Wânia Mara Agostini Storolli

*Movimento, Respiração e Canto:
a performance do corpo na criação musical*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial
para a obtenção do título de Doutor em Artes. Área
de Concentração: Processos de Criação Musical.
Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes**

**São Paulo
2009**

Banca Examinadora

Esta pesquisa recebeu o apoio da **FAPESP**.
A esta instituição expresso aqui minha sincera gratidão.
Agradeço igualmente à **CAPES**,
que possibilitou o aprofundamento de minha pesquisa na *Freie Universität Berlin*,
através do Programa de Estágio de Doutorado no Exterior.

*Para meu filho Daniel,
o melhor presente da vida*

*Para meus pais,
Antonio Storolli (in memoriam)
Guiomar Agostini Storolli*

Agradecimentos

À vida, que tem me propiciado o encontro com tantos mestres.

A Ilse Middendorf, cuja vida e obra foram fontes de inspiração para o desenvolvimento de minha prática e realização desta pesquisa. Pela gentileza ao me receber e conversar comigo sobre sua prática. Por seu sorriso de despedida, que permanece em minha memória.

Ao meu orientador, Amilcar Zani Netto, por acolher esta pesquisa no âmbito acadêmico, pela dedicação ao me acompanhar durante sua realização, pelo incentivo e apoio constante às minhas iniciativas.

A Doris Kolesch, professora da *Freie Universität Berlin*, por me receber com tanto carinho, me acolher em seu grupo de pesquisas e me levar a pensar a voz de muitas formas.

Ao grupo de estudos especiais *Körper-Inszenierungen* do Instituto de Teatro da *Freie Universität Berlin* por me receber e possibilitar um convívio internacional valioso.

Aos professores Fernando Iazzetta e Rogério Costa, pelas valiosas sugestões por ocasião do exame de qualificação e em outros momentos da realização desta pesquisa.

A Heloísa Araújo de Duarte Valente pelas importantes indicações bibliográficas que me ajudaram a traçar a metodologia.

Ao mestre Janô, Antonio Januzelli, por oferecer a possibilidade de vivenciar o corpo sensível também na pós-graduação.

A Helena Bastos e Renato Ferracini, professores da pós-graduação, pelas discussões e introdução às diversas possibilidades de pensar o corpo em arte.

A Christine Greiner pela troca inicial de idéias e indicações bibliográficas.

À amiga desde sempre, Maricy Marino, leitora deste trabalho, pelas valiosas sugestões e por não me deixar desistir.

A Susie Becker, também leitora deste trabalho, pelas observações e palavras de coragem.

A Mariana Paolozzi pelas incansáveis discussões, pela paciência e ajuda na formatação da pesquisa.

À sempre amiga Rosana Braga Carbonari pelo apoio e sugestões.

A Joerg Hammer pela revisão do *Abstract* e ajuda durante minha estadia em Berlin.

À amiga e colega de doutorado Danieli Longo Benedetti por me ouvir e me incentivar.

Aos performers Geziela, Graça, Leo, Petulla e Renato, com quem tive o prazer de compartilhar uma vivência tão especial e inesquecível, que resultou nos registros em anexo.

A todos meus alunos, sem os quais este trabalho não existiria.

Ao *Instituto Sedes-Sapientiae* de São Paulo, que desde 2002 é palco das experimentações práticas.

Ao professor José Batista dal Farra Martins, ao Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e seus funcionários pela gentileza em ceder espaço para a realização das gravações.

Às câmeras Elaine Cristina Batagim Pontes e Maristela Greco pela realização das filmagens.

Ao *LAMI*, Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP e Pedro Paulo dos Santos pelo trabalho de edição do CD.

A Célia Regina Alves Batista e Gianni Puzzo pelo trabalho de edição de imagens e a Eva Pereira Rocha da Anthares Multimeios pela gentileza e boa vontade.

Ao meu filho Daniel por me acompanhar nas minhas andanças pelo mundo com tanta coragem e pela ajuda na escolha das fotos. A ele e a Andreas Maier por tentarem se adaptar a este longo período de pesquisa.

