técnica que a artista usava para desenhar e pintar. O traço e a gestualidade, em algumas obras, possuem um padrão que foi atingido com o modo como ela repetia o movimento da mão e do braço para executá-los, esse modo de pintar aparece muito nas obras de Magliani, em específico no quadro, *Figura Sorridente* (1985).

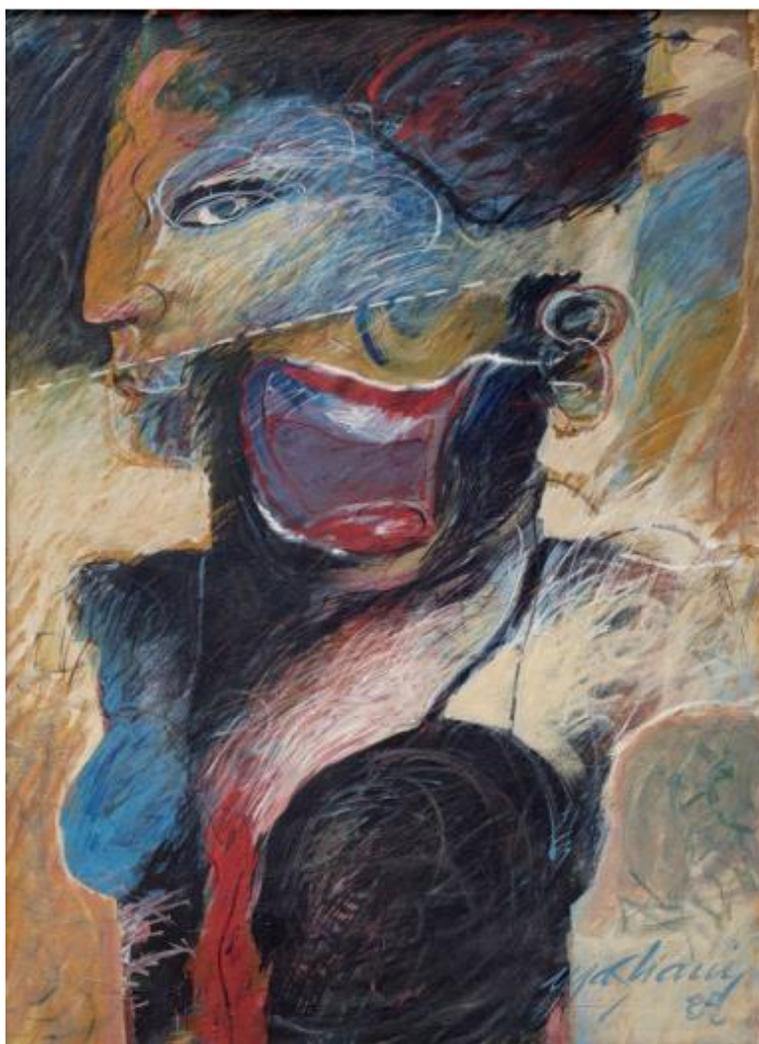


Imagem 7- Magliani, *Figura sorridente*, 1985

Este quadro de Magliani se tornou o meu preferido de toda a exposição, e muito inspirado por ele, e pelo trabalho da artista que utilizava muita técnica mista em seus desenhos, decidi fazer um desenho para explorar este lado que eu raramente exploro, relacionado às artes visuais. Assim, utilizando giz crayon e giz pastel oleoso, criei uma figura que chamei de *Pirata*, na qual utilizei a técnica que citei acima, de fazer movimentos repetitivos com a mão para formar o desenho.



Imagem 8 – Marcelo Neves, *Pirata*, 2022.

Quando finalizei o desenho, quis fazer mais. Então decidi usar algum elemento de repetição para criar mais desenhos. Analisando a figura *Pirata*, escolhi a parte do olho direito, em formato de elipse, como uma folha de árvore para criar outros desenhos. Escolhi este formato porque é algo que sei desenhar a mão livre, e posso criar com um compasso o mesmo formato, mais delineado. Desta forma, desenhei o formato de folha em quatro parte de um papel, e a cada desenho criei algo diferente, partindo do mesmo ponto. O resultado foram quatro desenhos bem diferentes um do outro, porém com a semelhança de serem iniciados da mesma forma.



