LIVIA VILELA TAVEIRA

IMAGENS CORPORIFICADAS

Variações de qualidades de movimento nos
processos criativos em Técnica Klauss Vianna
com o uso de disparadores imagéticos

USP

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Cênicas

LIVIA VILELA TAVEIRA

**IMAGENS CORPORIFICADAS:
Variações de qualidades de movimento
nos processos criativos em Técnica Klauss Vianna
com o uso de disparadores imagéticos**

São Paulo
2019

LIVIA VILELA TAVEIRA

**IMAGENS CORPORIFICADAS:
Variações de qualidades de movimento
nos processos criativos em Técnica Klauss Vianna
com o uso de disparadores imagéticos**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Taveira, Livia Vilela

Imagens Corporificadas: Variações de qualidades de movimento nos processos criativos em Técnica Klauss Vianna com o uso de disparadores imagéticos / Livia Vilela Taveira ; orientador, Eduardo Tessari Coutinho. -- São Paulo, 2019. 113 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Técnica Klauss Vianna 2. Preparação do ator 3. Movimento 4. Teatro 5. Corpo I. Coutinho, Eduardo Tessari II. Título.

CDD 21.ed. - 792

TAVEIRA, LIVIA VILELA. **IMAGENS CORPORIFICADAS:** Variações de qualidades de movimento nos processos criativos em Técnica Klauss Vianna com o uso de disparadores imagéticos. 113 f. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*A todos os pesquisadores e artistas
que estudam e difundem a Técnica
Klauss Vianna.*

*À menina que nunca imaginou que
passaria na USP.*

*A todos os meus mestres, que um
dia me ensinaram o caminho para
chegar até aqui.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu parceiro de vida, Cezar Siqueira, pelas horas e mais horas de conversa, pela paciência, pelo suporte, pela leitura atenta e pelo incentivo em todos os momentos.

À minha mãe, Vera Lúcia, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos, me incentivou a estudar, a questionar, a me tornar a mulher que sou hoje.

Ao meu pai, João Carlos, que proporcionou o carinho e o estudo que me fizeram chegar até aqui.

Aos meus irmãos Natasha e Ricardo, que sempre estão ao meu lado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, que me conduziu ao processo de pesquisa e descobertas com muita generosidade, paciência, carinho e atenção.

Aos meus parceiros de trabalho artístico do coletivo Vulcão [criação e pesquisa cênica]. Vanessa Bruno pelo incentivo de ingressar à pesquisa acadêmica e por todas as conversas inspiradoras; Rita Grillo pela generosidade ao disponibilizar seu corpo, tempo e seus cadernos pessoais para me auxiliar nesta pesquisa; Elisa Volpato pelo apoio e torcida durante todo o processo; Paulo Salvetti pelo estímulo e olhar sensível durante a escrita da dramaturgia utilizada no experimento cênico.

À Lu Carion, por esses dezessete anos de incentivo ao movimento, de amizade e de condução amorosa na pesquisa corporal em Técnica Klauss Vianna.

Às pesquisadoras Jussara Miller e Marinês Calori pelas aulas inspiradoras que ampliaram ainda mais meu desejo de me aperfeiçoar em TKV.

À amiga de todas as horas, Giovanna Ghiurghi, por todas as trocas importantíssimas, pelo ouvido atento e por estar presente sempre que precisei.

À amiga e colega de percurso acadêmico, Priscila Carbone, pelas trocas que trilharam o caminho até este momento.

Ao CEPECA (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator – ECA – USP), e todos os seus integrantes que muito contribuíram em todas as etapas dessa pesquisa.

Ao Ney Piacentini, pela atenção e horas de conversa durante esta pesquisa.

À Silvia de Paula, pelas trocas feitas com muito carinho em conversas inspiradoras e por sua presença sempre atenta.

À Camila Soares, parceira de pesquisa em Técnica Klauss Vianna, pela leitura atenta e apontamentos precisos.

À Prof.^a Dr.^a Neide Neves, por todo o carinho durante os anos de estudo em Técnica Klauss Vianna e pelas indicações de leitura durante o percurso de investigação.

À Prof.^a Dr.^a Ana Clara Brasil pela contribuição generosa durante o exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Ao amigo Sérgio Campos, pelas preciosas contribuições para o exercício dessa arte que é a escrita.

RESUMO

A presente dissertação apresenta um estudo teórico-prático sobre o movimento em processos criativos teatrais alicerçados na Técnica Klauss Vianna (TKV), com auxílio de disparadores imagéticos provenientes do Sistema Laban. São investigados caminhos para estimular o ator durante a criação, exploração e apropriação dos movimentos de partituras corporais e, também, para ampliação de repertório de qualidades de movimento. O corpo é entendido, aqui, como um sistema amplo, em constantes transformação e trocas com o ambiente. Enfatizam-se aspectos como a atenção focada e a repetição consciente na (re)construção do movimento. É apresentada a origem desta pesquisa, que foi a experimentação vivenciada em sala de ensaio durante a criação do espetáculo teatral "A Dor". A pesquisa também desenvolve uma prática, composta por um experimento cênico, a partir do qual são suscitadas as reflexões sobre o processo criativo solo.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna. Movimento. Teatro. Preparação do ator. Corpo.

ABSTRACT

This dissertation presents a theoretical and practical study about the movement in theatrical creative processes based on the Klauss Vianna Technique, with the aid of imagery triggers from the Laban System. Paths are investigated to stimulate the actor during the creation, exploration and appropriation of body movements routines and, also, to expand the repertoire of movement qualities. The body is understood here as a broad system, constantly changing and exchanging with the environment. Aspects such as focused attention and conscious repetition in the (re)construction of movement are emphasized. The origin of this research is presented, which was the experimentation experienced in the rehearsal room during the creation of the theatrical show "The Pain". The research also develops a practice, composed by a scenic experiment, from which the reflections on the solo creative process are raised.

Keywords: Klauss Vianna Technique. Movement. Theater. Preparation of the actor. Body.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
<hr/>	
CAPÍTULO 1	19
1. – (Re)pensar percursos: atenção à prática	20
1.1 – A repetição como um “fazer de novo”	25
1.2 – Técnica Klauss Vianna (TKV)	28
1.3 – Os disparadores imagéticos	36
1.4 – A aventura em criar imagens	39
1.5 – As imagens mentais e os estados corporais	43
<hr/>	
CAPÍTULO 2	48
1. – Uma experiência chamada "A Dor"	49
2.1 – Os procedimentos na sala de ensaio	56
<hr/>	
CAPÍTULO 3	69
3. – Experimento cênico – um prólogo possível	70
3.1 – Um texto como ponto de partida	74
3.2 – A partitura para a cena: uma volta ao passado	81
3.3 – A partitura para a cena: interferências da pesquisa	82
3.4 – Uma cadeira, novos apoios	86
3.5 – A partitura e os verbos disparadores de imagens	89
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	99
<hr/>	
APÊNDICE	106
<hr/>	
ANEXO	111

INTRODUÇÃO

*Ninguém é igual a ninguém, não
existe receita para se fazer arte.*

Klauss Vianna (2005, p.34)

Esta pesquisa surgiu do meu desejo de intensificar os estudos sobre o movimento e procedimentos para auxiliar a preparação corporal de atores. Este trabalho tem como proposta a exploração do movimento de maneira sensível e consciente a partir da Técnica Klauss Vianna (TKV), aliada a um disparador imagético utilizado no processo criativo para instigar ampliação de repertório qualitativo gestual. O disparador imagético proposto aqui são as ações básicas derivadas dos fatores de movimento presentes no Sistema Laban.

Meu encanto pela TKV iniciou-se com a percepção, no meu próprio corpo, da potência expressiva e da presença cênica que a técnica proporciona. A TKV possibilita ampla concretude aos recursos de que o intérprete dispõe para tornar-se cada vez mais consciente de seus gestos e ações, sempre com atenção às sensações que emergem com cada movimento.

Klauss Vianna (1928–1992) nos deixou um legado de grande valor para o trabalho do bailarino e do ator, em qualquer criação artística a que se dedique. Contudo, Vianna não se preocupou em documentar passo-a-passo sua pesquisa de ensino, pois não queria ver seu trabalho transformado em um manual de instruções para intérpretes.

A TKV se deu a partir da sistematização realizada por Rainer Vianna com a colaboração de Neide Neves (MILLER, 2007, p.15). Após sua organização, a metodologia de Klauss Vianna pôde tomar forma, constituindo assim um campo sistematizado de prática, pesquisa e conhecimento a partir de suas propostas. Hoje, após seus discípulos contribuírem com suas pesquisas singulares, a TKV segue o pensamento da Escola Vianna¹, agregando o pensamento e trabalho de sua parceira de vida e arte, Angel Vianna.

Seguindo a premissa da Escola Vianna de que cada pesquisador possui uma linhagem de aprendizado e de troca de experiências, não posso negar a minha linhagem e como minha formação – que se mantém contínua – me direcionou para um modo de pensar e de mover. Meu primeiro contato com a Técnica Klauss Vianna foi em 2002, em aulas de "expressão corporal" da minha formação numa escola

¹ Escola Vianna é o termo cunhado por Jussara Miller. Ver: capítulo 1.

técnica de de atores, por meio da atriz, diretora e pesquisadora do corpo Lu Carion². Durante toda a minha formação como atriz, Lu Carion esteve presente, conduzindo atentamente os procedimentos que foram modificando meu corpo ao longo dos anos.

Ao término da minha formação na escola técnica, no final do ano de 2004, continuei meus estudos em Técnica Klauss Vianna, ainda sob o olhar e condução de Lu Carion. Ingressei, assim, em 2005 no curso contínuo "Treinamento para atores - Técnica Klauss Vianna"³, ministrado por ela na Sala Crisantempo, em São Paulo. Curso, este, em que continuo presente até hoje. Durante grande parte desses 14 anos, participei do OBARA – Grupo de Pesquisa e criação, idealizado e dirigido por Lu Carion, que se tornou minha grande mestra durante todo meu percurso de formação como artista.

A busca por um aperfeiçoamento em minha técnica como atriz, arte-educadora e pesquisadora do movimento consciente levou-me à PUC-SP, no curso de pós-graduação Lato-Sensu de Especialização em Técnica Klauss Vianna, coordenado por Neide Neves. Por dois anos, estudei com discípulos da família Vianna, como Jussara Miller, Neide Neves, Lu Carion, João de Bruçó, Zélia Monteiro, entre outros, abrindo meus horizontes na dança, no teatro e no conhecimento do meu próprio corpo. A formação como especialista em TKV me deu grande força interna e senti-me mais estimulada a auxiliar outros atores em seus processos criativos.

Atualmente, faço parte do Vulcão [criação e pesquisa cênica], um coletivo teatral que pesquisa, desde sua formação no final de 2015, a transposição da literatura para a cena e o espaço social da mulher nos dias atuais. Com o Vulcão, além de estar presente como atriz, também realizei a preparação corporal de dois solos do coletivo: "Pulso"⁴, com a atriz Elisa Volpatto⁵ e "A Dor"⁶, com a atriz Rita

² Luzia Carion Braz é discípula de Klauss Vianna e pesquisa a TKV direcionada para o corpo do ator. Tem mestrado pela ECA-USP com a pesquisa "A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna", de 2004.

³ Atualmente nomeado como "Corpo Cênico", no mesmo local.

⁴ O espetáculo "Pulso - a partir da vida e da obra de Sylvia Plath" estreou dia 30 de maio de 2016, no Sesc Consolação.

⁵ Atriz gaúcha, proponente do Vulcão [criação e pesquisa cênica].

⁶ O espetáculo "A Dor - a partir de La Douleur de Marguerite Duras" estreou dia 31 de maio de 2016 no Sesc Consolação.

Grillo⁷, que foram abundantes em experimentações cênicas para a criação dos espetáculos.

As atrizes se disponibilizaram para a pesquisa corporal de forma generosa, enquanto eu descobria caminhos para guiá-las na pesquisa. Os processos criativos de cada espetáculo, como se deve esperar, foram muito diferentes. O trabalho de apropriação dos movimentos, a decupagem de movimentos totais (utilização de um grande número de articulações envolvidas) e parciais (uma articulação ou um pequeno número de articulações envolvidas no movimento), as experimentações de movimentos que remetem ao cotidiano ou a um devaneio se deram sob minha condução das atrizes no Processo Lúdico da TKV.

Com a atriz Elisa Volpato, o trabalho corporal teve maior ênfase na pesquisa de apoios (ativo e passivo) e do uso consciente do peso. Essa pesquisa aconteceu durante o processo de apropriação das partituras criadas pela atriz e na construção do gestual da personagem. "Pulso" teve um longo processo de quase dois anos de encontros na sala de ensaio. Desses, o último 1,5 ano contou com meu direcionamento na orientação e preparação corporal. Essa preparação era guiada pelas proposições que a atriz trazia para a sala de ensaio (a partir dos estímulos da diretora Vanessa Bruno⁸). A TKV foi utilizada para aperfeiçoar qualitativamente os movimentos das partituras do espetáculo e favorecer o uso consciente do corpo.

Já o encontro com a atriz Rita Grillo, na sala de ensaio de "A Dor", foi sobremaneira especial. Após o primeiro mês de ensaios, havia partituras corporais criadas pela atriz, levantadas a partir das propostas da diretora Vanessa Bruno e, com esse material cênico, tivemos a oportunidade de desenvolver um importante trabalho na sala de ensaio, somente eu e a atriz. Utilizando as partituras corporais do material levantado previamente, passamos por um processo de análise desses movimentos e criamos, com esse material analisado, novas sequências de movimentos. Durante o trabalho em sala de ensaio, a atriz improvisou com suas partituras corporais no "onde / quem / o quê"⁹ da situação proposta no espetáculo (casa em Paris / Marguerite Duras / à espera do marido, um preso político na

⁷ Atriz e diretora, é propositora do Vulcão [criação e pesquisa cênica].

⁸ Atriz e diretora teatral. Possui mestrado pela ECA-USP. É propositora do Vulcão [criação e pesquisa cênica].

⁹ Estímulos amplamente utilizados por Viola Spolin. (SPOLIN, 2001)

Alemanha durante a segunda guerra mundial). As novas sequências de movimentos resultantes desses improvisos, recuperadas posteriormente, foram decupadas e trabalhadas nos princípios da TKV.

O processo criativo de "A Dor" compreendeu encontros regulares com a diretora e comigo, durante um período de seis meses. Houve um trabalho de imersão e verticalização da pesquisa de movimento com a duração de duas semanas, realizado durante a semana anterior e posterior carnaval do ano de 2016, na Oficina Cultural Oswald Andrade. Esse trabalho de exploração das partituras e criação de uma nova sequência de movimentos, que tinha cerca de 20 minutos, foi apresentado à diretora e culminou, posteriormente, na movimentação do início do espetáculo. Durante esse trabalho de duas semanas com Rita Grillo, senti inúmeras dificuldades em auxiliá-la a criar novos ritmos e a alterar o tônus em movimentos já criados. Durante a condução dos procedimentos, como veremos no capítulo 2, utilizei intuitivamente os verbos das ações básicas de movimento, presentes na sistematização de Rudolf Laban, na tentativa de ampliar nuances na qualidade de movimento da partitura, principalmente na gradação do tônus muscular e precisão no desenho do movimento.

O uso dos verbos oriundos do Sistema Laban pareceu-me, naquele momento, agir como um catalisador, um acelerador no processo de ampliação de repertório qualitativo de movimentos a partir de um referencial imagético, pois geraram respostas rápidas no corpo da atriz, num curto espaço de tempo.

Quando desenvolvo um trabalho de preparação corporal ou participo de um processo criativo como atriz, pergunto-me: o que mais eu poderia experimentar para potencializar a condução em futuros processos criativos? Como ampliar o repertório de movimentos do ator, para que este possa criar variações qualitativas de movimento em suas partituras cênicas? O que tornaria mais fácil, para um ator, recuperar suas partituras com mais eficácia? Como construir uma consciência dessas qualidades compostas nas partituras, sem perdê-las ao longo da repetição diária?

Ao término desse trabalho artístico, vendo no corpo da atriz as modificações geradas com a minha condução intuitiva, aliando ao Processo Lúdico e Criativo da TKV os verbos das ações básicas de esforço de Laban, ficou claro o desejo de

investigar mais a fundo as possibilidades de alterações qualitativas do movimento. Isto é, partindo das modificações geradas pelas imagens mentais e estados corporais que esses disparadores proporcionam, potencializar os recursos disponíveis ao ator para compor essa criação.

Matteo Bonfitto afirma que um ator pode utilizar-se da ideia de composição em sua criação – como em outras artes (música, pintura, dança) – mas que, para uma realização dessa composição, antes de tudo, o ator necessita ter materiais para que seja feita essa criação (BONFITTO, 2002, p. XIX). Um músico necessita conhecer as notas musicais, suas escalas, ler e escrever partituras, aprender a tocar o instrumento e desafinar muitas e muitas vezes para, então, realizar um som afinado e, neste momento, estar com todos os elementos à sua disposição e se aventurar a compor uma nova música.

Com o ator não seria diferente. O ator não possui um instrumento a ser trabalhado como o músico, mas tem em seu próprio corpo um esplêndido e singular potencial expressivo. O corpo é entendido, nesta pesquisa, como um corpo-mente integrado, ou seja, corpo, voz, sensação, imaginação, sem criar dicotomias. Portanto, cada informação apreendida por esse corpo, cada aprendizado, entra em negociação com outros conteúdos já vivenciados e torna-se uma terceira “coisa”, um resultado singular e único.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER; KATZ, 2005, p. 131).

Imbuída dessa concepção de corpo, vislumbrando novos materiais para intensificar as potências criativas de meu próprio corpo e, conseqüentemente, encontrar procedimentos didáticos para que esse conhecimento seja transmitido, iniciei um aprofundamento dos estudos em Sistema Laban, concomitantemente à continuidade da prática da TKV.

Constatee, ao longo dos anos em trabalho como atriz e pesquisadora, que a TKV proporciona extensa consciência da estrutura corporal, auxilia na consciência

dos movimentos propostos, das oposições necessárias para manter o corpo em movimento preservando os espaços articulares. Além disso a TKV proporciona um amplo estudo da anatomia do esqueleto, localizando ossos e propondo o direcionamento dos mesmos – Processo dos Vetores – como alavancas, exigindo portanto menor esforço muscular. Mesmo tendo suas origens na dança, a TKV mostrou-se sempre uma técnica muito completa e potente para o trabalho do ator.

Assim, nos meus primeiros contatos com o Sistema Laban, que também foi concebido para o estudo do corpo em movimento na dança, reconheci elementos e fiz associações com princípios contemplados pela TKV. Por exemplo: a ideia de movimento súbito ou sustentado pode ser plenamente trabalhada com variações de andamento (velocidade) numa experimentação com as articulações, tal como a TKV propõe no Processo Lúdico. Porém, os códigos e nomeações criadas por Laban produziram um efeito de imagem que me pareceu funcionar como um relevante estímulo nessa experimentação do ator, ou seja, recursos de criação de imagens no cérebro que alteram os estados corporais e estados emocionais, que auxiliam o ator a brincar com os elementos da TKV. Essa percepção surgiu tanto durante minha condução do trabalho corporal com Rita Grillo em “A Dor” quanto em minhas experimentações pessoais, como veremos ao longo dos capítulos.

Um ator pode brincar com direções e andamentos de movimentos, mas quando eu digo “empurrar” ou “socar”, isso produz como efeito uma imagem passível de ser acessada por esse corpo, o qual, munido de suas noções da TKV, passa a explorar qualidades de movimento que, talvez, não lhe ocorreria criar sem tais estímulos.

Ao longo dos anos, pesquisando a TKV em meu corpo, aprendi e vivenciei sua capacidade de proporcionar resultados cênicos de grande qualidade. Porém, na experiência com Rita Grillo e nas minhas experimentações pessoais posteriores, ficou claro que alguns códigos sistematizados por Laban – do modo como eu propus utilizá-los – poderiam ampliar as possibilidades criativas e gerar nuances qualitativas no movimento, ajudando o ator a transcender padrões do seu próprio repertório.

Não há um livro de receitas com procedimentos corretos e certos para que um ator chegue a certos resultados esperados. Esta pesquisa pretende refletir sobre as potencialidades que a TKV traz para um processo criativo, auxiliada por

disparadores imagéticos durante a exploração de partituras corporais, para gerar alteração de estados corporais e, conseqüentemente, estados emocionais ao ator.