*Nossa respiração é o começo
para uma forma
totalmente nova
de ouvir,
uma nova forma
de cantar e de dançar.*

Ilse Middendorf

Resumo

Este estudo tem como objeto de reflexão e investigação prática o processo experimental “*Movimento, Respiração e Canto*”. Esta prática fundamenta-se na *Respiração Vivenciada* de Ilse Middendorf. A proposta de vivência da respiração a partir dos princípios da *Respiração Vivenciada* viabiliza, juntamente com outras estratégias, uma determinada performance do corpo, compondo este processo experimental. O desdobramento criativo da *Respiração Vivenciada* ocorre inicialmente a partir das experiências didáticas, desenvolvendo-se como fruto da interseção entre pesquisa, ensino e uma proposta de criação. A forma como esta prática pode estabelecer uma ligação com a criação artística surge assim como questão central, investigando-se o que é necessário para a constituição de um processo de criação, especificamente de criação musical, que se organiza a partir da ação do corpo, da respiração e sua relação com o movimento e a voz. Partindo-se de orientações teóricas contemporâneas que consideram a performance como paradigma cultural, e constatando-se que nesta experimentação a atuação dos performers é responsável pela constituição do processo criativo, o enfoque deste estudo é sobre o processo, realizando-se uma apreciação de como se caracteriza a geração de um espaço de criação e de um corpo em estado de criação, conceitos que decorrem da própria reflexão.

A vivência do processo leva o performer a adentrar um corpo em estado de criação, gerando improvisações vocais e movimentos, resultado das relações que a respiração estabelece com o movimento e a voz. Estes momentos de criação ocorrem como um evento performático, onde o corpo é o agente principal do processo artístico. A criação artística é considerada aqui como uma forma de transpor os limites entre o corpo e o espaço, levando o corpo a transfigurar-se em movimento, gestos e sons – revelando uma das inúmeras possibilidades de sua metamorfose. A reflexão sobre as relações entre corpo e voz aponta para um estado de dissolução de fronteiras e a vivência deste processo experimental revela-se como possibilidade de ocupação das zonas de fronteira - entre as diversas linguagens artísticas, entre o “eu” e o outro - constituindo-se assim como uma experiência de comunhão.

Palavras-chave: movimento; respiração; voz; *Respiração Vivenciada*; processo de criação; performance.

Abstract

This study has as subject of reflection and practical research the experimental process “*Movement, Breathing and Singing*”. This practice is based on the “*Perceptible Breath*” by Ilse Middendorf. The proposal of experiencing breath based on the fundamentals of Middendorf’s practice enables, along with other strategies, a certain performance of the body, composing this experimental process. The creative unfolding of the “*Perceptible Breath*” derives initially from pedagogical experiences, which develops at crossing points where research, teaching as well as a proposal of artistic creation meet. How this practice can establish a connection with a process creating art emerges then as the main question. This study examines what is necessary to constitute a process of creation, specifically of musical creation, which is organized from a body’s action, that is from breathing in relation to both movement and voice. Starting with contemporary theory that considers performance as a cultural paradigm and attributing the creative process to the performer’s action, this study has the focus on the process, appreciating what characterizes generating space of creation and a body in a state of creation, as a concept manifesting itself as the result of reflection.

Undergoing this process leads the performer to experience a body in a state of creation, generating both vocal improvisations and movements, which result from the interrelations that the breath establishes with movement and voice. These moments of creation occur like a performative event, where the body is the principal agent of the artistic process. The process of creating art is here considered like a way of transposing the limits between body and space, thus leading the body to transfigure itself in movement, gestures and sounds – thereby revealing one of the many possibilities of its metamorphoses. The consideration of the relations between body and voice points to a state of dissolution of boundaries and undergoing this experimental process reveals itself as a possibility of occupying the border area - between different artistic languages, between the “self” and the other – so as to constitute itself as a experience of communion.

Keywords: movement; breath; voice; *Perceptible Breath*; creation process; performance.