Imagem 9- Marcelo Neves, *4 experimentos*, 2022

Aqui a repetição transforma de um modo diferente. Utilizo um elemento visual, e o que repito é a sua forma inicial, o formato de folha. A partir dele desenhado no papel, fui acrescentando outros elementos que formam os desenhos. No livro *Universos da arte*, de Fayga Ostrower, ela fala sobre a noção de contraste e semelhança, que os artistas visuais utilizam para criar suas obras, onde a autora analisa o uso deste conceito dentro de uma única obra. Ostrower se refere a percepção simultânea de uma imagem ou desenho como algo que vemos por inteiro, porém aplico em 4 *experimentos* (imagem 9) e em 12 *experimentos* (imagem 15) uma percepção sequencial destes conceitos, o que fiz aqui foi escolher um elemento de semelhança, para transformá-lo em desenhos diferentes.

Quando o artista compõe uma imagem, desdobrando os vários elementos visuais, dispõe de duas modalidades básicas para fazê-lo: pode relacionar as formas através de semelhanças ou através de contrastes. eventualmente ele fará predominar um ou outro, ou interligar a ambos propositalmente - as opções, já sabemos, serão intuitivas. O importante para nós é poder seguir as indicações e reconhecer os caminhos de ordenação da imagem, a fim de compreender o que o artista tem a dizer. (OSTROWER, 1987, p. 73)

A repetição pode ser vista deste modo também. Quando fizemos as partituras de *Alhures*, os movimentos e textos que escolhemos repetir eram os elementos semelhantes, e os elementos que se transformam são os contrastantes. Se pensarmos nas outras referências que trago, isto também acontece. No espetáculo *Fase*, de Anne Teresa de Keersmaeker, por exemplo, como já citei acima, ela cria padrões repetitivos com um movimento que os bailarinos fazem com o braço. O braço sobe até a altura do ombro, e quando cai, leva eles a fazerem um giro em 180°, o que faz o braço subir novamente e descer, criando um giro que se repete com a subida e descida do braço, estes são os elementos semelhante. E conforme cada bailarino acelera ou desacelera o movimento, se instaura o elemento de contraste, onde os bailarinos se descoordenam na dança que antes era coordenada, em movimentos feitos ao mesmo tempo e na mesma intensidade. Este elemento de contraste, como diz Ostrower, causa uma tensão espacial, que traz um drama para o que está sendo apresentado.

Ainda que não sejam alternativas que se excluam mutuamente, cada um desses modos - semelhanças ou contrastes - implica consequências específicas, formais e expressivas. Resumindo-as, podemos dizer que através de *semelhanças* o artista introduz *sequências rítmicas*, enquanto através de *contrastos* ele articula *tensões espaciais*. Quando predominam visualmente os aspectos rítmicos, o caráter expressivo da imagem tende para o lírico, ou também épico, ao passo que as tensões determinam o conteúdo dramático da obra. (OSTROWER, 1983, pp 213)

O conceito de percepção sequencial também acontece na série pintada por Iberê Camargo entre 1992 e 1993. *Tudo te é falso e inútil* (imagens 10, 11, 12, 13, e 14) é uma sequência de quadros onde o artista explora a mesma figura sentada a direita do quadro,

olhando para algo no lado esquerdo da tela. A cada repetição dos quadros, este elemento a esquerda do quadro muda, no primeiro é uma bicicleta que está quebrada, e no segunda a mesma bicicleta está montada, e nos outros dois ele utiliza carretéis de costura, empilhados como este elemento. Porém, na quinta obra inverte estas posições, fazendo com que a figura esteja no lado esquerdo, olhando para todos os elementos anteriores, que desta vez aparecem à direita. O mais interessante dessas obras, é que por mais que ele tente refazer a figura igual as outras anteriores, isto não é possível. Cada repetição que fazemos é única, nenhuma repetição é exatamente como a outra. Iberê percebe e explora justamente isto, já que os outros elementos dos quadros também seguem esta lógica





Imagens 10 11, 12, 13 e 14 - Iberê Camargo, série *Tudo te é falso e Inútil*, 1992 e 1993

A explicação que a autora faz sobre este conceito, me ajudou muito a pensar e analisar a repetição que eu estava fazendo, e as que eu já havia feito. Isto que ajudou a perceber outras maneiras de fazer com que a repetição variasse conforme é feita. Estes dois desenhos que fiz, foram modos que encontrei de ampliar meu arsenal artístico, que com certeza me ajudam na criação para o teatro, e também foi a maneira que encontrei de continuar explorando esta repetição e variação, que não só no campo do teatro ou da dança.