Assim, no capítulo 1, apresento alguns princípios teóricos que referenciam a articulação que esta pesquisa propõe realizar. Como já dito anteriormente, esta pesquisa segue a premissa de que o corpo é entendido como um sistema complexo e em constante transformação e negociação com seu ambiente. Este corpo que se apresenta em cena distintamente do cotidiano e que se lança ao árduo trabalho de repetição sensível e criativa, a qual protege o ator da mecanização e produz uma qualidade de atenção que o conduz ao estado cênico.

No capítulo 2, relato mais profundamente o caminho percorrido no processo de criação corporal do espetáculo “A Dor”, os fundamentos para os procedimentos, aquecimentos corporais e recuperação de partituras trabalhados com Rita Grillo, propostos por mim a partir do Processo Lúdico. Nesse processo criativo, os resultados obtidos foram muito interessantes, dada a pouca quantidade de horas trabalhadas. O intenso processo de trabalho corporal relatado aconteceu num período de quinze dias, com encontros regulares. Vemos, também, como essa primeira experiência com os códigos de Laban repercutiram no processo conduzido na TKV.

O capítulo 3 traz o relato do processo de criação do experimento cênico realizado a partir da minha experiência, em meu corpo, que compreende o eixo prático desta investigação. Quando falamos de uma experimentação no meu próprio corpo, não podemos esquecer que já experienciei anos de prática com a TKV, e isso inclui não só o Processo Lúdico, mas também conhecimento teórico e prático do Processo dos Vetores e, finalmente do Processo Criativo, como resultante das experimentações. O capítulo traz também reflexões acerca deste processo de criação e pesquisa. Nele, é descrito a proposta metodológica, o relato das atividades realizadas e as escolhas feitas durante o processo de criação.

CAPÍTULO 1

A técnica transforma o corpo e é corporificada à medida que suas instruções são implementadas.

Neide Neves (2010, p.25).

A técnica não é nada sem as ideias, a personalidade do bailarino.

Klauss Vianna (2005, p.74).

1. (RE)PENSAR PERCURSOS: ATENÇÃO À PRÁTICA

Klauss Vianna nos deixou um legado que foi sistematizado, após sua morte, por seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves. Essa sistematização, difundida nos trabalhos de Neves, Miller e outros discípulos, segue o pensamento da Escola Vianna¹⁰. Este termo é empregado por Jussara Miller e afina-se com as ideias do filósofo italiano Luigi Pareyson, que entende *escola* como “origem e fonte de pesquisas que dela se ramificam por meio de influências entre as singularidades da investigação de cada artista pesquisador” (MILLER, 2012, p.15). Isso deixa aberta uma rede de possibilidades de atuações do aprendiz a partir dos ensinamentos de seu mestre. Trata-se, pois, da reverberação das atuações de determinadas linhagens de artistas pesquisadores nas gerações seguintes, por meio de um conteúdo inevitável de ações herdadas e assimiladas. Em sua teoria da formatividade, ele afirma que “o *fazer*, enquanto se faz, inventa o *modo de fazer*” (ibid., p.20).

Pareyson afirma que em arte “a relação entre o mestre e o aluno é a mesma que se dá entre o modelo e o imitador” (PAREYSON, 1993, p.150) o aluno aprende a ser original em seu trabalho em arte quando, antes de tudo, aprende o estilo de seu mestre.

O mestre não “ensina” ministrando noções teóricas ou princípios especulativos ou leis gerais ou explicações científicas, mas “fazendo fazer”, e o aluno não “aprende” no sentido de acumular um patrimônio de cultura doutrinal, mas “fazendo” e operando. (PAREYSON, 1993, p.150).

Miller, portanto, entende esse processo reconhecível na Escola Vianna pois consiste em uma pesquisa de prática corporal de Angel e Klauss Vianna, que teve sua transmissão na prática para bailarinos e atores, “revelando a sua eficácia ao longo de décadas de aplicação. Ou seja, o saber foi sendo construído ao se fazer” (MILLER, 2012, p.21).

¹⁰ Jussara Miller empregou o termo Escola Vianna ao pensamento da família Vianna em seu doutorado, posteriormente publicado em seu livro “Qual é o corpo que dança?”. Vide bibliografia.

Miller faz uso do termo Escola Vianna como:

[...] espírito de pesquisa em continuidade, ou seja, como um trabalho em constante processo. Os princípios artístico-pedagógicos dos Vianna prevalecem hoje, no século XXI, como fonte de um percurso que orienta e nutre sempre novas pesquisas e, dessa maneira, também se nutre como continuidade de estudo e investigação em diversos corpos pensantes e dançantes. (MILLER, 2012, p.21).

Essa investigação dos corpos e do movimento nutre o processo de continuidade em minha pesquisa a cada dia. Localizo, atualmente, meu trabalho e minha pesquisa a partir de uma ramificação dessa "árvore genealógica" dos Vianna, consequentemente do pensamento existente na Escola Vianna, seguindo a linhagem a partir da pesquisadora Lu Carion e com o suporte da pesquisa de Neide Neves, Jussara Miller e Marinês Callori, todas professoras do curso de especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP.

Figura 1: exemplificação da "árvore genealógica"

A Técnica Klauss Vianna está alicerçada no pensamento e modo de trabalho da Escola Vianna. A TKV ressalta “a unidade *corpomente*, promove autonomia no trabalho individual e engaja a pessoa no ambiente à sua volta” (NEVES, 2010, p.3). Alinha-se, também, à abordagem pedagógica e conceito de corpo como *soma*, do filósofo estadunidense Thomas Hanna, que vê o corpo holisticamente, como um ser completo e em constante transformação:

“Soma” não quer dizer “corpo”, significa “Eu, o ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. (HANNA, 1983 apud MILLER, 2012, p.13)

Miller (2012, p.73) concorda com Hanna afirmando que a Técnica Klauss Vianna propõe “uma vivência do soma em estado exploratório, e não uma vivência do corpo mecânico que somente adquire e acumula habilidades”. A vivência do corpo em estado exploratório transforma o corpo, da mesma maneira que o corpo se transforma ao longo dos anos. Segundo Strazzacappa (2009), temos o trabalho desempenhado pelos Vianna como um dos representantes brasileiros em técnicas de educação somática, bem como de seus discípulos de primeira e segunda geração:

[...] cujos trabalhos têm a somar no campo da Educação Somática e, sem dúvida, irão continuar a influenciar não apenas o ensino da dança, mas as demais áreas nas quais a educação corporal esteja presente. (STRAZZACAPPA, 2009, p. 54).

Com o trabalho corporal percebemos a evolução de um movimento, de um pensamento. Evolução não como um resultado a se alcançar algo pré-determinado, mas sim uma evolução constante e ininterrupta durante a vida. Klauss Vianna reconhece que a “evolução está em todo lugar” (VIANNA, 2005, p.82) e que as técnicas de trabalho corporal não escapam dessa lei, pois estão sempre em movimento.

Técnicas são dispositivos que promovem diferenças nos corpos. São operadores de comunicação do corpo com o ambiente. Agem por contaminação, promovendo comunicação entre as novas informações e as já existentes no sistema corpo, em processos adaptativos (NEVES, 2010, p. 113).

Se técnicas são operadores de comunicação e o corpo é entendido como um *corpomente* integrado em constante troca com o ambiente, temos um pressuposto de que o corpo está comunicando o tempo inteiro, tornando-se mídia de si mesmo, e não sendo apenas um recipiente onde informações são recebidas, abrigadas e disparadas. O corpo como mídia de si mesmo torna-se, a cada momento, resultado dos cruzamentos das informações que chegam com as informações que nele já estão.

É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. (GREINER, 2005, p.13).

Algumas teorias da comunicação pensam a transmissão de informações através de um *emissor*, o qual dispara uma *mensagem* codificada por um *veículo*, sendo acessada e recebida por um *receptor* e, assim, tornando-se decodificada e entendida. Na contramão destes pensamentos, a Teoria Corpomídia propõe que o corpo é mídia de si mesmo incluindo todas as informações que são trocadas em processos de contaminação com o ambiente, em tempo real.

Desenvolvida pelas pesquisadoras e professoras da PUC-SP Christine Greiner e Helena Katz, a Teoria Corpomídia busca consolidar uma epistemologia indisciplinar, conectando inúmeros campos do saber para pensar o corpo. Afirma que cada corpo é único e particular, sempre se transformando e trocando informações com o ambiente. Essa troca de informações é entendida, aqui, como uma interferência contaminatória de informações entre corpo e ambiente (KATZ, 2012). O corpo torna-se, então, uma coleção sempre mutável dessas informações trocadas e contaminadas ao longo do dia, a cada momento. Sendo o corpo esse conjunto de informações, ele se comunica com essa coleção que ele é quando dança ou atua. Segundo a segundo, ele transforma suas coleções de informações e as comunica. Nesse sentido, o corpo é sempre uma coleção mutável de informações que se mostra, expressando-se a cada instante no seu processo de coevolução com o ambiente.

Ao apresentar o corpo como mídia de si mesmo, entendemos que o corpo é o resultado provisório entre as negociações internas e externas – mecanismos de produção, armazenamento das informações, transformação e distribuição dessa informação (GREINER; KATZ, 2001, p. 73). Nada passa incólume à percepção, seja consciente ou inconscientemente. As informações se transformam, são veiculadas e continuam trocando entre si. Portanto, o corpo e seus movimentos possuem padrões que se modificam dia após dia.

O repertório usual de movimentos de uma pessoa nada mais é do que um complexo sistema organizacional de imagens e informações somáticas vividas até o momento, que entram neste processo de negociação constante para se manterem em movimento:

Trabalhar com o corpo como um processo é ver que as expressões do soma têm uma estrutura e que essa estrutura é um complexo de imagens. Essas imagens sociais e emocionais inatas ou aprendidas são um comportamento e um modo de comunicar as nossas intenções a nós mesmos e aos outros. Ao fazermos experiências com esses padrões de expressão, começamos a organizar outras imagens corporais, e a estrutura estabilizada torna-se mais móvel. (KELEMAN, 2001, p.54)¹¹.

As experiências com os padrões de expressão são propostas, aqui, a partir de uma percepção atenta e uma repetição sensível e consciente dos movimentos, buscando a expressão do corpo-artista, e não apenas a expressão do corpo-cotidiano.

Angel Vianna considera a expressão inerente ao sujeito; entretanto, a expressão corporal artística envolve a criatividade e a consciência do movimento, e não a simples percepção. (RAMOS, 2007, p.73).

Um corpo em cena é, também, uma pessoa em cena com seu próprio corpo e repertório de movimentos. Todavia, com outro estado corporal que não o do

¹¹ Grifo meu.

cotidiano. Enquanto no cotidiano ocorrem essas negociações do novo com as informações já existentes, no corpo cênico há, ainda, outro conjunto de informações com o qual o ator lida: a repetição de algo que não se pode repetir ou, melhor dizendo, a repetição de movimentos que, ao serem realizados novamente, na verdade são sempre algo novo, no aqui-e-agora da cena.

1.1 – A repetição como um “fazer de novo”

Conforme o neurocientista Gerald Edelman (NEVES, 2008, p.75), a repetição de um movimento é, na verdade, sempre uma reconstrução deste movimento, devido às mudanças sinápticas que favorecem conjuntos modificados de caminhos neurais, gerando produtos aparentemente similares. Notemos: apenas similares, nunca idênticos.

Proponho que pensemos, então, na experimentação de movimentos como (re)lembrar ou (re)fazer. Utilizo essas palavras assim, com parênteses, como possibilidade de “fazer de novo” mesmo que seja uma segunda, terceira ou centésima vez em que se faz um movimento e, também, como referência à Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – TNGS (ibid, p. 68) de Edelman, que demonstra como as funções cerebrais estão conectadas às alterações do corpo, criando inúmeros caminhos para as respostas corporais. Sua complexa teoria é baseada em três princípios que explicam:

[...] de que modo a anatomia do cérebro é ativada durante o desenvolvimento; de que forma padrões de resposta são então selecionados a partir dessa anatomia, durante a experiência; e como a reentrada, um processo de sinalização entre os mapas resultantes no cérebro, provoca importantes funções de comportamento (NEVES, 2010, p.79).

A TNGS afirma que as respostas do corpo não estão prontas. Elas são construídas a cada segundo, ao longo do caminho do novo movimento (mesmo que aparentemente igual), no tempo-espço, por processos de seleção e de conexão (NEVES, 2008, p.68).

É essa variabilidade sempre presente na repetição que a torna um elemento fundamental do treinamento e da consciência corporal do ator, bem como do processo criativo de levantamento de materiais cênicos. O ator repete para alcançar um movimento; repete para se apropriar desse movimento; repete para refinar a execução do movimento; repete buscando variações que confirmem outros sentidos ou façam surgir novas sensações a partir de um movimento; repete ao se apresentar consecutivas vezes em um espetáculo. Repetir conscientemente para criar, prover, transformar.

Portanto, a repetição é um elemento tanto de criação do novo quanto de identificação do caminho percorrido pelo movimento para (re)fazê-lo de novo e de novo. É na repetição, especialmente, que experimentamos alterações na qualidade do movimento. Como veremos no capítulo seguinte, a experimentação de uma mesma partitura¹² com vários enfoques, como transferências de apoios, uso de articulações, absorção e gradação do tamanho do movimento (amplitude), produz modificações de qualidade de movimento e de estado corporal após inúmeras repetições.

A repetição, por sua vez, demanda um estado de atenção para que se produza a apropriação, a invenção e a qualidade de execução do movimento. Essa não é uma atenção qualquer. É preciso uma intenção de estar atento, uma “atenção focada”:

A atenção tem um papel preponderante na aprendizagem e permite executar ações que exigem habilidades sem atenção. A performance se torna e se mantém automática, até que uma novidade exija alterações. Somos capazes de interromper estes atos automáticos, por meio da atenção à novidade, pela capacidade de direcionar a atenção conscientemente. (NEVES, 2017, p.4).

A atenção é essencial porque permite ao ator buscar recursos para ampliar seu repertório gestual, compreendendo um fator de prevenção e ultrapassagem à mecanização a que a repetição pode induzir. É com essa atenção focada à repetição

¹² Partitura é entendida, aqui, como uma sequência de movimentos realizada pelo ator.

sensível do gesto que Vianna enxergava seu amadurecimento (VIANNA, 2005, p.73). Ou seja, uma repetição que conduz à singularidade da apropriação de cada corpo e à ampliação das possibilidades criativas do corpo cênico. Conforme Neves:

Um corpo em estado de atenção focada permite responder criativamente às necessidades que se apresentem em um determinado momento, colocando em ação a capacidade de criar novas soluções para situações, conhecidas ou não. Sem este estado de atenção, age-se de forma mecânica, repetindo padrões, hábitos construídos ao longo da vida, sejam estes relativos a movimento ou comportamento. (NEVES, 2017, p.4)¹³.

Entendemos, portanto, que a (re)construção dos movimentos partitурados requer uma intenção de atenção e de presença para que se possibilite a alteração deste corpo para um estado cênico, distinto do corpo cotidiano:

Esta intenção de estar presente, apesar de fazer parte do funcionamento do sistema corpo, não está sempre presente no cotidiano, depende de atitude, de escolha, de estímulos pertinentes. Quando se trata do trabalho do corpo para a arte, esta qualidade é igualmente fundamental, pois este se coloca em uma situação construída, que exige a atenção focada através da intenção de estar presente (Edelman, 1992), que permite a prontidão para respostas pertinentes e criativas aos acontecimentos do corpo e do ambiente e a disponibilidade para se permitir agir e reagir coerentemente em situação. (ibid., p. 5).

Essa atitude de presença a que Neves se refere é propiciada pela Técnica Klauss Vianna (TKV), especialmente pelo Processo Lúdico, que consiste no que poderíamos chamar de primeiro contato com a Técnica, uma base fundamental de todo o trabalho com a TKV. Nele, são trabalhados temas corporais que conduzem o ator a um estado de atenção, prontidão, consciência do corpo e reconhecimento de

¹³ Grifo meu.

seus padrões de movimento. O Processo de Vetores, por sua vez, propiciará uma ampliação da qualidade de execução dos movimentos experimentados no Processo Lúdico, a partir dos direcionamentos ósseos, favorecendo mais precisão aos movimentos e fornecendo ainda mais elementos para a criação.

1.2 – Técnica Klauss Vianna (TKV)

Por se tratar de uma investigação amparada na Técnica Klauss Vianna, considero importante fazer alguns apontamentos gerais sobre a TKV que consistem em referenciais necessários à compreensão do caminho percorrido nessa pesquisa. Trata-se, portanto, de um sucinto panorama sobre os princípios e tópicos da TKV, visando facilitar o entendimento dos próximos capítulos. Para uma compreensão mais profunda e detalhada sobre a Técnica, sugiro a leitura de Miller (2007 e 2012), Neves (2008 e 2010), entre outras referências disponíveis na bibliografia deste trabalho.

A TKV propõe que o corpo experimente uma disponibilidade que o permita responder aos estímulos internos e externos e, então, começar a criar a partir do seu próprio movimento. A sistematização, como já dito, não foi feita por Klauss Vianna e sim por discípulos como seu filho Rainer Vianna, sua nora Neide Neves, sua aprendiz Jussara Miller, entre outros, durante a criação do curso de formação na Escola Klauss Vianna.

Um aspecto que marca Klauss Vianna em suas contribuições para o trabalho do estudo do corpo é que:

[...] entre as linhas somáticas, a sua técnica apresenta o diferencial de ser a única que chegou à pesquisa anatômica / estrutural partindo da pesquisa didática / estética de um professor / coreógrafo, permitindo um processo criativo ainda mais permeável (MILLER, 2007, p. 28).

Se a fixação na forma tende a tornar o movimento automatizado, o modelo de educação somática¹⁴ criado por Vianna permitiu a convergência de enfoques didáticos, estéticos e terapêuticos capazes de escapar à rigidez das formas pré-concebidas e padrões limitadores do corpo.

Os elementos que configuram a sistematização da TKV trazem referenciais concretos e apoiados no corpo para o desenvolvimento estrutural de um corpo cênico. Os tópicos são a partir do corpo e para o corpo. Há 3 estágios que compõem e delimitam os princípios fundamentais norteadores da pesquisa corporal da sistematização da TKV (MILLER, 2007, p.52): Processo Lúdico, Processo dos Vetores e Processo Criativo. Estes estágios são descritos separadamente, apenas como recurso didático para uma melhor compreensão.

No Processo Lúdico, o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento para, na segunda etapa, ser levado ao aprofundamento do Processo dos Vetores, quando são trabalhadas as direções ósseas, resultando em um Processo Criativo. (MILLER, 2007, p. 52).

O Processo Lúdico é dividido em sete tópicos corporais para o estudo do movimento: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global:

- Presença: primeiro tópico a ser trabalhado, como reconhecimento do próprio corpo em relação com o ambiente e corpos que o circundam, buscando uma “auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença” (ibid., p.59), trazendo para o corpo o “aqui e agora” tão necessário para o jogo cênico. Percebo, durante o trabalho corporal que exercito em meu corpo ou quando ministro para turmas de atores, que não é possível deixar preocupações “de lado” ou “lá fora” e adentrar ao trabalho artístico e de pesquisa corporal. Não

¹⁴ O termo educação somática foi definido em 1983 pelo norte americano Thomas Hanna (professor do Método Feldenkrais), que distingue os conceitos de corpo e soma (MILLER, 2007), sendo este último “(...) o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido” (HANNA, 2003 apud BOLSANELLO, 2011).

existe um “lá fora”, mas o tópico Presença auxilia exercitar a atenção focada ao presente.