Sumário

Introdução	13
Parte I: Performance: das encenações e estados do corpo	31
1. Performance	32
1.1. Performance, performativo, performatividade	33
1.2. Uma Virada Performática?	36
1.3. A Estética do Performativo	42
2. Performance e Corporeidade	45
2.1. O retorno do corpo	46
2.2. A Mente Incorporada	50
2.3. Encenações do Corpo	56
2.4. Ação, Movimento e Respiração	57
Parte II: Movimento, Respiração e Canto como processos criativos: das encenações da respiração	63
1. Respiração: performance e encenação	64
1.1. Das práticas e estratégias: origem e contexto	67
1.2. A respiração como experiência incorporada	71
1.3. A <i>Respiração Vivenciada</i>	72
1.4. Presença e percepção	74
1.5. “ <i>Em som, em palavra, em criação...</i> ” : a força criativa da respiração	75
1.6. Os espaços da respiração	77
1.7. As diversas regiões da respiração e exemplos de trabalho prático	77
1.7.1. Região Baixa	78
1.7.2. Região Média	79
1.7.3. Região Superior	81
1.7.4. As regiões externa e interna	81
	10

2. Movimento	82
2.1. Movimento da respiração e ritmo	82
2.2. Movimento que surge da respiração	84
2.3. Movimento e consciência corporal: exemplos de um percurso	85
2.3.1. Eixo de sensibilização e percepção/consciência corporal	86
• Postura	86
• Equilíbrio e transferência de peso	90
• Sensibilização de partes específicas do corpo: toque e voz	91
2.3.2. Eixo de pesquisa e criação	93
• Pesquisa de movimentos:	93
a) Partes do corpo	93
b) Formas específicas de deslocamento	94
c) Propostas imagéticas	95
d) Tempo	95
e) <i>Slow Motion</i> – o recurso da câmara lenta	96
• Encadeamento de movimentos	97
2.4. A metáfora da espiral	97
3. Voz	98
3.1. O trabalho do espaço respiratório-vocal	99
3.2. Os sons da respiração: exemplos do percurso prático	101
3.2.1. Mmmmmmm: o som da <i>boca chiusa</i>	103
3.2.2. O espaço das vogais: entre legatos, distorções e <i>glissandos</i>	103
3.2.3. O <i>Glissando</i>	106
3.2.4. O som das consoantes	107
3.2.5. Desconstrução	108
3.2.6. Boca, lábios, língua ... outras paisagens sonoras	109
4. Performer, espaço e atmosfera	110

Parte III: A performance do corpo na criação musical: do estado de criação **114**

1. Performance e Criação: um processo experimental	115
2. Processo de Criação	119

2.1. Paisagem sonora : movimento e canto	123
2.2. O corpo: agente do processo criativo	125
2.3. Geração de um espaço de criação	134
2.4. Um encontro de práticas	136
2.5. Uma proposta de trajetória comentada	139
2.6. Do Caos Criativo à Moldura ou Recorte	142
2.7. Soma de Momentos	146
2.8. Improvisação: momentos de utopia	148
2.9. O tempo e o “ fora-do-tempo”	154
3. Corpo e Voz: a dissolução das fronteiras	156
3.1. Ressonância	159
3.2. O espaço sonoro da experimentação	160
3.3. A relação corpo e voz	162
3.4. Voz e Criação Musical	165
Considerações Finais	168
Referências Bibliográficas	177
Anexos	188
Anexo I – DVD	188
Anexo II – CD	189

Introdução

*Os mestres
vivem a resposta.
Eu
preciso encontrá-la por mim mesma.¹*

(Middendorf, 1998: 23)

Um percurso pessoal

No início dos anos 90, ao procurar novas formas de trabalhar o canto em conexão ao corpo, deparei-me com o trabalho desenvolvido pela alemã Ilse Middendorf, por ela denominado *Der Erfahrbare Atem – A Respiração Vivenciada*. Na época, morando em Berlin, passei a frequentar os cursos de respiração em seu Instituto.² O contato com a prática de Middendorf levou minhas investigações por caminhos não previstos, que foram se revelando

¹ Do *Poema da Respiração*: “Die Meister leben die Antwort. Ich muß sie selbst finden” (Middendorf, 1998: 23).