Estes experimentos me levaram a fazer um último, também utilizando desenhos. Levando em consideração as obras citadas acima, tanto de Magliani quanto de Iberê, utilizando também o conceito de semelhanças e contrastes e a ideia de que a repetição nunca pode ser igual a outra, decidi criar um molde em um cartão, e pintá-lo diversas vezes em uma folha grande de papel.

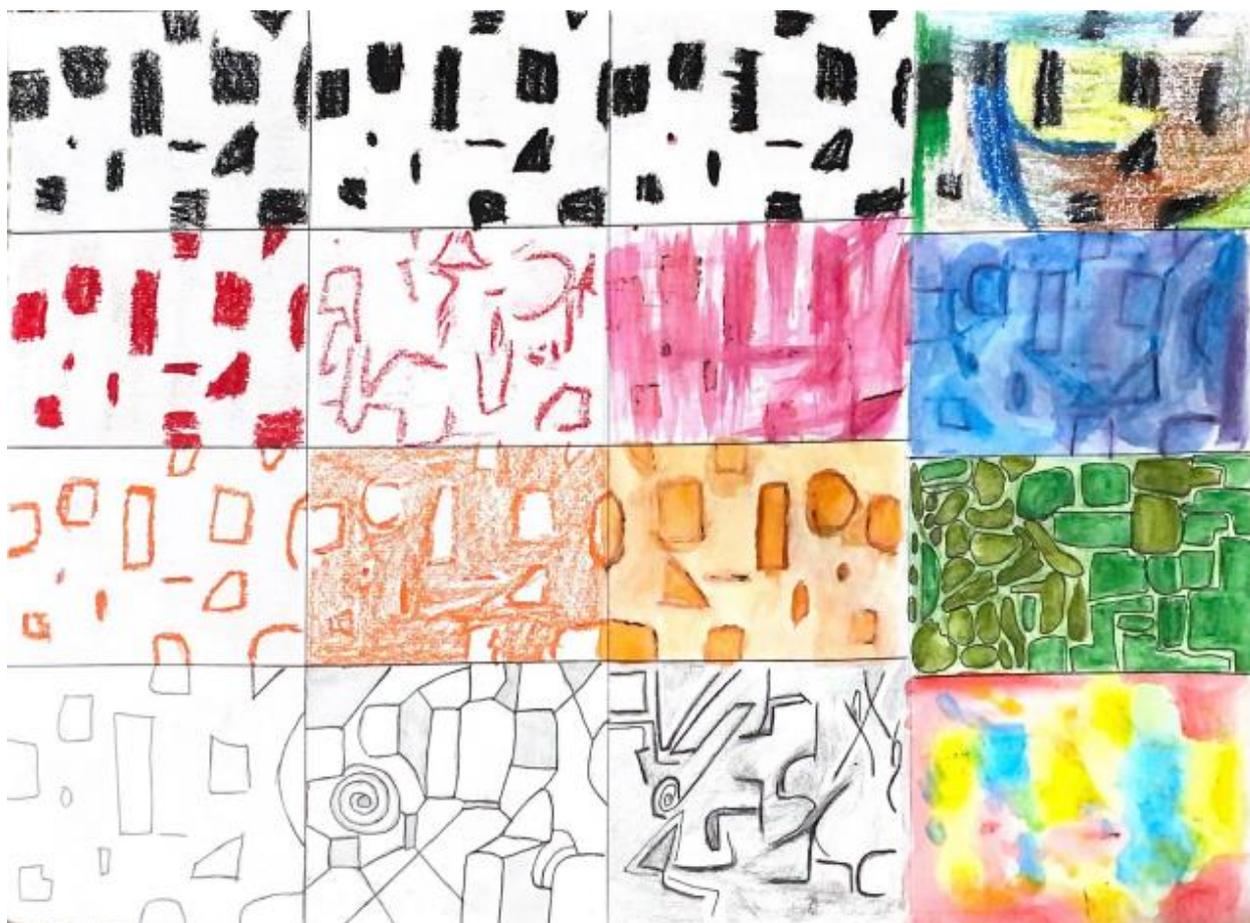


Imagem 15 – Marcelo Neves, *12 Experimentos*, 2022

Os três primeiros desenhos - começando da esquerda para a direita- foram feitos na mesma cor e da mesma maneira, colocando em prática o que digo sobre a repetição nunca ser a mesma quando é feita. Os outros foram iniciados todos da mesma maneira, porém são explorados de maneiras únicas. Cada vez que colocava o molde no papel, ele me trazia uma ideia nova, ou quando eu olhava para o desenho inicial formado. Este desenho pode ser lido como uma analogia para a improvisação teatral por exemplo.

Se utilizarmos o mesmo texto toda vez que fazemos uma improvisação, ela sempre vai tomar rumos diferentes, mesmo que tentemos seguir o mesmo rumo feito anteriormente. As possibilidades trazidas no ato de repetir, são muito amplas e quase ilimitadas, comecei a notar como a repetição me mudava e como eu gostava desta mudança. Acredito que levar isto para a cena é essencial, pois sempre comentamos nas aulas da faculdade como as noites de espetáculos são únicas, e como cada público reage de uma forma diferente ao espetáculo que está sendo apresentado. Nenhuma noite é igual a outra, e é isto que faz do teatro, teatro. As

mudanças sutis nas cenas, as risadas ou as lágrimas do público na mesma cena, em dias diferentes, muitos fatores contribuem para que essas repetições sejam únicas, e cabe a nós, atores e atrizes, abraçarmos o que acontece a cada dia, e se for possível aplicar na noite que virá.

4. Novas partituras

Depois da apresentação do estágio, comecei a juntar material para iniciar o TCC, porém senti que era pouco para se falar ou desenvolver. Com isso, decidi experimentar algumas repetições sozinho, numa sala de ensaio. Comecei a pensar nessa ideia, mas precisava de um objetivo para executar essas experiências. Lembrei de uma entrevista que fiz com a minha professora Celina Alcântara em 2019 para um trabalho da faculdade sobre a Usina do