- **Articulações:** reconhecimento das articulações do corpo e exploração de suas possibilidades de movimento. Durante a exploração dos movimentos do corpo com foco nas articulações, o corpo-artista pode perceber articulações que estejam limitadas por tensões e, assim, desbloqueá-las com atenção ao movimento. Além da experiência consciente do tópico articulações, que geralmente proporciona maior liberdade articular, o corpo-artista pode explorar quais dessas articulações estão envolvidas em gestos de sua personagem e escolher um repertório de gestos específicos para essa personagem, enriquecendo sua criação.
- **Peso:** o trabalho de peso é muito importante para o reconhecimento do tópico seguinte (apoios). Muitas vezes, durante minhas conduções, trabalho com os dois tópicos juntos, aliando a percepção de peso ao apoio exercido pelo corpo no solo. Ao reconhecermos o peso de cada parte do corpo podemos, além de liberar tensões, também perceber se utilizamos tônus muscular em excesso ou em exiguidade durante o movimento. A exploração e percepção da gradação de força muscular entre movimentos de sustentação ou o de abandono do peso são de suma importância para a criação cênica do corpo-artista.
- **Apoios:** a sensibilização da pele para reconhecimento do apoio do corpo no solo (ou no próprio corpo) tem, como já mencionado acima, o suporte do reconhecimento de peso do corpo. A gravidade exerce uma força sobre os corpos que, em abandono total de peso, tocam o chão de uma maneira passiva (apoio passivo). Mas ao resistirmos à gravidade e começarmos a empurrar o solo, usamos o apoio ativamente (apoio ativo) gerando uma força-reação que nos projeta ao sentido oposto. Utilizar o solo como suporte para o apoio ativo requer um estado de prontidão para o movimento, com atenção ao presente. A atenção aos apoios utilizados, por exemplo, em uma partitura cênica que deverá ser (re)produzida, traz ao corpo-artista uma apropriação mais consciente de seu movimento, como veremos no capítulo seguinte.

- Resistência: o estudo do tópico apoio (apoio ativo e apoio passivo) proporciona ao corpo uma percepção de seu volume, de sua tridimensionalidade, preparando-o para o uso da resistência muscular, ou seja, para perceber o que acontece com o lado oposto ao apoio, acionando musculaturas agonistas e antagonistas para o movimento. O trabalho de resistência auxilia na clareza e precisão dos movimentos devido ao aumento de tônus muscular consciente, evitando o abandono do peso durante o movimento, independente da velocidade em que se proponha mover.
- Oposições: este tópico é aplicado para gerar ainda mais a sensação de tridimensionalidade, levando em consideração os planos anatômicos transversal, frontal e sagital, além de proporcionar espaços nas articulações.

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e o respeito. (VIANNA, 2005, p.93).

O trabalho das oposições é feito sempre respeitando os limites anatômicos de cada corpo e com enfoque na ossatura. "Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão" (VIANNA apud MILLER, 2007, p.72).

- Eixo Global: a partir do trabalho de linhas de oposição do tópico anterior e das vivências dos outros tópicos mencionados até aqui, é despertada a percepção do eixo global, onde há a conquista do equilíbrio a partir da integração do corpo com a gravidade. É nesse tópico que colocamos a ênfase no estudo de movimentos simétricos ou assimétricos e na percepção do corpo como um todo ao movimentarmos apenas uma parte.

O Processo Lúdico da TKV, embora dividido em tópicos para melhor entendimento na sistematização, acontece de maneira integrada, passo a passo, durante a exploração, como se cada tópico preparasse o corpo para o tópico seguinte. Em meu corpo, após anos de trabalho, identifico todos os tópicos entrelaçados, ora com enfoque maior em um, ora com enfoque maior em outro. Mas

parece-me inegável reconhecer que esta separação em tópicos e a experiência de ensino com uma certa ordenação dos mesmos alcança objetivos didáticos e processuais importantes para a aprendizagem da Técnica. Seria difícil, por exemplo, esperar que um aprendiz da TKV pudesse vivenciar práticas de resistência sem experimentar, antes, peso e apoios, ou ainda trabalhar oposições sem experimentar antes as possibilidades de movimentos das articulações. Os tópicos, apesar de poderem ser trabalhados isoladamente, são interdependentes e, de certa forma, alguns se tornam um pré-requisito para a exploração de outros, sempre num movimento de revisitação e exploração dos tópicos já conhecidos.

O Processo dos Vetores compreende o direcionamento ósseo de partes específicas do esqueleto, com localização de oito vetores inter-relacionados mapeados ao longo do corpo, iniciando o estudo nos pés e finalizando no crânio. Deixemos claro que os ossos não se constituem como vetores, mas sim o direcionamento desses ossos se transforma em vetores de força que auxiliam no movimento.

A sistematização mapeou oito vetores de força do movimento, mas não impede que o corpo-artista desempenhe o direcionamento de outras partes do corpo, gerando vetores de força para gerar novos movimentos, impulsos, alavancas. O trabalho de pesquisa se mantém em constante atualização na Técnica Klauss Vianna, a partir dos trabalhos artísticos e acadêmicos que vêm sendo desenvolvidos por seus discípulos e por toda a "árvore genealógica" dos artistas-pesquisadores que têm os princípios da Escola Vianna como cerne de trabalho.

Os ossos nos quais localizam-se os vetores de força na sistematização do Processo dos Vetores são: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpos e a sétima vértebra cervical (conforme figura 2):

Figura 2: Localização dos 8 vetores ósseos. (TAVEIRA, 2018, p.56)

- 1º vetor: o vetor indicado na figura acima como o primeiro osso metatársico foi o vetor de força que mais teve alterações em sua localização. Segundo Miller (2007), é identificado como o metatarso (ou os cinco ossos metatársicos do pé), preservando os espaços articulares entre eles, principalmente da região distal entre o primeiro e o quinto metatarsos, mantendo um equilíbrio da pisada, na marcha, evitando pronação ou supinação do pé. Observando, então, os 1º e 2º vetores, teríamos a imagem de um triângulo em contato com o solo. Este “triângulo do pé” auxilia uma distribuição mais adequada do peso no apoio do pé, oferecendo uma base mais segura ao corpo.

Hoje, agrega-se a esta noção a da pesquisadora Marinês Calori¹⁵, que propõe que o primeiro vetor de força deve ser o direcionamento para baixo (ou para o chão) dos ossos sesamóides, localizados na região lateral do primeiro metatarso. O direcionamento do osso sesamóide

¹⁵ Marinês Calori é bailarina, quiropraxista e professora do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna oferecido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

lateral proporciona mais estabilidade ao tornozelo. Identifico, no meu corpo, devido à minha propensão em realizar o movimento de pronação do pé durante a marcha, a necessidade de manter a imagem do “triângulo do pé”, exercendo a oposição do quinto metatarso em relação ao primeiro. Contudo, sustento uma atenção maior ao direcionamento dos ossos sesamóides.

- 2º vetor: o calcâneo, um dos pontos do “triângulo do pé” e importante apoio para o corpo, deve manter sua intenção de movimento, ou direção, para baixo constantemente. Enquanto o pé estiver tocando o solo, a direção é muito clara, é o solo. Mas a mesma ideia se mantém quando o pé está fora do chão: o direcionamento de mantém para baixo ou oposto ao quadril (independentemente se o joelho está flexionado ou não). Segundo Miller (2007), o calcâneo pode ser direcionado, também, para “dentro” (sentido medial, para o centro do corpo) ou “fora” (sentido lateral, para a lateral do corpo), tornando-o um vetor móvel. A direção do calcâneo está diretamente ligada à articulação coxofemoral, que produz pequenas rotações acionando as musculaturas adutoras ou abductoras. A escolha do direcionamento no sentido medial ou lateral depende da posição em que se encontra o corpo. Percebo que a direção do calcâneo para dentro com o corpo na posição ereta em pé, sem caminhar, gera alívio muscular ao manter o espaço articular da região lombar, devido a uma leve aproximação dos ísquios. Esse alívio pode ser sentido, também, ao se acionar o direcionamento dos dois vetores juntos: os ossos sesamóides em direção ao chão aliados ao direcionamento do calcâneo para baixo e para fora (sentido lateral). Ao caminhar, sentar ou gerar quaisquer outros movimentos, a indicação é de que a direção do calcâneo seja no sentido lateral (com cuidado para manter o alinhamento paralelo dos pés e joelhos) pois:

[...] favorece uma utilização menos tensa da musculatura que circunda a coxofemoral, gerando, dessa forma, mobilidade nessa articulação e resultando na

independência entre as pernas e quadril (MILLER, 2007, p.79).

- 3º vetor: outro vetor móvel, o direcionamento do púbis, localizado na parte frontal do osso do quadril, auxilia na integração entre as partes superiores e inferiores do corpo, proporcionando maior unidade corporal. A força da direção varia, respeitando-se as facilidades e dificuldades de cada corpo, dependendo de o corpo possuir ou não hiperlordose. Na posição do corpo ereto (em pé ou deitado), a direção desse vetor de força é para cima (no sentido da cabeça, direcionado pela parte frontal). Na posição do corpo sentado sobre os ísquios, o sentido é invertido (direciona-se o púbis para baixo), proporcionando, assim, mais liberdade para articulação coxofemoral.
- 4º vetor: o sacro está diretamente relacionado ao púbis, tendo sua direção de movimento inversa, ou seja, para baixo enquanto o corpo está na posição ereta e para cima quando sentado sobre os ísquios. A separação entre os dois vetores é uma "medida didática de diferenciação entre a musculatura anterior abdominal, acionada pelo terceiro vetor, e a musculatura posterior, acionada pelo quarto vetor" (ibid., p. 82).
- 5º vetor: escápulas direcionadas para baixo e lateral, conquistando ampliação de espaço na cintura escapular e região torácica. Essa direção de movimento proporciona alívio de tensões do músculo trapézio e proporciona uma acomodação para a escápula na caixa torácica, evitando que fiquem saltadas.
- 6º vetor: direcionamento lateral dos cotovelos, complementando, assim, a direção do 5º vetor, auxiliando na separação das escápulas.
- 7º vetor: oposição dos cinco ossos metacárpicos localizados nas mãos (parecido com a proposta o 1º vetor, ampliando espaço articular entre os 5 ossos metatársicos) proporcionando maior liberdade e amplitude aos movimentos das mãos, além de torná-las apoios ativos em contato com o solo quando o corpo se encontra nos níveis baixo e médio. O

primeiro metacarpo deve ser girado lateralmente (para fora), proporcionando uma rotação externa do antebraço.

- 8º vetor: o alinhamento final do corpo acontece com o direcionamento da sétima vértebra cervical numa direção anterior em parábola ascendente, proporcionando uma alavanca que "leva o crânio posteriormente, alinhando-o na linha gravitacional do eixo global" (MILLER, 2007, p. 86), obtemos, então, uma curvatura natural da coluna cervical, mantendo a cabeça equilibrada no pescoço sem sobrecarregar as vértebras ou musculaturas do pescoço.

Os procedimentos para a sensibilização e criação, a partir dos princípios e temas corporais propostos pela TKV, proporcionam uma pesquisa de movimento que coloca o corpo-artista em estado de presença e atento às alterações de estados emocionais e corporais a partir da estrutura de seu próprio corpo.

A essência do trabalho corporal que proponho é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão. (VIANNA, 2005, p.125)

1.3 – Os disparadores imagéticos

A escolha de utilizar os verbos presentes nas ações básicas de esforço derivados dos fatores de movimento do Sistema Laban se deu durante um estágio da condução do processo de criação do espetáculo "A Dor" com a atriz Rita Grillo. A dificuldade de conduzir procedimentos que auxiliassem a atriz a gerar alterações de tônus e velocidade nas sequências de movimentos da partitura corporal culminou na descoberta de uma nova possibilidade para minha condução do trabalho: a utilização de verbos que se traduzem em imaginação corporificada a partir das vivências obtidas pelo corpo ao longo da vida.

O Sistema Laban é fruto da sistematização do movimento realizada durante a vida de Rudolf Laban, a partir dos estudos de Coreologia, dividida em 3 pilares, que

revelam o interesse de seu criador em analisar e classificar movimentos: a *Labanotation*, a Corêutica e a Eucinéctica.

A *Labanotation* ou Cinetografia Laban, que dizia respeito à criação de um sistema de notação que permitisse o registro e a análise abstrata do movimento; a Corêutica, que estudava a integração do corpo com o espaço, suas leis de regência, suas consequências e o potencial criativo latente nesta interação; e a Eucinéctica, que estudava os fatores constituintes do movimento corporal, seu potencial funcional e expressivo (FERNANDES, 2006, p.47).

No estudo da Eucinéctica, Laban criou uma correlação entre o esforço e as ações corporais. Dividiu o movimento em quatro fatores – Peso, Tempo, Espaço e Fluência – sendo que a combinação dos três primeiros é condicionante para as ações básicas (RENGEL, 2003, p.24).

Os fatores de movimento possuem dois elementos de esforço propostos para cada fator: Tempo (súbito / sustentado), Espaço (direto / flexível), Peso (firme / suave)¹⁶. O fator de movimento Fluência (livre / controlada) não será abordado nesta pesquisa, pois a atitude advinda desse fator é um conjunto derivado dos outros fatores, e não condicionante para as ações básicas.

Nas 8 ações corporais básicas de esforço, portanto, estão presentes as combinações de Tempo, Espaço e Peso. Ação básica de esforço é “a ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento” (RENGEL, 2003, p.23). São elas:

- Torcer (arrancar, colher) - Espaço flexível, Peso firme, Tempo sustentado;
- Pressionar (empurrar, apertar) - Espaço direto, Peso firme, Tempo sustentado;
- Chicotear (bater, talhar) - Espaço flexível, Peso firme, Tempo súbito;

¹⁶ Tabela VI – Esforço (LABAN, 1978, p.126).

- Socar (chutar, cutucar) - Espaço direto, Peso firme, Tempo súbito;
- Flutuar (espalhar) - Espaço flexível, Peso suave, Tempo sustentado;
- Deslizar (alisar, lambuzar) - Espaço direto, Peso suave, Tempo sustentado;
- Pontuar (abandar) - Espaço direto, Peso suave, Tempo súbito;
- Sacudir (agitar, coçar) - Espaço flexível, Peso suave, Tempo súbito.

O estudo da Corêutica, ou harmonia espacial, compreende o estudo das formas espaciais dentro da *kinesfera* ou cinesfera, um espaço pessoal que parte do centro do corpo e o envolve, delimitada pelo alcance dos membros ao redor do corpo (RENGEL, 2003, p.36). Lançarei mão da cinesfera, nesta pesquisa, durante o estudo da amplitude, altura, profundidade e graduação da escala do tamanho do movimento das partituras corporais.

Laban buscou explorar as características do movimento e dedicou-se a criar uma organização de uma topografia classificatória (KATZ, 2009, p.31). Já Angel e Klauss Vianna, igualmente interessados nos princípios gerais do movimento:

(...) priorizam o sujeito, no sentido de que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo (ibid., p.31).

Assim, nosso interesse nessa topografia labaniana só encontra sentido dentro de um enfoque em que a singularidade de cada corpo tenha protagonismo, singularidade esta que alicerça o pensamento da TKV. Por isso, os referenciais dos códigos de Laban são empregados, como veremos a seguir, como disparadores de imagens mentais que podem proporcionar modificações nas experiências do corpo em movimento, orientadas para variação de qualidades na criação e execução de movimentos.

1.4 – A aventura em criar imagens

A descoberta de conduzir um processo criativo experimentando verbos de ação do Sistema Laban aliado aos princípios e tópicos da TKV foi uma aventura desbravada aos poucos. A atriz Rita Grillo tem afinidade com trabalhos que busquem uma pesquisa corporal, mas não conhecia a TKV. Por isso, foi necessário encontrar maneiras de conduzir um processo criativo aliado à pesquisa dos movimentos de uma maneira diferente. Devido ao pouco tempo de trabalho que tínhamos, os tópicos do Sistema Laban, como a cinesfera e fatores de movimento com suas 8 ações básicas de esforço derivadas, auxiliaram na criação de variações na qualidade do movimento, além de colaborar com o processo de recuperar cada movimento ou as sensações que emergiram durante as experimentações.

Esses tópicos codificados e sistematizados me permitiram, em um primeiro momento, pensá-los como atalhos, uma vez que pareceram suprir momentaneamente dificuldades que eu encontrava na condução da preparação corporal de Rita Grillo em “A Dor” pelo Processo Lúdico. O uso desses códigos produziu alterações de qualidade e um ganho expressivo muito importantes para a atriz, em um curto espaço de tempo.

As ações básicas são palavras que geram imagens corporais, as quais remetem diretamente a uma ação, a um movimento. Assim, os Fatores de movimento com suas ações básicas de esforço do Sistema Laban operam, nesta pesquisa, como disparadores de imagens que se convertem em temas corporais ao ator.

Quando falamos de referenciais imagéticos, faz-se necessário delimitar o termo “imagético”¹⁷ como tudo aquilo que se expressa por imagens, que revela imaginação. Portanto, tratam-se de expressões que, longe de abstrações ou fantasias, representam elementos concretos que podem ser acessados e mapeados pelo cérebro e acionados pelo sistema motor nesse processo análogo à imitação, transformando-se em recriação de vivências pela memória, tornando real e atual o estado corporal e emocional naquele momento. Imitar, segundo o dicionário de língua portuguesa¹⁸, é o ato de fazer ou reproduzir algo, tornar-se o mais

¹⁷ Dicio - Dicionário de Português on-line.

¹⁸ Dicionário Michaelis on-line.

semelhante possível ou, apenas, tomar algo como modelo de inspiração. A imitação, como ponto de partida para disparar imagens pode ser acionada de várias maneiras como, por exemplo, a partir da fala de alguém que conduza um trabalho corporal ou da observação de algum movimento ou objeto.

Através da observação, o sujeito pode aprender novos padrões e (re)produzi-los em seu corpo. Esta intenção de acessar uma imagem na memória a partir de um comando (como os verbos de ações) e (re)produzir no corpo, altera a qualidade de seus movimentos e, conseqüentemente, gerar alterações em seu estado corporal.

A imaginação, conceito discutido por diversos autores em diversos períodos históricos, tomada como atitude passiva para alguns e como a aproximação à criatividade para outros, interessa-nos no sentido em que aponta para a relação entre ficção e veridicidade nos processos de conhecimento do corpo no mundo. Ao passo em que percebemos que internalizamos informações de acordo com a experiência física/emocional (em diferentes estados do corpo), podemos compreender que a ficção é sempre real, já que, para o cérebro, o que é mapeado constitui sempre a imagem atual do corpo (BRASIL, 2014, p.71).

A execução de movimento a partir de um comando disparador de imagens (que chega ao sistema motor a partir do sensorial, no caso, a imagem evocada na memória) possui dois momentos distintos: a compreensão da ação a ser realizada e a capacidade de imitação. Segundo Greiner (2010, p.82), a neurociência e a etologia vêm demonstrando que os processos de percepção da ação e da produção do movimento estão relacionados. Essa perspectiva eleva a imitação a algo mais complexo do que apenas a reprodução de um ato pertencente ao patrimônio motor de um indivíduo. Ela nos permite compreender que o sistema motor de um corpo é capaz de realizar movimentos por imitação para além daqueles que o próprio corpo conhece.

“Para além daqueles que o próprio corpo conhece”: eis aí aquilo que se espera que uma técnica possa proporcionar à expressividade de um corpo. Ir além

de seus padrões, daquilo que lhe é familiar, habitual, ampliando a variabilidade e a qualidade de execução dos movimentos.

Greiner comenta como Darwin já havia reconhecido o fenômeno chamado de ressonância motora, observando que “quando um atleta salta, os espectadores movem os pés, e isto independe de se ver a ação no próprio corpo” (2010, p. 83). A descoberta dos neurônios espelho¹⁹ permitiu compreender outros aspectos implicados no fenômeno da imitação:

A aprendizagem por imitação integra processos distintos: o que permite ao observador segmentar a ação em cada um dos elementos que a integra (sequências de atos já testados anteriormente) e outros que deveriam permitir que os atos motores fossem codificados de modo que a ação refletisse a ação do demonstrador (aquele que agiu primeiro). (GREINER, 2010, p.83)

Quando nos referimos ao processo do movimento gerado por estímulo de uma imagem como análogo ao da imitação, é justamente pelo fato de que o demonstrador em questão está omitido, entrando, em seu lugar, a imagem evocada da própria memória do ator. Ou seja, a imitação se transforma numa espécie de simulação e se dá a partir de uma memória e não de algo que o ator está vendo naquele instante.

Não se trata de uma imitação precisa, fechada e determinada, mas, sim, do ponto de partida para uma nova imagem mapeada no cérebro que, ao longo do processo de imaginação, aliada ao movimento e ao ambiente, altera momento a momento os estados corporais e emocionais do corpo do ator. Interessa-nos, contudo, ressaltar o efeito produzido no sistema motor a partir do sistema de percepção (imagem evocada na memória) e como estes estão integrados.