² *Ilse-Middendorf-Institut für den Erfahrbaren Atem*.

pouco a pouco, com o passar do tempo. Middendorf desenvolveu sua prática na década de 30, com a proposta de conhecer e vivenciar a respiração. Sua forma de trabalhar respeita a naturalidade do processo respiratório e apoia-se na sua conexão com o movimento, trazendo a possibilidade de gerar o movimento criativo a partir da vivência do processo respiratório. No âmbito de sua prática, Middendorf utiliza a voz para vivenciar a respiração e os diversos espaços respiratórios no corpo, trabalhando com o som de vogais e consoantes. Ao tomar contato com seu trabalho, passei a incorporar os fundamentos da *Respiração Vivenciada* à minha atividade didática na área do canto, principalmente no que diz respeito às relações entre respiração e movimento. Comecei também a criar outras estratégias inspiradas em seu trabalho, tais como conectar sons determinados e pequenos vocalises a alguns movimentos sugeridos em sua prática e a outros que fui descobrindo. Esta estratégia mostrou-se eficaz e conduziu à realização de um trabalho específico sobre a relação entre a *Respiração Vivenciada* e o ensino de canto.³ A intenção inicial do trabalho era a de proporcionar um processo de reorganização da respiração junto às atividades relacionadas ao canto, representando estratégia alternativa às tradicionais.

A partir de 2002 o processo de investigação expandiu-se com a criação de grupos de trabalho e surgiu uma proposta específica de pesquisa, para a qual dei o nome de *Movimento, Respiração e Canto*, exatamente por se organizar a partir da relação entre estes três elementos. Desde então, o processo experimental tem se aproximado cada vez mais de um processo de criação, sugerindo que esta forma de trabalhar, apoiada na *Respiração Vivenciada*, tem potencial para gerar um desdobramento criativo. Com este procedimento a prática original de Middendorf é conduzida a um processo de transformação, sendo também integrada a outras estratégias.

O presente estudo refere-se a este processo experimental, à investigação de um possível desdobramento criativo da prática de Middendorf, ao explorar especificamente as relações entre movimento, respiração e canto, um processo que deve se desenvolver levando sempre em conta a integração e pesquisa dos três componentes. Do processo de vivência da respiração surgem improvisações vocais e movimentos, resultado das relações que a respiração estabelece com o movimento e a voz, sugerindo um evento performático. Decorrentes de uma aplicação particular daquela prática, que passa a ganhar contornos

³ Este pesquisa inicial sobre a prática de Middendorf gerou a dissertação de mestrado *Movimento e Respiração: A Prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto* (2004), trabalho que apresenta com detalhes a prática e sua possível aplicação no canto.

pessoais a partir do momento em que a investigação se concentra em seu potencial criativo, surgem as seguintes questões:

- 1) De que forma uma prática como a *Respiração Vivenciada*, criada para o auto-desenvolvimento e auto-conhecimento, pode estabelecer uma ligação com a criação artística relacionada à performance.
- 2) Como os fundamentos da *Respiração Vivenciada*, juntamente com outras estratégias, geram este desdobramento denominado *Movimento, Respiração e Canto*, como este trabalho se organiza e o que é necessário para realizar através dele um processo de criação.

Estas são algumas das questões que mobilizam a investigação. Minha hipótese é a de que a *Respiração Vivenciada*, aliada a outras práticas, possa propiciar um processo de criação, especificamente de criação musical, no âmbito do processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*. A atuação do participante/performer constitui neste caso o próprio processo criativo. Portanto, a relação entre a performance, compreendida aqui como atuação do performer, e o processo de criação é o enfoque escolhido para a investigação. O corpo surge como agente e lugar do processo criativo. Com este enfoque a pesquisa pretende revelar novos estímulos para a criação artística, estando sintonizada com o movimento de investigação das possibilidades do corpo e seu papel como propulsor da arte de criar. No que diz respeito ao processo da respiração, pode-se dizer que resta muito a ser investigado. Embora a respiração tenha estado sempre presente na criação musical, organizando inclusive o ato musical a partir de suas diversas articulações, este processo nem sempre tem sido acompanhado pela devida reflexão e consciência de seu potencial criativo. Este estudo pretende dar início a estas investigações.