Trabalho do Ator (UTA), grupo de qual Celina faz parte. Nessa pequena conversa que tivemos, ela me relatou que no início do grupo, em um determinado ensaio, ela e o seu colega de cena Gilberto Icle, improvisaram uma luta com bastões. Quando finalizaram ela, marcaram alguns movimentos e começaram a ensaiar repetindo essa cena várias vezes. Mais tarde nos ensaios, eles retiraram os bastões e repetiram a sequência sem eles, e isso transformou a luta em um tango que era dançado pelos dois.

Utilizando esse relato, tentei utilizar essa ideia, porém com o material que eu podia criar e usar, que acabou sendo as partituras da peça “Alhures”. Decidi utilizar a primeira partitura para repeti-la, sem a Bibiana em cena desta vez, e tentei ir repetindo até criar algo. Já na primeira repetição já senti uma mudança radical. A partitura tinha muito contato físico, então refazer os movimentos sem o peso do corpo da outra pessoa já mudou ela completamente, da mesma forma o olhar. Na partitura havia vários momentos em que ficamos fazendo contato visual por algum tempo, e quando fiz sozinho, eu fiquei um pouco perdido com o olhar, sem saber pra onde direcioná-lo. Tentei imaginar que tinha alguém comigo, que o peso da pessoa me empurrava e eu tinha essas trocas com a pessoa, tanto no toque quanto no olhar. Mas aí, acabei caindo numa repetição quase exata da partitura, e não era o que eu estava pesquisando. Queria transformar ela. Assim, decidi que eu estava jogando com o ar e não era para imaginar ninguém comigo, era eu comigo mesmo. E isso acabou sendo uma escolha muito importante para continuar, já que assim eu iria variar na repetição da partitura. Nas primeiras vezes que fiz, consegui criar uma partitura minha, que não tinha sentido completo, pois senti ela como processo de transição, onde ela não possuía forma definida.

Escolhi três movimentos principais na partitura, para acentuar ela, e pausar nos momentos certos. Isso ajudou a não esquecer, também ajudou a criar movimentos para chegar nesses acentos e também para conectar tudo. Na minha ideia original eu iria repetir esses acentos em momentos diferentes, para criar mais. Da mesma forma que é feito nas cenas do espetáculo *Café Müller* (1978), de Pina Bausch, já que nele as cenas são definidas em A, B, C e D, porém são repetidas fora dessa ordem.