O processo de aprendizado do movimento, em situação de imitação ou criação a partir de instruções não formais, dá-se com base nas experiências de movimentos passadas, envolve não só esquemas motores, mas o

¹⁹ Os neurônios espelho foram descobertos por Giacomo Rizzolatti (1990) durante estudos com cérebro de macacos. (NEVES, 2010, p.88)

reconhecimento das categorias sensoriais envolvidas, num processo sempre dinâmico de contaminações com o ambiente no presente (NEVES, 2010, p.93).

Assim, o referencial imagético se mostra mais potente à medida que, diante do comando “chicotear”, por exemplo, o ator responderá motoramente a uma imagem que lhe é absolutamente singular, sem copiar modelos pré-estabelecidos, evocando e simulando imagens de um evento já experienciado por seus mapas cerebrais e vivenciando o "chicotear" de uma maneira única naquele momento, alterando qualidades de movimento e seu estado corporal.

As imagens construídas durante percepção são reconstruídas durante o processo de visualização mental dessas imagens. São aproximações, e não réplicas, tentativas de recuperar uma realidade que, por já ter ocorrido, não é mais tão vivida e acurada (DAMÁSIO, 2011, p.188).

Isto se alinha com o que propõe a TKV, que estimula a pesquisa pessoal sem cópias de modelos prontos, e sem perder o referencial que é mais caro à técnica: a singularidade de cada um em relação constante com ambiente.

Os verbos de ação empregados por Laban parecem proporcionar imagens que favorecem a articulação entre processos sensórios e motores. Ou seja, a partir das imagens suscitadas pelos códigos que compreendem ações básicas, o sistema motor, em um processo análogo ao de uma imitação, busca reproduzir essas imagens, tais como são evocadas na memória de cada ator (por exemplo, “socar” ou “deslizar” remetem a uma imagem distinta para cada um de nós). Uma vez que essas imagens representam ações básicas de esforço que condensam fatores de movimento (como tempo, espaço e peso) e suas variações (súbito, sustentado; direto, flexível; forte, fraco), o sistema motor do corpo que se movimenta estará estimulado por combinações que o induzem a experimentar qualidades distintas do seu repertório usual, através de imagens mentais que alteram seu estado corporal.

1.5 - As imagens mentais e os estados corporais

O processo de raciocínio, de recordação e de tomada de decisões é construído na mente em forma de imagens. O cérebro humano não se comporta como uma biblioteca repleta de prateleiras com livros e imagens, ou um computador com pastas de imagens e vídeos guardadas em seu disco rígido. O acesso às memórias – sejam elas a partir de informações, sentimentos, emoções, etc. – teria sua eficiência prejudicada ou nós teríamos problemas ao esgotar a capacidade destas prateleiras da biblioteca, devido ao grande número de aprendizados que adquirimos com o passar dos anos. Ao recordarmos um evento, um som, um rosto ou um objeto, não geramos uma reprodução exatamente igual, mas uma versão construída, uma representação daquilo que já vivenciamos e, "à medida que a idade e a experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem" (DAMÁSIO, 2012, p.105).

Criamos imagens mentais o tempo todo e essa produção não cessa nem mesmo durante o sono, quando sonhamos. As imagens podem ser conscientes ou inconscientes e têm sua formação como imagens perceptivas ou evocadas. As imagens perceptivas são aquelas que se formam quando o indivíduo percebe algo interno ou externo ao corpo naquele exato momento. A percepção não é necessariamente consciente: ela ocorre o tempo todo e apenas uma parcela é representada conscientemente. Já as imagens evocadas são construídas no cérebro a partir da recuperação de algum evento passado ou de uma construção de um futuro possível, algo que ainda não existiu e não foi vivenciado.

Se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras, linha após linha, até o fim da página, estará formando imagens de modalidades sensoriais diversas. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*.

Mas você pode agora parar de prestar atenção à paisagem, à música, à superfície metálica ou ao texto, e desviar os pensamentos para outra coisa qualquer. Talvez esteja agora pensando em sua tia Maria, na Torre

Eiffel, na voz de Plácido Domingo ou naquilo que acabei de dizer acerca de imagens. Qualquer um desses pensamentos é também constituído por imagens, independentemente de serem compostas principalmente por formas, cores, movimentos, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como *imagens evocadas*, em oposição às imagens de tipo perceptivo (DAMÁSIO, 2012, p.102).

Tendo em vista essa distinção das imagens mentais proposta por Damásio, podemos compreender que, ao introduzir os verbos de ações básicas de esforço em um processo criativo conduzido pela TKV, estes operam como estímulos traduzidos pelo ator como imagens que se articulam ora como perceptivas, ora como evocadas. Isto quer dizer que, ao ouvir uma instrução para realizar movimentos pensando em "deslizar", por exemplo, imediatamente uma imagem perceptiva pode ser gerada por uma ativação da memória do ator, ao passo que a intenção de re(criar) um movimento deslizado pode evocar na memória outras imagens ou (re)produzir a imagem da ação proposta sendo executada.

O que se pretende pontuar aqui, afinal, é que o modo como as imagens mentais são construídas no cérebro - perceptivas ou evocadas, conscientes ou inconscientes - trazem consigo uma gama de sentimentos e emoções que podem contagiar e alterar o estado corporal do ator.

Sabemos da plasticidade do cérebro em se recriar constantemente à medida de sua necessidade e da interação com o meio. Ao imaginar o movimento a partir de nossas palavras, acionamos um mapa da memória do movimento no cérebro, e esta se recria e atualiza-se, ativando novas sensações-memória no corpo. O mesmo ocorre quando observamos o movimento do outro. Tanto no processo de imaginar o movimento, quanto na observação do movimento de outra pessoa, o que se constata é que o cérebro ativa mapas referentes à memória e à imaginação do movimento nessas relações. Esses mapas alteram os estados do corpo presente e

são alterados e atualizados por eles (BRASIL, 2014, p.75).

Os estados corporais que são alterados pela ativação dos mapas cerebrais também podem ser simulados. Essa simulação acontece em regiões somatossensitivas do cérebro e modificam os estados corporais "como se" estivessem efetivamente acontecendo no corpo, mesmo que não estejam. Essa simulação pode ocorrer a partir da observação do estado corporal de um outro indivíduo ou a partir de um estado corporal já vivenciado pelo corpo, graças aos neurônios-espelho que:

[...] ressaltam o possível papel que eles podem ter para nos permitir entender as ações de outros colocando-nos em um estado corporal comparável. Quando observamos uma ação em outro indivíduo, nosso cérebro, capaz de sentir o corpo, adota o estado corporal que teríamos caso nós mesmos estivéssemos executando essa ação (DAMÁSIO, 2011, p. 135).

Os neurônios-espelho são os dispositivos simuladores dos estados corporais no cérebro. As redes neurais realizam um sistema de imitação da estrutura das partes do corpo ao qual pertencem, representando o estado do corpo, e geram simulações "em mapas cerebrais do corpo, de um estado corporal que não está ocorrendo de verdade no organismo" (ibid., p.134).

Esses mecanismos neurais simulam no corpo a sensação como se um estado emocional estivesse acontecendo e essa simulação, quando consciente, constrói sensações e sentimentos, alterando os estados corporais.

Existem, pois, mecanismos neurais que nos ajudam a sentir "como se" estivéssemos passando por um estado emocional, como se o corpo estivesse sendo ativado e alterado. [...] A associação entre uma determinada imagem mental e um substituto de um estado do corpo deve ser obtida a partir da repetição da associação de imagens de determinadas entidades ou situações com imagens de estados do corpo acabados de ocorrer. Para

que uma imagem específica desencadeie o "mecanismo de contorno", é necessário fazer o processo passar no teatro do corpo, levá-lo, por assim dizer, a percorrer o circuito do corpo. (DAMÁSIO, 2012, p.149)

O cérebro, a partir da evocação de imagens mentais, pode criar uma espécie de registro dessa memória dos mapas sensoriais que (re)produzem os estados corporais simulados, facilitando assim um novo acionamento dessas imagens e dessas sensações dos estados corporais. Um ator, valendo-se ideia da (re)construção de imagens por meio do processo de evocação de uma memória, ao se propor pesquisar um procedimento utilizando mecanismos do imaginário para criar uma cena, ou gerar alteração das texturas, qualidades de movimento ou estados corporais em uma cena já existente, está colocando seu sistema corpo em constante transformação contaminatória com o meio e com os elementos da cena (texto, situações) "como se" estivesse vivenciando as emoções e sentimentos no presente.

O corpo é inundado por emoções e consequentes sentimentos quando o cérebro aciona imagens, principalmente quando são (re)criadas de modo consciente. Essas ondas de emoções podem ser fortes e arrebatadoras, mas também, em sua grande maioria, podem acontecer em pequenas alterações de estados emotivos e corporais. Da mesma maneira, um movimento realizado durante a prática corporal, pressupondo atenção focada e consciente na realização desses movimentos, associa ao fazer musculoesquelético emoções, sentimentos e as alterações das representações dos estados desse corpo. Esse é um dos princípios da TKV, que compreende a prática corporal com atenção à exploração dos movimentos, ampliando autoconhecimento do corpo e criando a partir da singularidade de cada corpo-artista.

A Técnica Klauss Vianna privilegia uma qualidade prática em que os princípios somáticos são elaborados pela e na exploração do movimento dançado. Essa especificidade exige a continuidade do estado de atenção entre os níveis de observação interna e externa do corpo, ou seja, a atenção é conquistada no *in continuum* entre as informações do corpo próprio, do espaço e do outro.

Nesse contexto técnico-criativo, no qual a improvisação direcionada da dança guia grande parte da elaboração de conceitos da educação somática, é a sensibilização do movimento próprio relacionada às mudanças nas condições do ambiente que permite a emergência de outras qualidades de fluxo de imagens mentais (BRASIL, 2015, p.81).

CAPÍTULO 2

A arte é, antes de tudo, um gesto de vida.

Klauss Vianna (2005, p.52)

2. UMA EXPERIÊNCIA CHAMADA "A DOR"

"A Dor" é um espetáculo solo do coletivo Vulcão [criação e pesquisa cênica] que teve seu início de processo criativo 8 meses antes da estreia, realizada ao final de maio de 2016 no Sesc Consolação. A atriz Rita Grillo desejava fazer um espetáculo a partir do livro homônimo de Marguerite Duras e, após a sua proposição desse trabalho para Vanessa Bruno, diretora do espetáculo, e para mim, iniciou o trabalho de tradução do texto do francês para o português. Os encontros na sala de ensaio iniciaram logo após o início do processo de tradução, com o intuito de gerar levantamento de material cênico, a partir da situação proposta no livro.

A proposta da direção foi pautada nos procedimentos estudados por Vanessa Bruno em sua pesquisa, que culminou na dissertação de mestrado pela ECA-USP sobre a transposição da literatura para o palco²⁰. Inspirada nos procedimentos utilizados pela bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, a diretora propôs perguntas que deveriam ser respondidas cenicamente pela atriz. Os títulos destes seminários cênicos foram:

1 – "Eu – Marguerite: Mostrar minha dor";

2 – "Porque escrevo / Para que escrevo / Porque faço?"

As respostas aos seminários cênicos poderiam ser apresentadas como uma cena, uma poesia, uma dança ou uma performance – o processo foi aberto e livre para a atriz escolher as respostas. Essas respostas cênicas foram apresentadas na sala de ensaio e, logo após o término da proposta, era solicitado pela direção que a atriz repetisse a ação apresentada, tentando lembrar de cada detalhe dos movimentos – desde os gestos cotidianos mais simples e pequenos, até os movimentos desenhados e pensados anteriormente. Ao (re)lembrar e (re)fazer as ações, estas se tornavam partituras da atriz, que foram utilizadas mais tarde.

No primeiro seminário cênico, "Eu – Marguerite: mostrar minha dor", a atriz Rita Grillo apresentou contextos dos pontos convergentes entre ela e a autora francesa. Rita trouxe seus próprios diários da adolescência, contando fatos pessoais que estavam contidos nos diários escritos por ela. Nesta resposta cênica, manteve-

²⁰ "Clarice através do ator" - Dissertação de mestrado de Vanessa Bruno pela ECA-USP.

se ajoelhada, folheando seus diários e, após a leitura, organizava-os um a um no chão. Alguns movimentos cotidianos foram feitos, como passar a mão na boca e tocar o peito. O último diário lido pela atriz na apresentação deste seminário cênico continha o relato do período no qual Rita lutou contra um câncer na boca. Após a leitura, a atriz colocou sua máscara, que era utilizada durante o tratamento com radioterapia. Essa primeira partitura de movimentos foi desmembrada em duas partes e ambas foram incluídas no espetáculo.

Figura 3. Foto da máscara de tratamento com radioterapia da atriz Rita Grillo, utilizada no espetáculo "A Dor". Fotógrafo: Maurício Pisani.

A primeira parte, que contemplava a leitura dos diários e os gestos cotidianos realizados durante esse processo de leitura, está presente na cena em que há um depoimento da autora sobre os próprios diários encontrados anos depois da guerra, os quais se tornaram seu livro "A Dor".

A segunda parte do seminário cênico 1, que consistia na utilização da máscara do tratamento com radioterapia, foi utilizada durante todas as apresentações na cena da volta de Robert L., o marido de Marguerite.

Figura 4. Cena dos diários, no espetáculo "A Dor". Fotógrafo: Cezar Siqueira.

Figura 5. Sequência de fotos da cena realizada com a máscara. Fotógrafo: Cezar Siqueira.

A aproximação entre a vida da atriz com as situações propostas no texto autobiográfico de Duras foram fundamentais para que a atriz experimentasse as partituras com a situação proposta. Não havia texto dramatúrgico pronto neste momento, portanto a situação se tornava mais viva a partir das experiências cruzadas entre o livro de Duras e as vivências da atriz.

A resposta trazida pela atriz ao seminário cênico 2, "Porque escrevo / Para que escrevo / Porque faço?", foi uma cena em que a atriz se valeu de uma máquina

de escrever. Posicionada no nível baixo, deitada, a atriz batia na máquina de escrever, ajoelhava-se, abria os braços em cruz e simulava uma sensação de sufocamento, que era finalizada com um lenço sendo levado à boca para abafar o som de um grito.

Este seminário deu origem à cena do grito e à cena da praia. A ordem proposta pela atriz em seu seminário cênico foi invertida, a pedido da diretora. A partitura iniciou-se, então, com o sufocamento e o grito abafado pelo lenço na boca, seguido de um esgotamento corporal da personagem, que levava a atriz a se lançar ao nível médio. O movimento de bater na máquina de escrever foi transformado em "pegar areia, levantar a mão e soltar os grãos aos poucos". Para essa transformação, a velocidade e o tônus do movimento foram alterados a pedido da diretora. Por fim, a atriz se ajoelhava e abria os braços lentamente, dando por finalizadas as movimentações de sua partitura e, também, a cena do mar.

Figura 6. O grito. Fotografia: Cezar Siqueira.

Figura 7. A queda após o grito. Fotógrafo: Cezar Siqueira.

Figura 8. Pegando a areia da praia. Fotógrafo: Victor Iemini.

Figura 9. Braços abertos na praia. Fotógrafo: Cezar Siqueira.

Além dos 2 seminários cênicos realizados em resposta a provocações propostas por Vanessa Bruno, a atriz foi orientada pela diretora a realizar improvisos a partir de uma situação extraída do texto de Duras.

No primeiro improviso, o tema corporal proposto era movimentação circular / sinuosa, lenta e sustentada. Naquele momento, o tema corporal deveria ser explorado pela atriz na situação proposta do livro de Duras e amplamente debatida na sala de ensaio: a mulher, a espera, a casa vazia, as pessoas rindo na rua, a guerra que não acabava, a dor individual, a dor coletiva. Rita Grillo experimentou, explorou e, ao término do improviso, foi orientada por mim e pela diretora a (re)lembrar e (re)fazer 5 ações ou momentos que fizeram sentido durante a experimentação. Dessa forma, foi possível realizar uma seleção de movimentos e ações que pudessem ser retomados em outro momento. Essa sequência de movimentos selecionada pela atriz transformou-se, então, na sequência de movimentos chamada “partitura 1”.

A atriz era orientada por mim e pela diretora, ao final de cada dia de ensaio, a anotar suas percepções e descobertas diárias, para que esse "diário de bordo" pudesse auxiliá-la a lembrar de movimentos e sensações. Essas anotações diárias se tornaram material para esta pesquisa, à medida que muitos elementos trabalhados na minha preparação com a atriz foram documentados nesse registro.

A “partitura 2”, nomeada posteriormente como “Célula da Espera”, teve uma condução distinta da primeira experimentação que culminou na “partitura 1”. A situação proposta para o improviso foi mais delimitada, com base nos 3 termos cunhados por Viola Spolin²¹ para improvisação (Onde, Quem e O Quê). O espaço cênico foi delimitado com elementos reais e imagéticos: uma poltrona como elemento real, uma janela com “visão” para a rua e uma porta da saída do apartamento como elementos imaginários.

A situação proposta por Duras em seu texto “A Dor” está inserida no contexto do final da segunda guerra mundial, em que os campos de concentração da Alemanha nazista já estavam expostos ao mundo. Marguerite e seu marido Robert

²¹ Viola Spolin (1906 - 1994) diretora teatral norte-americana. Autora dos livros "Improvisação para o teatro", "O jogo teatral no livro do diretor", "Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin" e "O jogo teatral na sala de aula", editora Perspectiva, traduzidos para o português por Ingrid Koudela.

L. eram ativistas contra a barbárie de Hitler e seu nazismo. Robert L. fora capturado e levado a um dos campos de concentração. Assim começa “A Dor”, com a espera desse marido que não envia notícias e, dentro do apartamento do casal, essa mulher varia entre a mera vida cotidiana, devaneios com as inúmeras possibilidades de sua volta dos campos de concentração e pesadelos constantes com as possíveis mortes de Robert L. Marguerite observa pela janela de seu apartamento as pessoas indo comprar pão ou rindo na rua, além de também imaginar o momento das possíveis mortes de seu marido e de decidir o que fará quando ele voltar – ver o mar.

Assim, a situação em que a atriz se permitiu jogar com seu imaginário para improvisar era:

- Onde: sua casa em Paris;
- Quem: a esposa, Marguerite Duras;
- O que: sem notícias há muitos dias, a esposa está aguardando a volta do marido Robert L., preso político na Alemanha nazista.

A mistura das instâncias cotidiano / devaneio / pesadelo, que em nosso estudo do texto víamos existir na literatura de Duras, fazia parte da pesquisa da diretora de transposição da literatura para o palco. Sua condução ampliou a gama de possibilidades para a atriz improvisar, na mesma situação, mas deixando-se transitar entre as 3 instâncias²².

Após muitas experimentações de improviso, a atriz foi orientada pela diretora a escolher momentos improvisados e recuperá-los corporalmente, (re)fazendo as sequências que mais faziam sentido para ela, naquela situação. Rita escolheu, então, momentos do cotidiano / devaneio / pesadelo e os uniu numa única partitura corporal, a “célula da espera”.

²² Os procedimentos de trabalho com cotidiano / devaneio / pesadelo podem ser melhor conhecidos na dissertação de mestrado da diretora Vanessa Bruno. Ver Silva, 2015.

Figura 10. Imagem do diário de bordo da atriz Rita Grillo.

2.1 – Os procedimentos na sala de ensaio

Após o levantamento de todo o material cênico supracitado, Rita e eu intensificamos a pesquisa de movimentos. Entramos na sala de ensaio localizada na Oficina Cultural Oswald Andrade e trabalhamos por duas semanas com encontros regulares e longos, sempre com minha condução apoiada nos tópicos da TKV para o estudo das partituras. Esse estudo visava a apropriação consciente dos caminhos de cada sequência de movimentos.

O trabalho corporal e os procedimentos para a criação a partir do uso consciente do corpo fazem parte dos princípios da TKV, mais precisamente localizados no Processo Lúdico. Os aquecimentos corporais iniciaram a partir do reconhecimento do próprio corpo da atriz no espaço trabalhado, com estímulos para ampliar a presença cênica; a atenção à percepção do seu peso em relação à

gravidade e ao chão; o uso consciente das articulações – ora como disparador de um movimento total²³, ora como um movimento mais isolado, parcial²⁴.