Apesar deste processo fundamentar-se principalmente na prática de Ilse Middendorf, dela se diferencia e pouco a pouco se estabelece como um trabalho autônomo. No contexto deste estudo este trabalho será sempre identificado como *Movimento, Respiração e Canto*. Ele passa então a ser o objeto principal da investigação prática e da reflexão aqui propostas. No entanto, prática e reflexão surgem sobrepostas, entremeadas, ao se debruçarem sobre este fazer, que se situa entre o didático e o artístico. É inicialmente a partir das experiências didáticas que ocorre este desdobramento, desenvolvendo-se então como fruto da interseção entre pesquisa, ensino e uma proposta de criação artística. Além da *Respiração Vivenciada*,

este trabalho congrega outras estratégias importantes. Especificamente nas relações entre corpo e voz traz os ensinamentos de Zygmunt Molik, membro fundador do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, cujo trabalho de preparação vocal tive o privilégio de conhecer pessoalmente no final da década de 80. Mas não somente seu trabalho permanece como influência, pois a postura de um mestre como Molik, seus olhos fechados ao lado de nós, participantes/alunos, constituem uma presença que nos encoraja e guia por muito tempo, algo que sem dúvida contagiou minha trajetória profissional e esta experimentação prática. Entre as inúmeras experiências que permanecem influenciando minha prática devo mencionar o contato com algumas obras importantes, como cantora participante de corais na década de 80. Entre elas, acredito que a realização da peça *Asthmatour*⁴ (1971) do compositor Gilberto Mendes, possibilitou a descoberta de outras possibilidades da voz, que eu até então não supunha. Talvez desta experiência tenham surgido os primeiros “sons da respiração” e uma noção, que desde então marca a evolução de minha prática, de que é possível criar e não apenas reproduzir.

As diversas vozes

Percebo este estudo como uma linha transversal, entre teoria e prática, entre o fazer e o refletir, que se ocupa dos espaços “entre”. Espaços estimulantes, por trazerem novas perspectivas, e ao mesmo tempo vulneráveis, por tocarem no novo. A ocupação dos espaços “entre” resulta num amálgama. Conteúdos e formas fundem-se, linguagens são mixadas e as fronteiras deixam de ser delimitadas. A reflexão não substitui a própria vivência, é assim uma espécie de recriação. Porém, sua importância reside no fato de que tem o poder de afetar a própria prática. Um caminho espiralado, onde uma região toca a outra, provocando e alterando suas trajetórias constantemente. As fronteiras são ocupadas e esta ocupação as transforma. Não apenas entre prática e teoria, entre arte e ciência, entre as diversas linguagens artísticas, entre performer e espectador elas são abaladas. Esta fusão existe também entre processo de criação e performance e afeta as próprias fronteiras de quem se aventura por este percurso. A criação artística é uma forma de transpor os limites entre nosso corpo e o espaço,

⁴ *Asthmatour* foi composta por Gilberto Mendes para vozes e percussão, com ação teatral sobre texto de Antônio José Mendes. Esta peça “(...)explora intensamente os sons respiratórios, vocais e bucais: estalidos de língua no céu da boca, nos dentes, gargarejos, inspiração, dispnéia asmática (...)” (Valente, 1999: 207).

o entorno, quando podemos nos transfigurar, como no caso desta investigação, em movimento, gestos e sons – a possibilidade da metamorfose do corpo.