A composição da peça não segue uma sequência linear de cenas, num arranjo reto (A-B-C-D) ou circular (A-B-CA) ou (A-B-A-B). Ao invés disso, as cenas são organizadas dentro da forma tridimensional da Lemniscate. Enquanto decorre o tempo, as sequências repetem e transformam outras inicialmente únicas, modificando suas qualidades, colocando-as num contexto diferente, fragmentando-as e recombinando-as. Em momentos inesperados, algumas sequências únicas surgem nesta rede de repetição. composição total pode ser assim estruturada: A – A'B – C – AB'D – AB"C'D – A"C" – D" – E – C ""- F- G – B""-C ""- B" "- B" "C ""- C "" - A""". (FERNANDES, 2017, pp 229.)

Após essa primeira mudança que fiz na partitura, continuei repetindo e criando. Porém, quando continuei, usei a partitura que eu criei a partir da original. Nessas novas repetições o sentido começou a ser construído algumas imagens começaram a se definir. O primeiro acento de movimento que eu fiz, tem muitos movimentos com os braços, como se eu estivesse abrindo algo ou mexendo em algo, e a ligação para o próximo acento é um pulo para a frente, como se eu entrasse em algum lugar, e lá dentro eu procuro coisas a minha volta e a última ligação, é como se eu algo caísse no chão ou como se algum barulho muito alto me chamasse atenção, e eu termino com as mãos pra cima. Com isso, acabei criando a imagem de um roubo a um banco, como se eu entrasse no cofre e no fim eu acabo sendo preso. Essa foi a construção de sentido que foi surgindo enquanto eu ensaiava e que acabou interferindo na partitura final, já que quando comecei a pensar nessa cena fui desenhando-a para que virasse esse roubo.

Quando mostrei a cena para o meu orientador, ele concordou com a cena do roubo, porém, disse que quando eu mexia meus braços parecia que eu estava com algumas cordas na minha mão. E começamos a discutir sobre como aquilo poderia virar uma cena, onde eu repetia esse padrão das mãos com um mecanismo de roldanas que fizessem alguma intervenção no palco. Poderia ser algum desenho, algum som ou somente criar uma imagem de mim mexendo com essas madeiras e esses fios pendurados. Tudo vira processo de criação. A minha partitura final criou uma ideia de cena, que em cena pode ser construída e virar outra cena, e assim por diante.

Essa repetição foi feita um pouco parecida com as partituras do *Alhures*, a cada repetição eu mudava algo. Toda vez que eu repetia surgia um movimento a mais, surgia um modo diferente que meu corpo fazia. As vezes eram somente modos de eu parar, que ajudavam a continuar o movimento, e assim fui criando e construindo tudo que fiz. A minha repetição é um pouco diferente das repetições que tive como referência. Todas as outras trazem um elemento de exaustão ou de alcançar a perfeição, principalmente as da Pina Bausch. Tentei usar a exaustão, mas não funcionou para mim. Durante toda essa pesquisa, fui me conhecendo e percebendo o que eu gosto e o que funciona para mim. Todas as referências eu trago aparecem nessas partituras, tenho certeza, mas não são visíveis, porém eu sei que elas passam por mim, e surgem no meu corpo.

5. Considerações finais

Durante todo o processo de pesquisa, fui mudando as ideias conforme elas iam aparecendo e acabei me abrindo muito mais do que achei que seria possível. Percebi a repetição em diversas formas e em lugares onde ela geralmente não é vista, como no teatro por exemplo. Coisas que são banais e comuns para muitos atores e atrizes, como ensaiar a mesma cena várias vezes, criar partituras sempre as refazendo e variando, se tornaram meu motor de pesquisa. Tudo envolve repetição, muitas vezes é imperceptível, mas ela está presente. Uma maneira muito simples de criar, mas que pode ser utilizada de diversas formas diferentes, como apresentei aqui. As repetições nunca se repetem da mesma maneira, e é aqui onde a transformação acontece, até mesmo involuntariamente.