Seleciono, abaixo, os principais procedimentos para apropriação dos movimentos das partituras:

- **Lado inverso:** realizar a partitura de movimentos espelhada, de modo que todos os movimentos propostos para o lado direito devem ser feitos com o lado esquerdo. O mesmo acontece com os apoios no chão etc. Este tipo de pesquisa do movimento do lado oposto do corpo auxilia o ator a ter a precisa noção de quais movimentos já haviam sido entendidos e apropriados ou não. Portanto, quando a atriz sabia quais transferências de apoios haviam sido realizadas, qual articulação foi acionada, era possível (re)produzir o mesmo movimento "ao contrário" (lado oposto do corpo) e, se alguma parte do movimento gerava dúvidas à atriz, era porque ainda havia a necessidade de mais experimentações para apropriação do movimento com a partitura em seu "lado original".

Esse procedimento foi experimentado para que a atriz ganhasse uma liberdade maior na execução das partituras. Todas as partituras (ou trechos) podiam ser utilizadas pela atriz em outros momentos de espetáculo.

Lembro de um dia que ficamos lá na Oswald, que ficamos fazendo muitas vezes, que inclusive era a passagem de "em Paris tem gente rindo", que eu ia até a porta do fundo, me apoiava, fazia os apoios na janela e depois fazia os mesmos apoios na porta, lembro dessas percepções do apoio contra a porta, que era diferente do apoio contra a janela porque as superfícies eram diferentes, porque elas não tinham a mesma distância do chão. (informação verbal²⁵)

²³ Movimentos totais são entendidos como aqueles que utilizam o maior número de articulações presentes na execução do movimento.

²⁴ Movimento parcial é entendido como o movimento de apenas uma articulação (ou um pequeno grupo de articulações).

²⁵ Entrevista concedida por GRILLO, Rita. [mar. 2019]. Entrevistadora: Livia Vilela Taveira. Paris, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

- **Tempo / velocidades:** realizar a partitura brincando com as velocidades, entendendo qual a velocidade do movimento quando foi criado a princípio, quais velocidades causavam desconforto em realizar e quais velocidades eram familiares para a atriz. Esse trabalho foi amplamente realizado com a “partitura 1” e, ao término das experimentações, a atriz escolheu uma “versão 2 da partitura 1” com os mesmos movimentos, mas com alterações de velocidade, de ritmo.

Esse procedimento auxiliou a atriz a modificar padrões de velocidades dos movimentos por ela criados e trouxe ritmo às suas movimentações. A sequência inicial de 20 minutos do espetáculo conta com as mesmas partituras sendo realizadas em velocidades, tons e tamanhos diferentes.

Figura 11. Diário de bordo da atriz: página que contém a anotação da escolha da versão 2 da partitura 1.

- **Gradação da escala de amplitude da partitura:** ao pensarmos que a partitura tem um "tamanho" de movimento em 100%, tendo como base o movimento criado inicialmente, podemos brincar com diferenças de

porcentagem, deixando-o menor (um movimento mais absorvido, ou menor) ou maior (um movimento mais amplo).

A ampliação ou a absorção²⁶ do movimento pode ser dosada, conscientemente, após a experimentação das porcentagens de tamanho desse movimento em torno do seu espaço pessoal, ou cinesfera. O trabalho corporal não compreende uma métrica matemática, mas essa possibilidade de utilização da porcentagem de amplitude de movimento pode ser um potente disparador de alteração de estados corporais. A intenção e o esforço necessários para realizar os movimentos se mantêm os mesmos, independentemente da porcentagem proposta. O que varia é o desenho do movimento no espaço. Essa proposta foi realizada com a atriz Rita Grillo durante a experimentação da sequência inicial do espetáculo, num momento em que a atriz se sentia obrigada a reproduzir os movimentos sempre da mesma maneira, racionalizando o movimento e não se deixando sentir o que corpo propunha a cada momento. Mostrou-se, também, um importante procedimento para que a atriz se mantivesse presente durante todo o tempo do espetáculo. Segundo a atriz:

Acho que uma das vezes que conseguimos desbloquear isso e me dar mais liberdade foi quando eu parei de fazer a sequência, e eu a fazia só internamente. Então ela continua existindo, mas ela é invisível, mas eu estou fazendo só que não estou fazendo para fora [...]. Isso foi muito potente. E é uma coisa que eu acabei utilizando, depois, em segredo, aplicando pra conquistar o estado de presença permanente [...]. Eu estou sempre realizando movimentos mesmo quando eles são invisíveis, mesmo quando eu estou parada. Então, nos momentos em que eu estou parada, encostada na parede falando um texto, na verdade pra mim, secretamente, eu estou fazendo a partitura minúscula. Isso dá uma outra tensão para o meu corpo (informação verbal²⁷).

- **Decupagem dos movimentos parciais das partituras:** durante a execução da partitura, conduzi procedimentos para que a atriz começasse a reconhecer

²⁶ Ver mais sobre absorção de movimento no capítulo 3, item 3.3.

²⁷ Entrevista concedida por GRILLO, Rita. [mar. 2019]. Entrevistadora: Livia Vilela Taveira. Paris, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

movimentos parciais existentes, com atenção aos pequenos gestos e movimentos que utilizavam apenas uma articulação ou um pequeno grupo de articulações. Os movimentos parciais podem ser descobertos, também, após a experimentação da gradação do tamanho da partitura ou ao realizar pausas durante um movimento, gerando pequenos movimentos parciais.

Lembro do reconhecimento dos movimentos parciais e de ir mudando de ordem os parciais. [...] Gosto da ideia de parar e fazer um movimento pequenininho, que está ali. Esse é um trabalho detalhista que eu gosto muito de fazer e que é rico, permite muita nuance e muita escapada de intenção. Você consegue dar pequenas intenções com pequenos detalhes (informação verbal²⁸).

Após o reconhecimento dos movimentos parciais existentes na partitura, realizamos a escolha dos movimentos parciais que se tornariam parte de seu repertório de movimentos. A atriz podia, então, lançar mão desses movimentos a qualquer momento do espetáculo, como se fossem gestos da personagem. Esses parciais tornaram-se parte de seu repertório de movimentos, além das partituras. Rita pôde selecionar 5 movimentos parciais desejados, reconhecendo quais articulações estavam envolvidas nos movimentos. Ao acompanhar a experimentação da atriz na sala de ensaio, selecionei também outros 5 movimentos parciais para ela. Rita Grillo tinha, neste momento 10 movimentos parciais ao todo em seu repertório.

²⁸ Id. 2019.

Figura 12. Trecho do diário de bordo da atriz, com a identificação dos 5 parciais escolhidos durante a experimentação da partitura. Destaquei-os em vermelho, para melhor visualização.

As partituras foram amplamente repetidas para que a atriz estivesse consciente de cada movimento. A pesquisa se deu a partir da condução do Processo Lúdico da TKV com os seguintes temas corporais: Articulações, Apoio, Peso, Resistência e Oposição.

- **Articulações:** a pesquisa de articulações envolvidas no movimento era iniciada desde os primeiros aquecimentos dos encontros, que focavam em um espreguiçar atento a cada articulação e na preservação dos espaços articulares para, também, evitar lesões. Percebi que esse trabalho ampliava intencionalmente a atenção da atriz – ela possui hérnia de disco na região da coluna lombar – para o uso consciente de seus movimentos, buscando uma preservação dos espaços em sua coluna. Esse trabalho de articulações foi

primordial para o entendimento do corpo e seus limites de movimento e, também, foi foco de atenção durante todo o período de ensaios, durante a decupagem de movimentos da partitura.

- **Peso:** este tópico foi proposto com uma atenção especial ao reconhecimento do peso de cada parte do corpo com a intenção de soltar tensões corporais da atriz. Foi realizado um procedimento que aprendi com Lu Carion utilizando bexigas (balões de festa), que consistia em colocá-las debaixo de determinados pontos do corpo (joelhos, quadril, escápula, coluna cervical), um por vez. A atriz, deitada, soltava a respiração e imaginava que as partes do corpo pudessem “derreter” e encontrar com a bexiga, e logo após com o chão. Ao término desse procedimento, foi constatada que a sensação de peso era maior na relação do corpo com o chão. Já para a experimentação da partitura, a pesquisa foi conduzida para o direcionamento do peso do corpo em direção ao chão, utilizando-se da gravidade, gerando assim momentos de sensação de abandono corporal ou a busca da sensação de leveza.
- **Apoio:** atenção à percepção durante cada etapa de transferência de apoio do corpo com o chão, de quais apoios participavam de movimentos ou ações (apoios ativos) e quais não participavam (apoios passivos). Em alguns trechos da partitura, o apoio era exercido na parede, janela ou cadeira. A observação dos apoios também contemplou os do próprio corpo da atriz (locais no em que o peso era apoiado para gerar alavancas do movimento, por exemplo, o peso do corpo "apoiado" na coxofemoral; a mão segurando os cotovelos; a mão segurando cabeça etc.). Este reconhecimento dos apoios utilizados na partitura do espetáculo auxiliou a atriz a recuperar movimentos e posições com mais precisão.

Identifico em minha condução, como já dito anteriormente, que os temas corporais Apoio e Peso são tópicos que se entrelaçam de tal maneira, que são trabalhados quase concomitantemente, ora com enfoque em um, ora em outro. A sistematização propõe um olhar atento ao *peso* e depois aos *apoios*, porém percebo que a identificação do apoio como “algo que toca o solo” auxilia a percepção do peso para, após esse trabalho de conscientização e soltura de tensões, retornar ao

tema apoio em busca da percepção dos apoios ativos e passivos na relação com o solo ou superfície de apoio.

Observei que, durante o trabalho com a atriz Rita Grillo, a pesquisa de direcionamento do peso para a busca da sensação de abandono ou leveza foi mais eficiente após a pesquisa de apoios. Foi trabalhado, na sala de ensaio, o reconhecimento do apoio com a intenção de identificar quais partes do corpo tocavam o chão e quais eram as transferências de apoio em cada movimento. Logo após, foi realizado o trabalho com o tema corporal *peso* para o relaxamento de tensões e reconhecimento do peso de cada parte do corpo podendo, assim, retomar o trabalho com apoios, buscando identificar os momentos de apoio ativo e de apoio passivo.

Figura 13. Trecho do diário de bordo da atriz, com a decupagem de apoios da partitura.

- **Resistência e Oposições:** Menciono esses dois temas corporais juntos pois foram os tópicos em que tive mais dificuldade ao aplicar procedimentos para orientar a atriz, de modo que fossem claros o suficiente para gerar modificações da qualidade de movimento. A proposta feita era que, para ampliação do tônus e precisão dos movimentos, a atriz experimentasse mover-se como se houvesse uma resistência maior para a realização do movimento (do ar, do toque com os apoios). A partir dessa resistência, a instrução era que ela ficasse atenta ao que acontecia com o lado oposto, buscando as oposições. Percebi que a movimentação da atriz ao realizar as partituras após essas instruções ganhou uma velocidade constante, parecendo exercer tônus excessivo e velocidade lenta. Foi neste momento que lancei mão dos verbos de ação do Sistema Laban para criar estratégias a fim de auxiliá-la. Percebi durante as experimentações que, como recursos imagéticos, os verbos proporcionaram alterações das qualidades de movimento. Os disparadores imagéticos utilizados durante o processo foram:
 - **Fator de movimento – Tempo** – do Sistema Laban:
 - **Sustentado:** Auxiliou a atriz a criar aumento de tônus e ganho de resistência muscular, propiciando uma densidade mais distinta do movimento cotidiano.
 - **Súbito:** Durante as experimentações com as partituras, permitiu maior variação de velocidade nos movimentos da atriz.
 - **Verbos** – Ações básicas de esforço: foram utilizadas duas das ações básicas derivadas dos fatores de movimento, que compreendem a união de atitudes presentes nos fatores de movimento Tempo, Espaço e Peso.
 - Deslizar: súbito (tempo), suave (peso) e flexível (espaço);
 - Flutuar: sustentado (tempo), suave (peso) flexível (espaço).

Esses disparadores imagéticos auxiliaram a atriz a experimentar movimentos sinuosos e com mais sensação de leveza, qualidades pouco presentes em seu

repertório naquele momento e importantes à construção da personagem. Além disso, modificaram as velocidades da realização das partituras, que até então estavam sempre todas em um mesmo andamento.

O que mais surtiu efeito nessa proposta é que as imagens que os verbos criam dão uma mudança de qualidade de movimento imediata na nossa intenção. Então você não precisa pensar "vou fazer mais devagar, mais leve, mais não sei o quê" por que a ideia de deslizar, a palavra deslizar já cria uma imagem que me faz fazer tudo com a intenção de deslizar e isso muda a qualidade do movimento sem eu ter que ficar planejando a velocidade, o tônus. Eu não penso nessas qualidades, elas só se transformam porque a palavra cria imagem. Isso pra mim é muito claro. Sinto que a qualidade de movimento surge mais natural, menos racionalizada, menos intelectualizada, mais intuitiva (informação verbal²⁹).

Essas qualidades de movimento trabalhadas foram essenciais, posteriormente, para dois momentos do espetáculo: a cena da ida ao mar e a do retorno do marido da personagem.

Após todas as experimentações com as partituras e reconhecimento dos movimentos parciais, partimos para um novo momento. Conduzi a atriz para uma improvisação utilizando principalmente a “célula da espera”, seguindo os mesmos procedimentos utilizados pela diretora do espetáculo, mantendo a situação proposta do “Quem / Onde / O quê” já experienciada. Essa proposta visava construir uma sequência ininterrupta de movimentação cênica, utilizando-se apenas de movimentos das partituras criados e amplamente estudados pela atriz.

Assim, construímos a uma sequência de movimentos com a duração de aproximadamente 20 minutos. Essa sequência de movimentos foi, também, experimentada com variações a partir dos procedimentos já citados, chegando a uma “sequência 2”. A partir deste momento, a diretora voltou à sala de ensaio e

²⁹ Entrevista concedida por GRILLO, Rita. [mar. 2019]. Entrevistadora: Livia Vilela Taveira. Paris, 2019. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

começou a lapidar essa movimentação, aumentando tempos, diminuindo a escala de amplitude (o tamanho) de alguns movimentos, definindo pausas e alterando ritmos. Esta sequência está presente no espetáculo durante todo o começo – chamado de período da espera – até a chegada do marido.

Figura 14. Imagem do diário de bordo da atriz com a ordem de movimentos da sequência 1 e sequência 2.

Somente aí, após o levantamento da sequência de 20 minutos, o texto foi inserido. Pequenas adaptações foram feitas para atender a encenação, sem perder a qualidade dos movimentos da sequência.

Já num momento bem avançado do processo de construção do espetáculo, a atriz sentiu dores na coluna e ficou com movimentos limitados por um período. O trabalho corporal passou a focar, pois, o uso das articulações e qualidades de movimento que visassem soltar tensões e evitar lesões.

Portanto, aquele corpo que construíra aqueles movimentos, que já estavam partiturados e em fase de aperfeiçoamento, deixou de ser “o mesmo corpo” e trouxe novos desafios à repetição e à recuperação da partitura.

Utilizei, então, os recursos da TKV de modo a encontrar as qualidades de movimento que haviam sido criadas de uma maneira que respeitasse a realidade daquele corpo naquele momento. Por exemplo: no tempo mais crítico de dificuldade por conta da dor, eu pedi que a atriz deitasse no chão e simplesmente falasse o texto do espetáculo (re)lembrando e imaginando sua movimentação no espaço. Em outro momento, mantendo a atriz deitada, propus que ela movesse o quadril lentamente e com uma amplitude pequena, transferindo apoios do sacro no chão em direções verticais, horizontais e circulares, buscando soltar tensões mais internas.

Num terceiro momento, quando a dificuldade por conta de suas dores lombares diminuiu de intensidade e a atriz já podia se movimentar, propus que a sequência de movimentos definida fosse feita mais lentamente, evitando movimentos súbitos, buscando movimentos mais fluidos e leves.

Neste terceiro momento, identificamos que, ao ficar em pé, apoiada com o quadril na parede, o pé da atriz se mantinha “torto”, direcionado para dentro a partir de uma rotação medial de coxofemoral, como consequência da dor que a acometia e influenciara esta pequena (mas notável) modificação em sua postura. Esse elemento foi incorporado às sequências de movimentos do espetáculo (ver figura 15), tornando-se um importante signo cênico, utilizado em várias cenas em que a personagem se desesperava pela espera e pela dor das imaginações de possíveis mortes do marido desaparecido.

Figura 15. A atriz em cena do espetáculo “A Dor”. Fotógrafo: Cezar Siqueira

Essa experiência na preparação corporal de Rita Grillo em “A Dor” me proporcionou reflexões e instigou perguntas acerca do instrumental que a TKV propicia ao processo criativo do ator à medida em que dialogamos com os verbos de ações, proposto no Sistema Laban, como disparadores de imagens. Os desafios de repetição e recuperação de movimentos, as dificuldades de alcançar resultados em determinados momentos e as implicações das surpresas e singularidades de um corpo sempre em transformação contribuíram como gatilhos para meu interesse na investigação desse entrelaçamento entre os elementos de uma técnica que me é tão familiar, agregada a elementos de outra técnica que pareceu-me apontar possibilidades interessantes para o trabalho criativo do ator.

CAPÍTULO 3

A descoberta do eu interno, de um ser único, individual e criativo, é indispensável ao exercício da dança, se quisermos que ela se torne uma forma de expressão da comunidade humana.

Klauss Vianna (2005, p.111).

3. EXPERIMENTO CÊNICO - um prólogo possível

O corpo – corpomídia – transforma e comunica as informações que transitam entre o exterior e o interior. Não posso negar todos os acontecimentos que me atravessaram desde que comecei esta pesquisa, ou que iniciei meus estudos em teatro, ou que decidi passar horas e mais horas ao longo dos anos sendo conduzida num trabalho corporal por Lu Carion, ou desde que decidi me debruçar aos estudos teóricos e práticos em TKV, ou em corpomídia, ou que decidi trabalhar com arte, ou que me encantei com o Sistema Laban, ou o período escolar, os medos, amores e perdas, ou, ou, ou. Esta pesquisa é um atravessamento de todos esses "eus" transformando-se o tempo todo.

A pesquisa, e o experimento cênico no qual ela desemboca, começou muito antes da decisão do tema, ou da decisão de cursar um mestrado e desenvolver academicamente uma pesquisa que venho (re)descobrimo e (re)fazendo, na prática, há anos. Começou quando eu percebi que trabalhar com corpo era algo que me motivava. Essa decisão não foi consciente. Era algo que me trazia bem-estar, me ajudava em cena, melhorava minha relação com meu corpo no cotidiano e, aos poucos, entendi que não viveria mais sem me mover buscando uma repetição sensível e ampliando o conhecimento do meu próprio em mover, ser e estar.

Acredito que o processo criativo não tem fim: um trabalho interfere no outro e contribui para o próximo como um fio da meada que constrói o seu próprio enredo, que vai sendo recriado a cada espetáculo com um núcleo que é comum a todos os trabalhos. Trata-se de uma pesquisa incessante em movimento (MILLER, 2007, p.97).

Ao relembrar minhas criações artísticas, percebo que todas elas (todas!) têm conexão com o meu momento vivido no período de cada trabalho. Algumas vezes não tão claramente, outras vezes como uma resignificação de um elemento do passado só percebido tempos depois e, outras ainda, tão claras que a dificuldade de enxergar em meio a tanta claridade deve passar por instâncias desconhecidas entre as criações de imagens mentais do consciente e inconsciente. Essa percepção sobre o meu funcionamento pode parecer óbvia para muitos artistas-criadores, mas

para mim não era até o momento desta pesquisa. Até começar a me colocar em sala de ensaio sozinha para pesquisar sobre meus próprios caminhos de pesquisa.

O processo desta pesquisa foi atravessado por decisões, muitas decisões. O experimento cênico começou com a primeira escolha: fazer um solo ou conduzir outro artista – ou grupo de artistas – num processo criativo? Decidi realizar o trabalho com meu próprio corpo, pelo desejo de ter uma experiência mais íntima com a pesquisa que eu pretendi desenvolver. Costumo conduzir o trabalho de outros atores, ou ser conduzida por um olhar externo. Pareceu-me, portanto, uma nova vivência rica e desafiadora. Porém, o primeiro desafio se apresentou rapidamente: após as primeiras experimentações, senti falta do olhar externo, e percebi a importância de, mesmo realizando uma criação solo, ter a relação com um outro olhar que não o meu próprio.