A própria reflexão não é imune a transformações e incorpora continuamente percepções e saberes de origens diversas. Assim, uma primeira guinada na perspectiva revela que o corpo não é instrumento, mas agente do processo criativo. É sua atuação, sua performance que compõe o processo de criação. O corpo deixa de ser uma totalidade, para se configurar em multiplicidade que se manifesta através de seus diversos estados e encenações. Atuação e performance deslocam o foco do resultado para o processo. Neste contexto não é pertinente se falar de forma, nem de conteúdo, mas sim da encenação de um processo, que compõe este estudo, esta reflexão, esta prática. Com o trabalho existe a intenção de mostrar um caminho diferenciado, que porém só pode existir se levarmos em conta o contexto histórico, social e cultural. Tanto a prática quanto a forma de reflexão carregam as marcas de nosso tempo. Elas surgem a partir de ramificações e contágios. Não é uma possibilidade que se alinha, mas que está em sintonia. É uma trajetória não linear, que pode contagiar, que pode ser incorporada, ramificando-se sucessivamente.

A tentativa de perceber o evento sob planos diferenciados, porém simultâneos, tais como teoria e prática, levou a uma forma estrutural que tende a uma espécie de mixagem entre a experiência prática propriamente dita e a reflexão. O sentido é preciso buscar nas entrelinhas, pois as palavras muitas vezes não dão mais conta... As amarras nos desorientam a todo momento. Reflexão e experiência vivida interpenetram-se todo o tempo, desenhando uma trajetória que se assemelha a uma espiral. Por isto o primeiro salto é no vazio da espiral. Ela nos carrega como em um turbilhão, subdividindo-se em n espirais, por onde seria ótimo percorrer, um pensamento gerando o outro, um movimento gerando o outro, movimento gerando o pensamento e vice-versa. A metáfora da espiral... Daí a inutilidade de se perseguir uma linearidade. A espiral nos conduz, às vezes, para regiões não planejadas. A procura de um eixo nos traz sempre de volta à prática. Ela é o norte. Mas também é um turbilhão... vai e volta, e neste percurso incorpora o que vai sendo experienciado, vivenciado. A trajetória é criada pelo próprio processo. Na espiral as diversas vozes se entrecruzam: a do processo de investigação e pesquisa, a da prática, a da criação artística, a do ensino, a da vivência, a da reflexão experienciada. Jogo de forças que tendem a se equilibrar no cerne da espiral...

A perspectiva da performance

Este estudo orienta-se por uma linha diferencial. A performance aqui não é o momento da apresentação de um processo de criação, ela é o próprio processo de criação. No processo de investigação surge assim a atuação como um dos focos principais. Examinar a forma como o corpo atua numa performance desloca a atenção para os processos do corpo, para o processo da própria performance e não para seu resultado. Assim, o enfoque geral é sobre o *como* fazer. Esta perspectiva é fortemente contagiada pela própria história das manifestações artísticas durante todo o século XX, assim como pela orientação teórica, que tem se voltado sistematicamente para a questão da atuação, da performance. Desta forma, o processo experimental deste estudo situa-se dentro de um panorama contemporâneo, em que as linguagens artísticas passam a ser conectadas e existe forte integração entre atividade didática, processo de investigação e criação artística.

Suponho que a experimentação prática de *Movimento, Respiração e Canto* possa se inserir no âmbito de uma tendência mais ampla, de investigação de processos do corpo e de práticas corporais na geração de processos criativos, uma tendência que se estabelece pela multiplicação deste fazer através do contágio. Como objeto de investigação está a real possibilidade de desdobramento criativo da prática da *Respiração Vivenciada*, especificamente no que se refere à criação musical com a voz. Aqui surge então a possibilidade da metamorfose do corpo através da voz e da criação musical. Outras questões relacionam-se à ocupação e dissolução das fronteiras nas suas múltiplas ocorrências e percorrem o trabalho como um todo: a dissolução entre as diversas linguagens artísticas, entre processo de produção, obra e recepção, entre performer e espectador, entre corpo e espaço, entre pesquisa, arte e ensino.

Este estudo está organizado em três partes independentes, mas que se inter-relacionam.