Neste trabalho entrei em vários campos das artes, e isto foi algo que para mim como disse anteriormente, foi essencial para que eu continuasse esta pesquisa. Por muitas vezes achei que estava indo por um lugar que não devia, criei muitas dúvidas na minha cabeça. Porém, conversando com meu orientador, cheguei conclusão de que isto é algo muito natural para as pessoas que pesquisam e escrevem. Estas dúvidas as vezes são o que nos movem a procurar outras fontes, e seguir caminhos diferentes do que estamos seguindo. Fui construindo muitos caminhos para encontrar a minha forma de repetição e transformação, e muitos desses caminhos foram destruídos enquanto eu pesquisava.

Como dizia Peter Brook (1925-2022) “é preciso construir, para demolir” (BROOK, 2018). Isto é algo que aprendi muito durante a faculdade. Muito da construção que fizemos em ensaios, era demolida com o tempo, a ideia original sempre se modificava. Utilizei a repetição para que algumas coisas mudassem, e eu acabei mudando junto.

Quero ainda continuar com a pesquisa, acredito que este trabalho seja somente o início. Pretendo me aprofundar mais em alguns temas que trouxe, como a transformação de cenas em outra utilizando a repetição e também a repetição de movimentos e texto. Porém, a parte da pesquisa em que desenhei e acabei entrando no campo das artes visuais, me deixaram muito mais aberto para as possibilidades que podem me ser colocadas. Acredito que muitos atores e atrizes não possuem esta abertura, eu vejo tudo como motor para criação. Pretendo incorporar nos meus próximos trabalhos toda essa pesquisa que fiz. Criar cenas e improvisações a partir de desenhos e textos repetitivos, transformar sentidos dos movimentos repetindo eles, e ver a reação do público a tudo isso, mexer com o real, surreal e absurdo, mover algo dentro dos espectadores.

Fácil não foi. Formar fogo forçado a fazer fases, se transformar de falsidades em ficção. Fiquei firme, fazendo força, mas firmei fios forte ficando fosco sempre que achava fácil.

Por fim, finalizo fazendo festa feliz e eufórico, focando nos fatos e fazendo dos relatos minha fonte de forte fascinação.

6. Referencial teórico

BELATO, Diego. **Descubra o que é cambré e como melhorá-lo.** Em *Evidence ballet*, Campanha, Minas Gerais. Disponível em: <
<https://www.evidenceballet.com.br/dancas/descubra-o-que-e-cambre-e-como-melhora-lo/>>

BROOK, Peter. **A porta aberta.** 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CRUZ E SOUSA. **Violões que choram.** Em *Cruz e Sousa Obra completa: Volume I Poesia*. Jaguará do Sul. Avenida gráfica e Editora LTDA, 2008. Disponível em <
<https://estdaliteratura.files.wordpress.com/2017/05/9-10-e2809cacrobata-da-dore2809d-e2809csinfonias-do-acasoe2809d-e28093-cruz-e-sousa.pdf>>

FERNANDES, Ciane, **Pina Baush: e o Wuppertal Dança-Teatro.** 3. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

KEERSMAERKER, Anne Teresa, Entrevista concedida à TateShots, **Dance Can Embody Abstract Ideas.** Londres, 2012. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=DojShMLN9Zk&t=132s>>

LECOQ, Jacques, **O Corpo Poético: uma pedagogia de criação teatral.** 2. ed. São Paulo: Edições SESC, 2021.

MACHADO, Chico, **Mr. J.** Porto alegre.

OIDA, Yoshi, **O Ator Invisível.** São Paulo: VL, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAVI, Patrice. **Dicionário de tetro.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015

SATRAPI, Marjane. **Frango com ameixas.** 2. ed. São Paulo: Quadrinhos na cia, 2017.

Espectáculos Teatrais

2068, Direção: Liane Venturela, Máscara em cena, 2019.

ALHURES, Estágio de Atuação. Direção: Marília Dalmagro, Lagrima de Crocodilo, Alvorada, 2022.

CINCO Tempos para a Morte. Direção: Gilberto Icle. Usina do Trabalho do Ator. Porto Alegre. 2010.

Filmes

BODAS de Sangue. Direção: Carlos Saura. Flashstar. Espanha. 1981

O BAILE. Direção: Ettore Scola. Argélia. Las Acacias. 1983.

PINA, Direção: Wim Wenders. Hanway films. Wuppertal. Sundance Selects. 2011.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Warner Bros. Pictures. Japão. 1990