O processo solo de "A Dor", aparentemente solitário (em muitos momentos foi um trabalho individual da atriz, sem dúvida), sempre contou com uma equipe de suporte, com olhares externos àquele corpo em cena. Rita Grillo tinha o olhar da diretora Vanessa Bruno e o meu, constantemente, ora uma, ora outra, ou até mesmo momentos com as duas juntas para gerar relações e trocas contínuas. Já no experimento cênico desta pesquisa, deparei-me com este limite: quais relações criarei para suprir a troca com outro artista?

Busquei, a cada dia de ensaio, trabalhar com os tópicos do Processo Lúdico e do Processo de Vetores durante os aquecimentos e exploração da partitura cênica. Tentei criar uma relação com os tópicos da TKV, sempre me estimulando com os disparadores imagéticos propostos nesta pesquisa (os 8 verbos de ações), além da relação com o ambiente dia após dia, com meus estados emocionais e corporais. Essa exploração abriu espaço para uma outra decisão: trabalhar com movimentos novos ou fazer as experimentações de alterações de movimento em algo que já me fosse familiar. Optei por lançar mão de uma sequência de partitura de movimentos da qual eu já me sentia apropriada, justamente pela curiosidade de ver o que isso poderia gerar de modificações em algo já tão explorado por mim. Durante esse

processo do treinamento³⁰, senti-me livre, pois meu corpo já conhecia a sequência de movimentos³¹ que seria base para a pesquisa.

Quando pesquisamos o movimento na dança, estamos não só desestabilizando e recriando o movimento na memória, mas estamos também agregando sentidos e afetos ao mesmo a cada experiência. O treinamento e a pesquisa do movimento na dança, pensado por esse aspecto, pode ganhar novos sentidos, inclusive a respeito das qualidades de treinamentos que oferecemos ao corpo (BRASIL, 2014, p.81).

Tanto o movimento na dança quanto no teatro provém de pesquisas parecidas: a busca de relações, movimentos precisos, criação de coreografias ou partituras corporais, a descoberta de caminhos do corpo para uma expressão. Um corpo-artista em pesquisa já está em um processo criativo. Parece-me sempre mais evidente, como pude também sentir neste processo, que o treinamento acaba por trazer o processo criativo, ainda que o artista não treine com esse objetivo. Porque no treinamento, o movimento, quando vivenciado de modo sensível, respeitando os limites corporais diários mutáveis, as alterações de estado, e (re)criações de caminhos dos movimentos, pode sempre ganhar novos sentidos, o que deflagra uma criação.

Em meu treinamento, trabalhei com Processo Lúdico e Processo de Vetores com os disparadores imagéticos, o que, portanto, já foi se caracterizando como um processo criativo. Isso ratifica a ideia de que a separação dos tópicos em TKV dá-se apenas por questões didáticas, pois muitas vezes são processos que acontecem concomitantemente.

Não se trata de etapas lineares. O processo criativo apresenta-se com várias janelas abertas e sobrepostas

³⁰ Treinamento entendido aqui como processo de experimentação dos princípios e tópicos propostos, buscando a repetição sensível.

³¹ A partitura de movimentos escolhida para esse trabalho foi criada em 2016 durante um processo em TKV, conduzido pela pesquisadora Lu Carion e, posteriormente, dirigida para compor uma das cenas do espetáculo "Não me recupero do vazio do seu corpo", do OBARA Grupo de Pesquisa e Criação, apresentado em dezembro de 2017. Posteriormente, a mesma partitura de movimentos foi utilizada no processo de pesquisa dos disparadores imagéticos, apresentada no exame de qualificação.

umas às outras, em uma mesma área de trabalho, a serem acessadas quando for conveniente. Além de todos os desafios que o criador-intérprete enfrenta, aqueles que mais exigem atenção – principalmente em um trabalho solo – são: a falta de autoestima crônica do artista neste país e a eterna busca pelo novo. Acredito que não exista o novo: a originalidade só acontece mediante um novo arranjo das coisas (MILLER, 2007, p.103-104).

A experimentação livre com a sequência da partitura que trouxe descobertas de alterações de texturas dos movimentos, estados corporais e estados emocionais foi realizada com o estímulo dos disparadores imagéticos e dos tópicos do Processo Lúdico. Neste momento da experimentação, elegi o tópico Peso como estímulo, pois esse tema corporal aciona todos os outros tópicos em meu corpo. Podendo, assim, explorar o abandono do peso, mas também acionar apoios ativos para gerar oposições, preservando os espaços articulares, acionar a musculatura para gerar resistência, conferindo ao movimento um aspecto mais “leve”, ou sustentado.

Me propus a realizar a partitura ininterruptamente, utilizando os estímulos dos oito verbos de ação, e observar as alterações que geravam no movimento e em minhas sensações corporais. Enquanto experimentei sozinha na sala de ensaio, estimulava-me mentalmente, ora pensando em um verbo, ora em outro.

Apresentei a partitura e as alterações para os integrantes do grupo de pesquisa CEPECA³², onde pude ter pela primeira vez um olhar externo. Propus que os integrantes falassem o verbo que quisessem (dentre os oito selecionados nesta pesquisa) para que eu promovesse a alteração do movimento. A surpresa de ouvir a palavra e gerar a transformação com o verbo disparador foi uma maneira de desestabilizar minha experimentação. Também percebi que, quando experimentava sozinha, alguns dos verbos eram menos experimentados. Sacudir, por exemplo, me traz um desconforto ao mover e, quando o estímulo vem de fora, não há como fugir.

³² CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator
[<http://www2.eca.usp.br/cepeca>], grupo de pesquisa do qual faço parte e coordenada pelo meu orientador.

Voltei à sala de ensaio sozinha, propondo sempre uma junção de 3 verbos por vez. A partitura era realizada ininterruptamente com estímulo dos verbos que eu pensava, e que iam mudando de ordem.

Esse período inicial de experimentação teve seu final no exame de qualificação, quando apresentei esta partitura: a sequência realizada repetidas vezes com o estímulo de três verbos. A partir daí, eu começaria a desenvolver o experimento cênico final, o que me lançou a novas decisões: fazer seleções do que eu manteria ou descartaria, o que se tornaria material para esta cena e como eu faria isso.

3.1 – Um texto como ponto de partida

Escolhi um texto não dramatúrgico para esse experimento, partindo da linha de pesquisa atual do meu coletivo, Vulcão [criação e pesquisa cênica], de transpor a literatura para o palco. Comecei uma busca sobre o que eu poderia me colocar em pesquisa. Acabei não escolhendo nem literatura, nem dramaturgia. O Caso nº 5 de Sigmund Freud³³ chamou minha atenção. Trata-se da descrição de um caso clínico psicanalítico que narra a experiência do analista ao atender a paciente Elisabeth Von R. e suas primeiras descobertas sobre as conversões somáticas histéricas, no ano de 1892.

Por que me interessei por esse texto? Em um primeiro momento, devido à descrição, ao longo do texto, das posições corporais de Elisabeth durante suas dores. Em princípio, a causa das dores e a personalidade da "personagem" não chamaram minha atenção. Tudo o que eu pensava era na breve descrição de Freud sobre a marcha da paciente e as dores relatadas durante as sessões de análise.

Passei a decupar o texto de Freud para extrair apenas o relato sobre os movimentos corporais. Entrei na sala de ensaio, a sala 22 do CAC-USP, para levantar uma partitura de movimentos referentes às dores descritas no texto, e começar a pesquisa de apropriação de movimentos e modificação das texturas e qualidades a partir dos verbos de ação.

³³ Cf. FREUD, 1996, p.166-189.

Criei, conforme o relato do Caso 5, uma marcha, dois tipos de sensação das dores na coxa direita e uma maneira de sentar e de levantar de uma cadeira, considerando o cansaço corporal descrito. Mas a junção desses movimentos para criar uma sequência a partir dos verbos de ação tornou-se um penoso processo. Mais uma vez, a mesma sensação de solidão do processo criativo solo. Ali, sozinha na sala de ensaio, me deparei novamente com a dificuldade que é conduzir um processo em mim mesma, sem um olhar de fora.

A relação com o outro, que sempre fora importante em todos os trabalhos de que participei até então, não existia nesse processo. Uma criação individual pode ser, muitas vezes, um trabalho feito em solidão, mas geralmente há alguma equipe para trocar, para criar uma relação. Perguntava-me como criar relação com outros elementos para continuar o trabalho.

Durante o processo de construção do espetáculo "A Dor", Rita Grilo teve muito trabalho sozinha. Traduziu o texto todo do livro de M. Duras, criou sozinha as partituras como respostas cênicas às perguntas da diretora, mas havia uma pergunta a ser respondida, algo a apresentar para alguém e trocar impressões.

Neste momento eu me sentia com dificuldades de encontrar um caminho a percorrer. A dificuldade não estava na experimentação da pesquisa em si, da utilização dos estímulos dos disparadores imagéticos, mas sim no passo seguinte: a criação de uma sequência de movimentos da personagem a partir das descrições do texto.

Pareceu-me particularmente difícil fazer essa escolha, a criação de uma partitura simples, que servisse apenas de ponto de partida para o jogo com as ações, com as texturas possíveis. Ficou claro como a racionalização – por exemplo, idealizar a finalização de uma cena que ainda estava em seu princípio, sem considerar o processo – cria entraves para o corpo-artista. A (re)criação de imagens vislumbrando um final possível, sem "deixar" que o corpo viva o presente, experienciando as sensações.

Devido aos projetos anteriores e ao tempo de pesquisa desde que iniciei os trabalhos em TKV, eu sabia que, quando estamos presentes e atentos ao corpo e

suas alterações de estado, percebemos os "pedidos" do corpo. O corpo "pede" para onde seguir.

O tópico Presença da TKV tornou-se a busca diária em sala de ensaio para, a partir daí, seguir para qualquer outro procedimento. Enquanto eu não exercitei meu corpo em estado de presença, não foi possível avançar nenhum passo em direção às experimentações desta pesquisa prática. A busca de um resultado não é, e nunca foi, a proposta da minha pesquisa pessoal, principalmente neste momento. Essa busca por uma linha de chegada é reflexo da ansiedade no processo. Presença! Para viver o presente atentamente, percebendo as modificações das imagens mentais, dos estados corporais, dos estados emocionais para, a cada momento, decidir qual caminho percorrer.

A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como um tema corporal trabalhado em sala de aula, que potencializa o corpo cênico, já que não separamos a técnica da criação. O corpo presente emerge por diversas estratégias e procedimentos diferenciados trabalhados em aula, cuja premissa é a escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (MILLER; NEVES, 2013, p.5).

Entrei na sala de ensaio novamente e me deixei colocar na posição indicada pelo texto (ou a posição que eu entendia que estava ali descrita) e caminhei, caminhei, caminhei, sentei e levantei, mantendo no corpo a minha ideia daqueles movimentos descritos. Com a atenção focada, mantive-me em algumas das posições primordiais para gerar sensações diferentes a partir dessas novas musculaturas que eram acionadas. Além disso, passei a escrever um diário de bordo sobre esse momento. Seleciono aqui alguns trechos relevantes:

- Trecho da descrição do Caso 5 de Sigmund Freud referente à **marcha de Elisabeth**: “Andava com a parte superior do corpo inclinada para a frente, mas sem fazer uso de qualquer apoio” (FREUD, 1996, p.166).
- Trecho do diário de Bordo do dia 4 de outubro de 2018: *Comecei a caminhar experimentando deslocar o eixo do tronco mais à frente, inclinado, e reparei que havia forte tendência a compensar o peso na região lombar, e que a cintura escapular se mantinha levemente caída à frente, quase que abandonada. Utilizei-me, então, do direcionamento ósseo dos vetores, para a sustentação consciente do corpo, predominantemente com o 3º (púbis) e 4º (sacro) vetores - neste caso, púbis para baixo e sacro para cima, mantendo as curvaturas naturais da coluna. O auxílio dos 1º (metatarso / sesamóides) e 2º (calcâneo) vetores também é essencial. Mantendo o 2º vetor com o direcionamento para fora ajudou a manter o direcionamento do 3º e 4º, facilitando o andar e a manutenção da posição do corpo. Após o direcionamento ósseo, senti que o músculo quadríceps foi bastante exigido durante o caminhar, enquanto permanecia nessa posição. Coincidência ou não, a região em que a “personagem” Elisabeth relata as suas dores é localizada nas coxas.*
- Trechos da descrição do Caso 5 de Sigmund Freud referente às **dores na coxa**: “Uma área bastante grande e mal definida da superfície anterior da coxa direita era indicada como o foco das dores, [...] grande dor ao andar e de se cansar rapidamente ao andar e ao ficar de pé, e que depois de curto intervalo tinha de descansar, [...] as coxas eram as partes mais sensíveis [...] despertava uma lembrança, surgia uma sensação de dor, e esta era comumente tão aguda que a paciente estremecia e punha a mão no ponto doloroso.” (FREUD, 1996, p.166)
- Trecho do diário de Bordo do dia 18 de outubro de 2018: *O estremecer da dor aguda, pareceu-me, durante a experimentação, uma tensão rápida da musculatura corporal, e logo um relaxamento. A utilização dos direcionamentos dos vetores de força do pé (1º e 2º) auxiliam o movimento, a partir de uma direção óssea forte e rápida, empurrando o*

chão com o calcâneo (principalmente). Durante a experimentação do movimento, percebi que os verbos de ação que mais trouxeram a sensação foram o "socar" e o "chicotear". O verbo de ação "torcer" trouxe um auxílio na fluidez do movimento. Escolhi manter as dores sempre na coxa direita, torcendo a coluna, portanto, para a direita, segurando com as mãos na musculatura "afetada". O cansar ao caminhar, relatado, parece-me óbvio, devido à posição corporal e à musculatura exigida. Eu também senti a musculatura do quadríceps cansada após a experimentação.

Figura 16. Experimentação da dor na coxa direita em dois momentos: em pé e sentada.

- Trecho da descrição do Caso 5 de Sigmund Freud referente a **outro tipo de dor na coxa de Elisabeth**: "seu rosto assumia uma expressão peculiar, que era antes de prazer do que de dor. [...] sensação de cócega - o rosto enrubescia, ela jogava a cabeça para trás e fechava os olhos, e seu corpo se dobrava para trás" (FREUD, 1996, p.168).
- Trecho do diário de Bordo do dia 25 de outubro de 2018: *Experimentei, sentada num cubo de madeira, o desenho do movimento descrito. "Jogar a cabeça para trás" e "dobrar o corpo para trás" exigiram*

esforço muscular da região lombar, gerando desconforto ao mover. Comecei a experimentar o direcionamento da coluna dorsal para a frente/cima, como numa diagonal, aliado ao direcionamento do 5º vetor (escápula) para baixo. Experimentei, também, diversos andamentos para esse movimento e brinquei com os verbos/ações: socar, deslizar, pontuar e chicotear. O movimento "final" do dia era rápido como um "chicote-socado" durante a percepção da "dor" (como na semana anterior) e um retorno à posição sentada mais lento e "deslizado". Percebi que a respiração também acompanhava o movimento. Durante o movimento rápido, em que a cabeça levantava, a boca abria trazendo quantidade abundante de ar para os pulmões.

Figura 17. Experimentação da movimentação do segundo relato de dor, a “dor prazerosa” – com apoio de uma cadeira.

Figura 18. Experimentação da movimentação da “dor prazerosa” – em pé

Após o levantamento da movimentação relatada acima, me deparei com a dificuldade: como unir essa movimentação? Qual ordem escolher para a sequência da cena? Sentia falta de algo a mais para dar andamento a essa criação. Sentia falta de um texto para falar. Essas sensações me fizeram ter mais interesse no que estava descrito sobre as sensações da Elisabeth.

Comecei, então, a estudar ainda mais o relato do caso clínico e fui me deparando com traços psicológicos e com temas ali escritos que me fizeram, inclusive, duvidar do porquê eu havia escolhido, num primeiro momento, aquele texto.

Descobri uma mulher que sentia aquelas dores por uma combinação de questões sobre as quais, atualmente, tenho me interessado em falar. Identifiquei que a Elisabeth relatada tinha traços e ações feministas, à frente de sua época e dos costumes do final do século XIX. O momento dessa constatação alterou meu corpo, meu estado corporal, meu desejo em continuar avançando nessa criação tendo o Caso 5 como interlocutor.

A partir desse momento, essa seria a personagem que eu começaria a esboçar, do meu jeito, unindo meu entendimento do texto com o que me ferve por dentro. Afinal, a escolha de um texto começara a passar por diferentes camadas de percepção. Nessas camadas, fui descobrindo que o que a Elisabeth estava silenciando e transformando em dor física era muito maior do que aparentava. A mistura de sofrimentos com relação aos cuidados do pai doente, o falecimento do pai, a doença da irmã, o falecimento da irmã, um desejo reprimido pelo cunhado, a vontade de não se casar para não perder sua liberdade, entre outras coisas, foram se tornando uma pesquisa sobre o que eu, Livia, quero dizer ao mundo hoje. Ao mundo, ao meu mundo, aos que me cercam, aos que puderem me ouvir.

Mas como fazer isto com o texto de um relato de um caso clínico?

Com o surgimento da necessidade de um texto para a criação da cena e a dificuldade de falar um texto "técnico" como o relato de Freud, ficou latente o desejo de transformar as questões do texto escolhido num texto "falável" em cena.

O ator, escritor e integrante do coletivo Vulcão [criação e pesquisa cênica], Paulo Salvetti, se disponibilizou a criar uma dramaturgia inédita, culminando em um texto ficcional inspirado nos relatos sobre Elisabeth.

3.2 – A partitura para a cena: uma volta ao passado

De posse do texto dramático e das movimentações criadas a partir do texto do caso clínico já relatadas, retomei a pesquisa com a partitura corporal que foi, desde o início, a base para minhas experimentações práticas. Isso certamente foi uma estratégia frente às dificuldades de estabelecer sequências de movimentos e construir a cena sozinha.

Essa partitura-base tem uma história. Trata-se de uma sequência de movimentos de duas partituras corporais resultantes de anos de pesquisa e exploração da TKV sob orientação de Lu Carion.

A primeira partitura é uma sequência de movimentos simples, criada em 2015 exclusivamente para o estudo do movimento, com enfoques nos temas corporais propostos pelo Processo Lúdico. A segunda partitura foi criada inicialmente como

um dueto, em 2007. Esta partitura, originalmente feita a dois, foi muito explorada de modo solitário, ou seja, sem a relação com o outro corpo que ajudou a criá-la.

Em 2017, participei do espetáculo "Não me recupero do vazio do seu corpo" do OBARA Grupo de Pesquisa e Criação, com direção de Lu Carion. Nele, recuperei a partitura em dupla, mas dessa vez com outro parceiro de cena, e também realizei uma cena solo. Para esse solo, uni as duas partituras em uma única sequência de cena: a partitura solo para estudos de 2015 e a sequência criada em dupla em 2007 experimentada posteriormente sozinha.

Esta é a sequência de movimentos que utilizo agora, anos depois, com os procedimentos para alterações de qualidades de movimento e estados corporais na pesquisa com os verbos de ação como disparadores imagéticos e, neste momento, com outro texto.

3.3 – A partitura para a cena: interferências da pesquisa

A cena foi construída com uma cadeira em cena – elemento sugerido pela dramaturgia – e acontece como um relato para “alguém”, com a personagem sentada na cadeira durante grande parte da cena.

Para transpor a partitura, que utiliza os três níveis no espaço (alto, médio e baixo) para a utilização na cadeira, apenas no nível médio com os apoios dos pés no solo e do quadril na cadeira, comecei a fazer uso do procedimento de absorção de movimentos, a partir da experimentação da gradação de amplitude dos mesmos.

Surgiram alterações no desenho final da partitura. O percurso de movimentos dentro da partitura se mantinha o mesmo. Até quando o movimento não aparecia visualmente, a intenção de mover se mantinha.

O termo “absorção de movimentos” é amplamente utilizado por Lu Carion em suas aulas, treinamentos e ensaios. Esse termo vem da ideia de absorção de movimentos utilizada por Eugênio Barba, como energia física condensada durante uma pausa ou durante a realização de movimentos pequenos e limitados para trazer uma “pré-expressividade” antes do movimento expressivo, ou buscar presença cênica como uma lógica do processo da preparação da expressividade.