Na parte I, *Performance: das encenações e estados do corpo*, o estudo tem início com a colocação do olhar a partir da performance, tendo em vista que a investigação experimental constitui-se de um processo de criação que se organiza no momento da performance. Esta parte está subdividida em dois tópicos principais:

1) Performance

Neste primeiro tópico apresento como ponto de partida a importância do papel da performance nos estudos contemporâneos, aponto para o amplo espectro de seu uso nas diferentes áreas de conhecimento, estabelecendo-se inclusive como um campo de pesquisa autônomo e influenciando o surgimento de novas teorias, principalmente após os anos 80. Esta mudança de paradigmas, em que a performance passa a ser uma nova perspectiva para compreender os processos históricos, sociais e culturais, ocorre paralelamente ao surgimento de novas formas de manifestação artística no decorrer do século XX, nas quais a performance desempenha papel fundamental. Com este enfoque pretendo revelar a importância da atuação e o deslocamento da atenção, provocado pelos novos paradigmas, do resultado para o processo, o que é especialmente pertinente ao fazer artístico. A noção de uma “guinada performática” na sociedade ocidental, ainda que com ressalvas, é apontada por alguns teóricos, tais como Erika Fischer-Lichte, que propõe uma nova estética para dar conta das manifestações contemporâneas: a *Estética do Performativo*. Sua proposta é aqui resumidamente apresentada.

2) Performance e Corporeidade

Neste segundo tópico apresento a relevância do corpo na constituição da performance, discutindo o sentido do termo performance no âmbito deste estudo e observando um contexto mais amplo de um movimento de “retorno do corpo” na sociedade ocidental. Como o corpo atua é fundamental para o processo de criação artística, um tema que examino aqui a partir de duas propostas: a primeira, *The embodied mind*, a mente incorporada, é proveniente das Ciências Cognitivas, segundo estudos de Varela, Thompson e Rosch, de 1991 e de Lakoff e Johnson, de 1999; e a segunda é a proposta de *Encenações do Corpo*, originada do grupo de estudos especiais *Körper-Inszenierungen* do Instituto de Teatro da *Freie Universität Berlin*, com o qual tive contato pessoal em 2006. De certa forma, as duas propostas se complementam e intencionam mostrar como, através de suas ações no mundo, o corpo constrói seu conhecimento, constrói a si próprio e transforma seu ambiente, existindo através de uma multiplicidade de estados, noções que passam também a nortear os processos de criação artística. Movimento e ação são aqui apontados como fundamentais na relação do ser com o mundo. A respiração é um processo do corpo que ocorre através do movimento e o tema de sua importância no processo de criação artística é aqui introduzido.

Na Parte II, *Movimento, Respiração e Canto como processos criativos: das encenações da respiração*, relaciono o processo experimental *Movimento, Respiração e Canto* a seus fundamentos, descrevendo e exemplificando a forma como o trabalho se desenvolve na prática, considerando como esta experimentação vem ocorrendo desde 2002. Meu conhecimento prático sobre a *Respiração Vivenciada* de Ilse Middendorf é fruto de diversos cursos que realizei em seu Instituto em *Berlin*. Apoio-me também em sua obra escrita e entrevista que com ela realizei em 2006. Estratégias adicionais são também aqui mencionadas. Esta parte subdivide-se em quatro itens principais:

- 1) Respiração
- 2) Movimento
- 3) Voz
- 4) Performer, espaço e atmosfera

Nos três primeiros itens considero os fundamentos e a forma como o processo se organiza, trazendo exemplos de propostas práticas permeadas pela reflexão. No último item considero aspectos relativos àqueles que desenvolvem o processo, os performers, na sua relação com o espaço e constituição de uma atmosfera experimental.

Na Parte III, *A Performance do corpo na criação musical: do estado de criação*, realizo uma reflexão sobre o processo de criação, que se constrói através desta experimentação prática com o sistema de *Movimento, Respiração e Canto*. Após abordar inicialmente as características desta experimentação a partir da relação que se estabelece entre performance e processo de criação, procedo a uma reflexão sobre o que vem a ser um processo de criação e o que é necessário para que ele se instaure. No processo artístico desta experimentação é o corpo gerador de ações que pode configurar o espaço de um processo criativo e vivenciar um estado de criação. São então desenvolvidos alguns conceitos, tais como: a *geração de um espaço de criação*, o *corpo em estado de criação* e *caos criativo*. Após detectar o que é necessário para a instauração deste processo, comento a forma através da qual a criação musical se manifesta, principalmente através das improvisações. Finalizo com uma reflexão sobre as relações entre corpo e voz, apontando para um estado de dissolução de fronteiras e possibilidade de uma experiência de comunhão.