[...] Trata-se de uma experiência comum aos atores-dançarinos de várias tradições: comprimir, em movimentos limitados, as mesmas energias físicas usadas para fazer uma ação mais ampla e pesada. [...] obrigados a não agir, a ficar de lado, enquanto outros atores faziam a ação principal, eles [os atores] eram capazes de absorver, em movimentos quase imperceptíveis, as forças de ação que lhes eram negadas. E, exatamente nesses casos, o seu *bios*, a sua presença cênica, emergia com particular força, impressionando a mente do espectador (BARBA; SAVARESE, 2012, p.22-23).

Entretanto, entendemos a absorção dos movimentos como uma diminuição da gradação do tamanho do movimento, ou uma internalização do mesmo, gerando resistência a fim de evitar que haja o movimento visível, mas mantendo a intenção de mover. Como já dito, o corpo expressa o tempo todo e, portanto, a ideia de uma “pré-expressividade” não se aplica no paradigma com o qual trabalhamos. Ao absorver um movimento mantendo a intenção de mover, mesmo que o corpo esteja aparentemente parado em cena, esse corpo-artista está expressando. Manter a intenção de mover provoca acionamento das musculaturas, gera resistência e oposições, e prepara o corpo para iniciar o movimento a qualquer instante.

Para auxiliar minha experimentação com o alcance e amplitude dos movimentos ao redor de meu corpo, lancei mão da *kinesfera* (ou *cinesfera*) de Laban como um potente disparador imagético.

O termo Cinesfera refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso (FERNANDES, 2006, p.182).

Podendo aumentar ou diminuir de tamanho, “como uma bolha elástica ao redor do corpo” (FERNANDES, 2006, p.184), a cinesfera é dividida em três variações de alcance: pequena, média ou grande. Cada uma das variações possui uma distância, um espaço aproximado ao redor do corpo. A cinesfera pequena possui um alcance próximo com uma distância entre 10cm a 20cm, a cinesfera média possui

um alcance um pouco maior, entre 30cm e 50cm, e a cinesfera grande apresenta um alcance mais distante que começa a ser medido a partir de 50cm.

Emprestei a ideia de “bolha elástica” que envolve o corpo (como o dodecaedro da *kinesfera*) para me estimular a descobrir novas direções para movimentos ao redor do corpo, bem como para experimentar essa “bolha imaginária” de vários tamanhos. Ao pensarmos numa imagem de uma “bolha” ao redor do corpo, em que nossos movimentos só podem alcançar a amplitude até tocar nessa bolha imaginária, estamos delimitando um espaço pessoal. À medida em que vamos diminuindo esse espaço pessoal, a partir de um estímulo da imaginação dessa “bolha”, o movimento deve diminuir também. É importante observar que, mesmo com a diminuição do tamanho do movimento, o ator deve manter o mesmo esforço e tônus para realizar o movimento menor que utilizou para realizar o movimento maior.

Porém, propus-me trabalhar com a Cinesfera considerando que essa a bolha comesse a ser imaginada não a partir de 10cm do corpo, mas sim de “dentro do corpo”. Como se cada movimento comesse no apoio do corpo (o solo, uma cadeira) e passasse pelo centro do meu corpo até alcançar a amplitude desejada fora do corpo.

Percebi a importância de estar atenta ao tema corporal Oposições da TKV durante a experimentação com a cinesfera, para acionamento dos eixos baixo-cima, frente-trás e lados direito-esquerdo como se, por exemplo, o esforço exercido no apoio ativo dos joelhos no solo, para a realização do movimento de levantar o braço direito para a frente, gerasse a mesma força para o lado oposto (tanto o acionamento do braço esquerdo – mesmo sem mover – quanto a direção do movimento diretamente relacionado com as costas).

Imaginei, também, essa “bolha” em partes do corpo, durante o movimento de um gesto ou movimento parcial. Por exemplo, ao redor da mão, experimentando mover os dedos, aumentando e diminuindo o tamanho do movimento dos dedos, ganhando amplitude ou absorvendo o movimento, mantendo o tônus.

Figura 19. Exemplificação das forças de oposição da “bolha elástica imaginária” da cinesfera. A linha vermelha no corpo simboliza o caminho percorrido pela imagem do movimento dentro da “bolha”, e o pontilhado verde e preto simboliza as forças de oposição cima-baixo e frente-trás.

Figura 20. Exemplificação do trajeto e amplitude do movimento descrito.

3.4 – Uma cadeira, novos apoios

Quaisquer alterações de espaço modificam o corpo durante a realização da partitura. Neste caso, a introdução de uma cadeira para a criação da cena gerou em meu corpo, ainda mais, a necessidade de trabalhar com a absorção dos movimentos.

O trabalho dos movimentos absorvidos da partitura trouxe novos desafios, como a descoberta de novos apoios e as alterações sensório-motoras que estes apoios causavam. (Re)fazer uma partitura, sentada o tempo todo, mostrou-se evidente à percepção das reverberações das sensações com a absorção do movimento. Manter a intenção de mover, de deitar, de tocar no pé, sem realizar o movimento “visível”. Percebi uma notável alteração do tônus muscular.

Um desafio: a tarefa de escolher quais movimentos seriam absorvidos, quais seriam mantidos em sua amplitude original da partitura e quais seriam ampliados ainda mais. Foram realizadas variações, experimentações escolhendo uma parte para ser absorvida enquanto outra parte do corpo realizava o movimento na amplitude original.

Figura 21. Exemplificação do movimento “cutucar”.

A movimentação corporal na cena mantém a partitura original como base, sempre realizada continuamente, seguindo a mesma ordem de movimentos. Algumas sequências são facilmente identificadas durante a cena, como o movimento

de “cutucar” o chão com o dedo indicador direito, exemplificado na figura acima. Este movimento foi criado inicialmente no nível baixo, tocando a lateral esquerda do corpo no chão, como mostra a imagem “A” da figura 21. Na imagem “B”, vemos a experimentação no nível alto do mesmo movimento e, na imagem “C”, a experimentação com o apoio da cadeira, no nível médio.

No exemplo das imagens da figura 21, a amplitude do gesto se manteve, mesmo com alterações de velocidade e tônus muscular. Mas houve outras experimentações com verbos disparadores em que encontrei variabilidades que modificaram este movimento. Com o verbo “socar”, a pressão exercida pelo dedo direito no chão foi alterada, devido ao esforço envolvido no movimento, obrigando-me a bater no chão com a mão fechada, para não machucar o dedo.

Alguns movimentos da partitura original se mantiveram, apenas aparentemente, como o movimento dos dedos exemplificado nas imagens da figura 22. Porém, os verbos disparadores e o trabalho de absorção a partir da cinesfera geraram alterações no fazer, no ritmo, força e sensações decorrentes do toque das mãos.

Figura 22. Experimentação dos movimentos dos dedos das mãos durante a cena com a partitura.

Outro movimento que obteve alteração durante o experimento cênico foi o levantamento dos braços e aproximação das mãos à cabeça, que acontecia no nível baixo, durante uma torção da coluna que gera um rolamento do corpo no chão,

conforme as imagens “A” e “B” da figura 23. As imagens “C” e “D” exemplificam a experimentação da absorção do movimento da coluna, mantendo uma leve rotação do tórax, com o tamanho original do movimento dos braços.

Figura 23. Rolamento no nível baixo com mãos ao redor da cabeça e variação com o uso da cadeira.

Figura 24. Movimento de levantamento do braço direito na partitura (A) e nas experimentações da cena com a cadeira (B e C).

A sequência da partitura corporal acontece várias vezes durante a cena proposta, na qual surgem alterações de tônus, amplitude e velocidade em todos os movimentos, à medida em que vão aparecendo novamente. Todas essas modificações alteram as sensações e estados corporais. A figura 24 mostra três momentos da experimentação nos quais um mesmo movimento de braço me

produziu sensações e modificações do estado corporal e nas imagens mentais. A curvatura da coluna e a inclinação da cabeça na imagem “B” mostram a reverberação no corpo todo do movimento com o braço feito de modo “empurrado”, enquanto a imagem “C” denota uma suavidade pelo gesto feito de modo “flutuado”.

3.5 – A partitura e os verbos disparadores de imagens

A cada dia na sala de ensaio, explorando os disparadores imagéticos com os movimentos da partitura na cena, escrevi relatos, diários de bordo que podem exemplificar um pouco sobre as sensações que percorreram meu corpo naquele momento.

Os ensaios mantiveram sempre um processo metodológico parecido. Aquecimentos corporais explorando os tópicos do Processo Lúdico; um momento para a recuperação da sequência da partitura corporal; exploração da partitura com atenção aos direcionamentos ósseos; momento para repassar a cena e o texto. Após esse primeiro momento, era realizada a experimentação da cena com a exploração dos verbos como disparadores imagéticos.

Cada um dos verbos-disparadores trouxe uma sensação diferente, que transformou o meu estado corporal e a maneira de dizer o texto da cena.

Verbo deslizar – Trouxe uma sensação lânguida, como se eu-personagem estivesse tirando sarro com o texto. Senti muita dificuldade em realizar a movimentação das dores nessa imagem "deslizada". [...] Ao término da experimentação senti necessidade de conferir quais fatores de movimento compunham o "deslizar" (espaço - direto, peso - suave, tempo - sustentado). (Trecho do diário de bordo, dia 15 de fevereiro de 2019)

Verbo pontuar – [...] traz uma sensação de “deixar claro” o que se está dizendo, ‘pontuando’ cada ideia, cada movimento, cada palavra. O suave

(peso) trouxe uma leveza aos movimentos, sem excesso de tônus, mas sem abandono. (Trecho do diário de bordo, dia 29 de março de 2019)

Houve, no processo, uma necessidade momentânea de conferir quais eram as atitudes e qualidades dos fatores de movimento que compunham cada verbo, principalmente após momentos de dificuldades, como o relatado no verbo “deslizar”. A ideia de voltar um passo na exploração e experimentar cada atitude isoladamente pareceu-me, naquele momento, uma possibilidade de entender corporalmente a movimentação proposta pelo verbo. As atitudes que compunham o verbo “deslizar” (tempo-sustentado, peso-suave e espaço-direto), quando realizadas individualmente, não trouxeram grandes modificações nas sensações e imagens, porém trouxeram mais clareza para a realização da movimentação.

Ao focar a atenção às atitudes tempo-sustentado e peso-suave que compõem o verbo “pontuar”, senti alterações da segunda dor, a “dor prazerosa”, como se o final do movimento, sustentado e suave, amplificasse a sensação de prazer. Já no caso da realização da movimentação da dor aguda e rápida da personagem, relatada no diário de bordo acima, houve um ponto de dificuldade que foi claramente suprida pelo verbo “socar”:

Verbo socar – Definitivamente, a dor que a personagem sente é um movimento "socado", por ter seu fundamento nos fatores de movimento súbito, forte e direto. A criação do movimento da dor é fora da partitura, foi criado depois e inserido nela, mas ao experimentar o "socar" nos movimentos, a dor pareceu vir com mais potência, mais tônus, com precisão nos movimentos. Senti, inclusive, alteração no volume da voz, que vinha mais alta durante os movimentos da dor, como um ataque de movimento e som. O corpo pedia que o apoio fosse ativo, empurrando o solo para gerar movimento com precisão. Inegável a sensação de

raiva! (Trecho do diário de bordo, dia 15 de fevereiro de 2019)

Além dos relatos de sensação e estados corporais, são muito presentes relatos da relação do meu corpo com o trabalho com a Técnica Klauss Vianna, mesmo quando o foco da pesquisa era um acionamento imagético disparado por verbos. A realização dos movimentos gerou um acionamento musculoesquelético pela minha necessidade corporal de executar movimentos com mais precisão, acionando os tópicos da TKV, como apoios ativos, resistência, oposições e direcionamentos ósseos. Podemos ver nos relatos de diário de bordo dos verbos-disparadores “torcer”, “flutuar” e “empurrar” uma semelhança de percepções quanto ao acionamento dos princípios e tópicos da TKV:

Verbo torcer – Apoio dos pés e quadril em constante transferência de apoios, produzindo uma torção com tónus na coluna. Percebi o acionamento de oposições entre o quadril (3º e 4º vetores) e as escápulas (5º vetor), ora uma escápula, ora outra, gerando a torção da coluna. Os braços, que não tinham movimento de torção, foram se "torcendo". Cotovelo ora para fora, ora para dentro, em oposição às mãos, ombros e cabeça. Senti como se uma linha firme e maleável (como um cabo de aço) comesse no apoio dos pés, passando pelo quadril, coluna, ombros, cabeça, braços, mãos, sempre torcendo com tónus, gerando oposições. A torção trouxe uma desconstrução do movimento da partitura. (Trecho do diário de bordo, dia 22 de fevereiro de 2019)

Verbo flutuar – Novamente senti um fluxo de movimentos, como se a coluna estivesse soltinha. Acionou rapidamente o apoio ativo dos pontos do corpo que tocavam o solo e a cadeira. Os pés empurravam o chão e o quadril se movimentava

pouco, mas o suficiente para que a transferência dos apoios do quadril gerasse movimentos sinuosos com as vértebras. O uso dos apoios de maneira consciente e ativa proporcionou um estado de atenção ao eixo baixo-cima. (Trecho do diário de bordo, dia 15 de fevereiro de 2019)

Verbo empurrar – O empurrar trouxe precisão nos movimentos. Mais tônus e eixo baixo-cima mais presente [...]. Não empurrei apenas os apoios, busquei a ideia de empurrar o ar [...]. Senti a voz mais grave, mesmo sem pensar na voz, era como se houvesse uma firmeza ao falar. O empurrar trouxe mais tônus e precisão tanto quanto sinto ao trabalhar com Resistência e Oposição da TKV. Todos os verbos acionaram rapidamente o apoio ativo, mas o empurrar aciona a musculatura, numa qualidade de resistência e com oposições. (Trecho do diário de bordo, dia 29 de março de 2019)

Além das descrições de sensação, houve momentos em que o acionamento dos tópicos da TKV se deram por escolha consciente, e não como uma reação corporal, como vemos no relato do verbo “sacudir” e “chicotear”:

Verbo sacudir – Extremidades sacudindo mais do que a região central do corpo. Busquei utilizar apoio ativo, para sacudir o corpo todo, desde o chão, para não deixar o movimento periférico. Difícil manter o desenho do movimento. Quando sentei, o movimento ganhou o apoio do quadril. Pernas roçando, pelve vibrando. Rindo de nervoso [...]. Mãos sacudindo pequenininho, tremendo, trouxe sensação de nervosismo, de uma possível abstinência (álcool). [...] O texto ganhou um ar de

ironia. Suavizou momentos de raiva (Trecho do diário de bordo, dia 29 de março de 2019).

Verbo chicotear – Necessita de apoio ativo, como um disparador do chicote que começa no apoio e passa pela coluna até chegar nas extremidades [...]. Perdi um pouco do tônus nas extremidades, principalmente nas mãos [...]. Sensação de que súbitos movimentos escapavam do corpo, um corpo sem controle. [...] Acionamento rápido e intenso da movimentação da “dor de prazer” (cabeça para trás), a rapidez do movimento em chicote trouxe ainda mais vontade de rir de prazer (Trecho do diário de bordo, dia 4 de abril de 2019).

Além de explorar os verbos individualmente, percebo que a união de dois ou três verbos para criar a cena foi de grande proveito para gerar alterações de ritmo e tônus. Diferentes texturas e nuances que modificaram os meus padrões de movimento durante a experimentação da cena dia após dia de pesquisa e criação.

Ficou claro para mim como essa maneira de trabalho evita que somente o texto conduza uma criação, abrindo caminhos para que a experimentação da variabilidade de movimentações modifique sensações e sentidos de um texto. É o que percebi especialmente ao definir a versão final de minha cena, composta de repetições contínuas da mesma sequência de partitura corporal, cada uma executada com combinações diferentes de verbos-disparadores. Cada repetição da sequência completa é uma experiência completamente distinta da execução precedente e da posterior, mesmo que aparentemente a movimentação seja similar. O texto acaba por marcar um limite de tempo para encerrar a repetição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há por trás de todo acontecimento e de toda coisa uma energia que dificilmente se pode dar nome. Uma paisagem escondida e esquecida. A região do silêncio, o império da alma; em seu centro, há um templo em movimento. As mensagens vindas dessa região do silêncio são, no entanto, tão eloquentes! Elas os falam, em termos sempre cambiantes, de realidades que são, para nós, de uma grande importância. O que chamamos habitualmente de “dança” vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante desse país, tirando a sua força diretamente desses tesouros inesgotáveis (LABAN *apud* MILLER, 2007, p.92).

O processo de pesquisa me fez perceber a riqueza da possibilidade criativa com o encontro entre a TKV e os verbos e a cinesfera propostos por Laban, quando usados como disparadores imagéticos. Uma nova paisagem interna foi sendo desbravada a cada dia de pesquisa e atenção ao processo. A variabilidade de sensações e estados corporais proporcionados ao acessar imagens a partir dos verbos foram especiais, pois pareceu-me que esse aporte permitiu ampliar as possibilidades expressivas em meu corpo.

O trabalho com os disparadores imagéticos a partir dos verbos propostos por Laban, na forma como eu proponho utilizá-los, mostrou-se, desde o trabalho em A Dor, uma potente instrução para auxiliar atores a brincar com seus movimentos habituais nas partituras cênicas. O acionamento musculoesquelético a partir de uma palavra que gera imagens mentais pode proporcionar ao ator, de modo rápido e eficaz, a exploração de movimentos e variações de qualidades.

Como vimos no capítulo 2, a atriz se deixou conduzir num processo de recuperação e apropriação das movimentações de suas partituras corporais, apoiado no Processo Lúdico da TKV, mas esse processo se tornou libertador para a imaginação da atriz em cena quando pôde deixar de racionalizar e ficar atenta a cada apoio e articulação usados por ela nessas partituras. Esse conhecimento já estava em seu corpo, pois foi muito repetido, muito estudado e experimentado. Quando a instruí com os disparadores imagéticos, a atriz deixou-se ser guiada por emoções e sensações que lhe atravessavam, (re)fazendo sua partitura já conhecida com novas nuances e expressões.

Essa condução, única e singular, diferenciou-se da experimentação em meu corpo. Com o conhecimento de anos em treinamento com a TKV, meu corpo respondia de maneiras diferentes, mas os disparadores imagéticos logo se caracterizaram como uma nova fonte geradora de sensações. Os estímulos propostos por mim, durante a criação do experimento cênico, levaram-me para caminhos que eu não trilharia apenas com o estudo de texto e criação de um corpo de personagem. A repetição da partitura, aliada aos estímulos dos disparadores imagéticos, trouxe uma nova possibilidade de exploração, gerando outras nuances para a cena.

Ficou clara a capacidade de se produzir variações qualitativas de movimento por meio dos disparadores imagéticos, mas parece-me evidente que a repetição e recuperação do que é criado são potencializadas pelos princípios e tópicos da Técnica Klauss Vianna, ou seja, uma qualidade de execução que tem a ver com presença, direcionamentos ósseos, atenção focada, etc. Portanto, esse processo de pesquisa me fez pensar nessa relação entre qualidade como variações do movimento e qualidade como precisão de execução.

Variações das qualidades de movimento mantendo a precisão ao (re)fazê-lo, devem-se à retomada consciente, inúmeras vezes. Uma repetição atenta ao fazer, que torna o caminho do movimento conhecido ao corpo, para que a atenção possa ser deslocada em parte para outro “lugar”. A partitura continua a ser (re)feita, mas com atenção às sensações, às trocas com outros atores, ao jogo cênico. É essa qualidade (como precisão) que se faz indispensável na exploração das qualidades (como variações) de execução dos movimentos.

Ao longo desse trabalho, falei amplamente sobre repetição, tanto no que diz respeito à teoria, quanto à minha experiência com a condução de processos criativos e à minha prática como atriz. Este é o elemento imprescindível na construção de qualquer trabalho e, especialmente, na apropriação e recuperação do que é criado.

A qualidade na repetição é propiciada com princípios propostos pela TKV. A repetição, gerando a cada vez um caminho sináptico parecido, porém novo, traz alterações de sensações, de imagens, de emoções.

Todo o processo relatado aqui é uma versão de como meu corpo processou cada etapa em cada momento. O mesmo caminho percorrido, em outro instante, outro ano, outro mês... seria diferente. Teria entraves diferentes. Decisões diferentes. É importante ressaltar a questão da singularidade do corpo, do tempo, do espaço, porque esse é um paradigma fundamental das teorias e técnicas que compreendem este trabalho.

A escolha de trabalhar num processo de pesquisa individual me desafiou a procurar novas possibilidades de caminhos para os momentos de obstáculos criativos. Foi preciso silenciar para ouvir o que meu corpo pedia. O corpo pede

quando damos atenção. A pesquisa reforçou como a TKV é a base fundamental do meu trabalho como artista, pelo fato de compreender um conjunto de princípios que dialogam muito bem com outras linguagens e referências, como foi o caso dos verbos como disparadores imagéticos e a utilização da cinesfera.

Do ponto de vista metodológico, o estudo teórico e a produção de diários de bordo do experimento prático foram fundamentais para organizar instruções para um modo de pensamento criativo. Afinal, essa criação tinha um propósito experimental, dirigido à construção de uma pesquisa, o que a difere de um processo criativo sem fins acadêmicos. Fica, de todo modo, como em qualquer processo criativo, um resto, uma abertura, uma consciência de que nada está acabado, concluído. E que, portanto, há muito o que se explorar nesse campo de investigação.

Como desafio pessoal, em meu trabalho tanto como preparadora corporal quanto como atriz, tenho um desejo de pesquisar a variação vocal a partir do movimento corporal, pois essa conexão entre voz e movimento é particularmente importante no trabalho do ator. Como seria pensar a atenção focada que inclui a voz, a alteração na fonação quando se está em um estado de presença (algo que tanto senti em inúmeros momentos da construção desse experimento), como os disparadores imagéticos interfeririam na sonoridade (socando, empurrando, chicoteando sons e palavras) em conexão com o movimento que gera essa sonoridade, etc. Observando-se, claro, que essa separação entre voz e corpo é apenas didática, uma vez que não há separação entre corpo, mente e voz. Contudo, noto nitidamente no cotidiano do trabalho que, muitas vezes, a voz parece estar dissociada do movimento e pode ser interessante investigar como reconectar duas coisas que não deveriam estar separadas.

Ratificando o modelo de pensamento da Escola Vianna, de que a autonomia de cada pesquisador constrói a continuidade de uma técnica, vejo que essa pesquisa, explorada no campo acadêmico, trouxe um ganho para a minha vida profissional e me traz um aperfeiçoamento do meu modo de trabalhar a técnica, algo que acredito que deva ser estimulado e difundido no campo artístico.

A arte sempre existiu. Se há movimento, há dança; se há representação, há teatro. Mas, neste momento do século XXI, penso ser imprescindível falar mais e

mais em arte, sobre arte, para a arte, pela arte. Essa resistência faz com que permaneçam e se desenvolvam pensamentos, palavras, movimentos.

A TKV tem cada vez mais ganhado espaço, voz, reconhecimento. A cada ano mais trabalhos são criados, difundindo o pensamento e os princípios da Escola Vianna. E, com muito amor, faço parte dessa leva de pesquisadores artistas.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVRESE, Nicola. **A arte secreta do ator - Um dicionário de Antropologia Teatral**. É Realizações Editora, São Paulo, 2012

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor - as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo. Perspectiva, 2002.

DAMÁSIO. António R. **O erro de Descartes - emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012. 3ª edição.

_____. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

_____. **A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura**. São Paulo. Sumus, 2018.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo. Companhia das Letras, 2015. 2ª edição.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo, Summus, 1997.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo, Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo, Annablume. 2017, 3ª edição.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas - SP. Editora da UNICAMP, 2003.

FREUD. Sigmund. **Estudos sobre a Histeria (1893 - 1895)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume II. Rio de Janeiro. IMAGO. 1996.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo. Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo. Annablume, 2010.

GREINER, Christine / KATZ, Helena. **Por uma Teoria Corpomídia**. In: O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. GREINER, Christine. São Paulo. Annablume, 2005.

GUYTON, A.C. **Tratado de Fisiologia Médica**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1985.

HOLLIDAY, Oscar Jara. **Para sistematizar experiências**. 2ª ed. revista. Brasília: MMA, 2006.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Organização de OLIVEIRA, Ana Cláudia de / CASTILHO, Kathia. Barueri, SP. Editora Estação das Letras e Cores, 2008.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. In: **Humus 1**. Organização de NORA, Sigrid. Caxias do Sul - RS. Lorigraf, 2004

KATZ, Helena. Método e Técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Organização de Suzana Saldanha. Rio de Janeiro. Funarte, 2009.

KELLEMAN, Stanley. **Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell**. São Paulo. Summus, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo. Summus, 1978.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador**. Brasília, LGE, 2003.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis Português Brasileiro on-line**. Melhoramentos. Acesso em 23 de janeiro de 2018 [<http://michaelis.uol.com.br>]

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo. Summus, 2007

_____. **Qual é o corpo que dança?** São Paulo. Summus, 2012.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Summus, 2006.

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

_____. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões do corpo. *In: Arte e cognição – corpomídia, comunicação, política*. GREINER, Christine e KATZ, Helena (org.). São Paulo. Annablume, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ. Vozes, 1993.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: A pedagoga do corpo**. São Paulo, Summus, 2007.

RENGEL, Lenira Peral. Ensino / aprendizagem em arte como emergência do procedimento metafórico do corpo. *In: Arte e cognição – corpomídia, comunicação, política*. GREINER, Christine; KATZ, Helena (org.). São Paulo. Annablume, 2015.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo. Annablume, 2003

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. *In: Arte e cognição – corpomídia, comunicação, política*. GREINER, Christine e KATZ, Helena (org.). São Paulo. Annablume, 2015.

SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna – Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

SALES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado - processo de criação artística.** São Paulo. Intermeios, 5ª edição, 2011.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança.** Campinas - SP, Papirus, 2006.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor.** São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES. 2010.

VIANNA, Klauss. **A dança.** São Paulo. Summus, 2005.

Relatórios de Pesquisas, Monografias, Dissertações e Teses

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna e o ensino da dança: uma experiência educativa em movimento.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte - MG, 2009.

BRASIL, Ana Clara Amaral. **Dança e Imaginação.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Campinas - SP, 2014.

BRAZ, Luzia Carion. **A Iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2004.

MASSOTTI, Catia Cristina M. **Nina: princípios da Técnica Klauss Vianna na criação teatral.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Campinas - SP, 2012.

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do Corpomídia.** Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica, São Pulo, 2010.

PAIVA, Warla Giany de. **Maria Duschenes: Teias de Saberes e Encontros**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2015.

Artigos, Revistas acadêmicas, Catálogos

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O ator compositor de Matteo Bonfitto**. Sala Preta, Brasil, v. 5, p. 243-248, nov. 2005. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57284/60266>>. Acesso em 07 de julho de 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p243-248>.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **A educação somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna**. Revista Motrivivência, ano XXIII, nº 36, p. 306, junho / 2011.

BRASIL, Ana Clara Amaral. **Dança e imaginação**. Dança - revista do programa de pós graduação em dança, Salvador, v.3, n.1, p. 21-33, jan./jul. 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/10652/9315>> Acesso em 23 de janeiro de 2019.

BRASIL, Ana Clara Amaral. **A Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a produção de subjetividade do corpo artista na contemporaneidade**. Revista científica/FAP nº13, jul./dez 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/823/782>> Acesso em 15 de julho de 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança**. Urdimento, v.2, n.27, p. 168-183, dezembro 2016.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3, 2010, p. 321-326.

FERRACINI, Renato. **Os pais-mestres do ator criador**. ILINX - Revista do Lume, nº 2, p. 62, publicada em papel em 1999.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento.** ILINX - Revista do Lume, nº 3, setembro / 2013.

NEVES, Neide. **Atenção.** REVISTA TKV nº1, ano 1 / 2017, DOI: 10.17648/REVISTATKV-1-1 / ISSN:2594-5203. Disponível em: [<https://www.revistatkv.art.br/vebete-atencao>] Último acesso em 14 de janeiro de 2019

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos.** Repertório - revista acadêmica de teatro e dança, Ano 12: 2009.2, n.13 / ISSN: 2175-8131 p. 48-54. Disponível em: [http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arq_pdf/educacaosomatica.pdf] Último acesso em 14 de janeiro de 2019.

TAVEIRA, Livia Vilela. **A preparação do aluno-ator por meio da Técnica Klauss Vianna: autonomia e criação.** REVISTA TKV v.2, nº3 / 2018, DOI: 10.17648/REVISTATKV-3-1 / ISSN:2594-5203. Disponível em: [<https://www.revistatkv.art.br/3-ed-monografia-livia>] Último acesso em 14 de janeiro de 2019

Entrevistas

KATZ, Helena (2012). **Entrevista concedida a Silvia Kiefer.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLJ6uFI0Dng>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

GRILLO, Rita. **Entrevista concedida a Livia Vilela.** Paris, 8 de março de 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice desta dissertação]

APÊNDICE

Transcrição de entrevista com Rita Grillo, atriz do espetáculo "A Dor" do Vulcão [criação e pesquisa cênica], concedida no dia 8 de março de 2019.

LIVIA - Rita, o que você lembra do período em que trabalhamos as partituras na sala da Oficina Cultural Oswald de Andrade?

RITA - Lembro muito dos exercícios de mapear os apoios, no sentido de fazer e escrever precisamente quais eram as transferências de apoio, como o apoio do pé que vai transferindo, quais são todos os apoios do meu corpo. Eu lembro disso. Lembro de fazer espelhado e lembro do reconhecimento dos movimentos parciais e de ir mudando de ordem os parciais. Acho que isso é o que eu mais lembro. Lembro de um dia que ficamos lá na Oswald que ficamos fazendo muitas vezes, que inclusive era a passagem de "em Paris tem gente rindo", que eu ia até a porta do fundo, me apoiava, fazia os apoios na janela e depois fazia os mesmos apoios na porta, lembro dessas percepções do apoio contra a porta que era diferente do apoio contra a janela porque as superfícies eram diferentes porque elas não tinham a mesma distância do chão. Lembro disso.

L - Houve um momento que eu propus alguns estímulos para alterar velocidade e tônus dos movimentos. Esses estímulos eram palavras como "fazer o movimento sustentado", "súbito", "flutuado"... Você lembra desse momento do trabalho?

R - Lembro. O que mais surtiu efeito nessa proposta é que as imagens que os verbos criam dão uma mudança de qualidade de movimento imediata na nossa intenção. Então você não precisa pensar "vou fazer mais devagar, mais leve, mais não sei o quê" por que a ideia de deslizar, a palavra deslizar já cria uma imagem que me faz fazer tudo com a intenção de deslizar e isso muda a qualidade do movimento sem eu ter que ficar planejando a velocidade, o tônus. Eu não penso nessas qualidades, elas só se transformam porque a palavra cria imagem. Isso pra mim é muito claro. Sinto que a qualidade de movimento surge mais natural, menos racionalizada, menos intelectualizada, mais intuitiva.

L - Então o trabalho de atenção às transferências de apoios, às articulações te levavam a ter sensações durante a cena, mas você está dizendo que esse trabalho com as palavras te fez acessar as sensações de uma forma diferente?

R - Sim. Exatamente, porque a primeira proposta é muito racionalizada. E não é ruim, é outro procedimento. Então é como se o tempo todo em que eu estivesse fazendo eu estava com uma atenção consciente, racional, voltada para quais eram meus apoios, onde estou pisando, onde transfere o peso no meu pé, que parte do meu pé está mais apoiada, que parte do meu pé está saindo do solo, como acontece essa transferência. Então você tem um pedaço de você que está racionalizando tudo. Quando você entra numa qualidade de movimento por uma imagem, você racionaliza menos, você se sente mais solto. Então, de uma certa forma, a experiência onde a coisa é mais racional ela pode, não acontece necessariamente, mas ela pode levar a uma sensação de aprisionamento. Você se sente mais com a forma mais rígida. Enquanto, quando você tem uma sugestão por imagem, uma palavra que cria uma imagem, você se sente menos prisioneiro daquilo que você está fazendo. Essa é a minha sensação em geral.

L - Você se sentiu prisioneira?

R - Sim. Porque eu sou muito racional e perfeccionista. Então eu quero fazer certinho. E aí, depois de um tempo esse começo da peça foi ficando muito rigidificado. Foi uma dificuldade que a gente teve com o espetáculo, porque o começo da peça foi ficando muito rigidificado. E porque ele ficou assim? Porque eu fiquei apegada à construção, então eu não conseguia transcender a construção. Essa foi uma questão minha, de atriz, de usar esse instrumento de construção e depois eu tinha que conseguir transcendê-lo para integrá-lo no espetáculo de uma maneira mais fluida, mais apropriada. E eu acho que durante uma etapa do trabalho eu não consegui. Eu ficava tão obcecada em realizar a torção, realizar o apoio, ter o joelho torcido, ter a flexão do não sei o quê, ter o cotovelo apontando para um lado, ter o peito apontando para o outro, olhar para o lado, mexer o dedo enquanto eu falo, que eu me aprisionei neste exercício e foi mais difícil pra mim romper com ele depois. Mas eu sinto que depois que eu consegui romper e integrar, ele ficou muito orgânico. E o que eu sinto é que esse trabalho que a gente fez, que foi a construção dos primeiros 20 minutos do espetáculo, e aí que eu acho que é o lugar em que eu como intérprete rigidifiquei as coisas, porque depois, ao longo da criação do resto do espetáculo, eu estava apropriada dessas sequências e eu mesma intuitivamente propunha essas sequências de maneira solta ao longo das improvisações que eu ia propondo. Então os movimentos de mão voltava, os movimentos de pé voltavam, os

movimentos de cabeça voltavam e a própria sequência reconhecível aparecia em outros momentos, mas ela estava mais solta do que a primeira sequência do começo que eu me obrigava a executar perfeitamente. Então essa apropriação aconteceu na maneira como eu utilizei a sequência no restante do espetáculo, mas o primeiro pedaço do espetáculo, durante muito tempo, eu não consegui ter essa mesma liberdade. Demorou para eu conseguir ter essa liberdade. Acho que uma das vezes que conseguimos desbloquear isso e me dar mais liberdade foi quando eu parei de fazer a sequência e eu só fazia só internamente. Então ela continua existindo, mas ela é invisível, mas eu estou fazendo só que não estou fazendo para fora.

L - Que foi quando eu pedi pra você fazer tudo absorvido?

R - Sim! Que a intenção do movimento está, mas ele não sai. Isso foi muito potente. E é uma coisa que eu acabei utilizando, depois, em segredo, aplicando pra conquistar o estado de presença permanente. Por isso que eu fico tão cansada, mesmo ela tendo só 50 minutos, porque não existe um momento nessa peça em que algum pedaço meu relaxa. Eu estou sempre realizando movimentos mesmo quando eles são invisíveis, mesmo quando eu estou parada. Então nos momentos em que eu estou parada encostada na parede falando um texto, na verdade pra mim, secretamente, eu estou fazendo a partitura minúscula, isso dá uma outra tensão para o meu corpo, na verdade. Mas isso eu não conto.

L - Mas nós tivemos esse momento de trabalhar com o movimento absorvido.

R - Tivemos o momento de trabalhar e, a partir daí, peguei isso pra mim. Mesmo nos momentos que não trabalhamos. Então eu estava lá, colada na parede falando, eu estou parada, mas não estou parada, estou fazendo ali pequenininho só que ninguém vê.

L - Você utilizou como recurso cênico o que trabalhamos no momento da pesquisa de movimentos.

R - Sim, utilizei, porque potencializa o corpo que está ali, "parado".

L - Você comentou sobre o momento que trabalhamos o reconhecimento dos movimentos parciais que se tornariam gestos. Poderia falar mais sobre esse momento?

R - Ah, eu adoro! Isso é uma das coisas que eu mais pego, porque eu gosto da ideia de parar e fazer um movimento pequenininho, que está ali. Esse é um trabalho detalhista que eu gosto muito de fazer e que é rico, permite muita nuance e muita escapada de intenção. Você consegue dar pequenas intenções com pequenos detalhes e isso eu acho muito legal, não foi difícil esse trabalho, foi gostoso.

L - Nosso trabalho foi realizado na Oswald num carnaval estendido. Como foi pra você o trabalho contínuo e intensivo naquelas duas semanas?

R - Foi um momento intenso de levantamento de material, que foi o que permitiu que depois conseguíssemos criar o espetáculo em tão pouco tempo, com tanta profundidade. Porque se você pensa no tempo real de criação de "A Dor", é um tempo curto. Óbvio que o espetáculo estreou cru, estreou verde, ele poderia estar mais amadurecido, mas em termos de qualidade de espetáculo, ele tinha uma grande qualidade de trabalho, e essa qualidade só foi possível porque a gente conseguiu levantar, de uma maneira muito intensiva, muito material que me deu coisa pra depois poder responder rapidamente a tudo o que a Vanessa pedia. Porque eu tinha um "acervo", eu tinha uma quantidade de material criado que quando ela pedia uma improvisação eu tinha de onde tirar, não só em termos sensíveis e imagéticos, mas também de ação física. Eu tinha um repertório, um vocabulário.

ANEXO

Dramaturgia em processo de construção, de Paulo Salvetti.

PRÓLOGO

LIVIA - Essa é a história de uma mulher silenciada. Um silenciamento que lhe subtraiu o bem-estar de quem caminha serena pela vida. A sua voz foi abafada de tal modo que ela mesma não podia se ouvir. Não foi ela quem contou publicamente a sua história, por que foi uma história de um tempo em que as mulheres pouco contavam suas histórias. Ou é uma história de hoje. Ela não gritou contra as estruturas que a impediam, enclausuravam, aleijavam, teve que as suportar. Por isso, hoje, aqui e agora, eu passo a gritar por ela.

Livia até Elizabeth

[descrição e ao mesmo tempo realização da partitura dos movimentos para a composição do corpo de Elizabeth]

LIVIA - Pés paralelos, calcâneos levemente direcionados para fora, púbis para baixo, sacro para cima, tronco inclinado para a frente, olhar para frente, queixo para cima. Às vezes, unindo as mãos, brincando com dedos. Na dor, transfere o peso do corpo para o pé esquerdo, calcâneo direito direciona para fora, giro de coxofemoral, ai. (respira) Ou ainda, jogando a cabeça para trás, fecha os olhos, flexiona joelhos e o corpo se dobra pra trás.

[CORTE 1]

Elizabeth por Elizabeth

ELIZABETH - Tá claro demais aqui, não tá? Dá pra fechar essa cortina? (respira) Posso começar? Bom... se fosse pra falar de verdade, assim, no sentido de explicar mesmo... eu não saberia dizer. Eu sempre digo, claro, se me perguntam... se for preciso... eu digo. Pra mim é tudo bem ter que dizer. Mas não que seja fácil, sabe? A língua destravar assim? Não, não é fácil. A minha língua parece que foi enrolando com a idade. Quando eu era menina eu lembro sempre de *Elizabeth, fecha essa matraca*, ou *cala essa boca menina*. Eu falava demais... perguntava sobre tudo. Curiosa... Hoje eu tenho vontade de dizer, mas não tanta. (pausa) Você quer ouvir... eu sei. Viemos aqui pra isso... só que, olha só, eu queria deixar claro que esse é o... é o meu tempo. Se você quiser... é assim. Eu vim da minha casa até aqui

pensando... Parece que eu sei de tudo e ao mesmo tempo não sei de nada e eu... detesto claridade demais, sei lá. Só não fico de óculos escuros porque... Pra quê? É essa sensação que eu tenho. Eu tento me lembrar das coisas, só que quando eu vou lembrar fica um monte de buraco na minha memória. (pausa) Eu sempre aprendi que a boca tinha que ser mais fechada, ai. *Boca fechada não entra mosca*, não é assim? (ri) Eu já comi umas moscas... só que elas... elas me feriram por dentro. Sanguessugas. A mosca entra de supetão e vai escorrendo fazendo cócegas pelo esôfago até alcançar o ventre, e daí se aloja pra tirar o sangue guardado com a força que faz de mim essa mulher... (pausa) O que foi? Tá achando que eu to falando em parábolas? (Ri alto). Ele... ele sabia dizer. E no entanto nunca ficaram pedindo, insistindo pra ele que dissesse. Ele era um gênio e eu aprendi o silêncio com ele. Eu poderia viver em silêncio... acho. Uma vida inteira... ai. Inteira para se colocar em prova. Nós dois juntos, né, a gente falava que não tinha fim. Acho que eu até falava mais que ele. Ele tinha medo. Falava que minha boca era aberta demais. Aí ele foi me ensinando a ficar mais quieta. Ele ia me ensinando a tocar e eu ia aprendendo a ouvir. Sei lá se ele era a minha mosca... (pausa)