Esta parte subdivide-se em 3 itens principais:

- 1) Performance e criação: um processo experimental
- 2) Processo de Criação
- 3) Corpo e Voz: a dissolução das fronteiras

O processo reflexivo, predominante nesta parte, está intimamente ligado ao fazer prático, que é eventualmente exemplificado para facilitar a compreensão.

Em anexo, encontram-se registros em áudio e vídeo. Eles permanecem como vestígio do processo, mas constituem também uma documentação autônoma e possível de ser assim apreciada. O registro em vídeo mostra como o processo se organiza a partir da atuação, das ações dos performers, revelando como esta performance constitui o próprio processo de criação. O registro sonoro exemplifica e recorta por sua vez o aspecto sonoro deste processo, que resulta na composição de sons vocais, de um acaso orquestrado.

O recurso da escrita assim como os registros em áudio e vídeo constituem planos diferenciados, que se relacionam diretamente com a prática. Não substituem a vivência, mas gravitam em torno da experimentação.

Ocupação das fronteiras e transformação dos conceitos artísticos

O processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*, objeto de investigação e reflexão deste estudo, desenvolve-se nas zonas de fronteira, local onde os limites entre as artes passam a ser indefinidos. Este fato insere-se num contexto histórico específico, contemporâneo. Da mesma forma, o fato de se poder compreender e considerar esta experimentação como um processo de criação artística deve-se a uma série de transformações nos próprios conceitos artísticos, ocorridas principalmente durante o século XX. As principais mudanças, que são aqui relevantes e que possibilitam esta compreensão, referem-se à mudança de foco no fazer artístico – do resultado para o processo, assim como à crescente dissolução das fronteiras artísticas, ao surgimento de novos parâmetros da voz, à aproximação entre arte e vida cotidiana, à inclusão do acaso e da indeterminação no processo de criação, com a consequente integração de novos materiais. E principalmente a um fazer artístico que se dedica à investigação do corpo, revelando a importância de sua atuação, de sua performance para a constituição de um processo de criação. Como outras mudanças

fundamentais no fazer artístico, que possibilitam esta experimentação, surge o princípio do experimentalismo e a crença de que, se nem todos podem ou precisam ser artistas, a experiência artística pode ser uma possibilidade para todos.

No início do século XX, os eventos que primeiramente sinalizam estas mudanças encontram-se nas manifestações dos movimentos futurista e dadaísta, assim como posteriormente, no surrealismo e na *Bauhaus* alemã. A forma como futuristas e dadaístas realizavam suas performances artísticas foi responsável pela introdução de novas formas de fazer arte. Em geral, suas performances nasciam de improvisações, precedendo muitas vezes o desenvolvimento de outras expressões destes movimentos e funcionando como propulsoras de idéias a serem desenvolvidas pelos grupos envolvidos. A partir de 1909, com o Manifesto de Marinetti, sucedem-se os eventos ligados ao Futurismo na Itália, as *Seratas* - primeiras noites futuristas, congregando o poeta Marinetti, pintores como Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Luigi Russolo e Balilla Pratella, que propunham o *bruitismo*⁵ - a exploração dos sons tidos até então como não musicais. Aqui anunciava-se a inclusão do ruído⁶, de sons da vida cotidiana e do meio-ambiente, que irão provocar modificações significativas na criação musical. O *bruitismo*, assim como a proposta de uma poesia experimental e a realização de eventos provocativos são alguns procedimentos típicos do movimento futurista, mas que também são adotados pelos dadaístas. Nos seus eventos, os dadaístas, defensores da “anti-arte”, recorrem a uma mixagem de linguagens artísticas, numa crescente ocupação das fronteiras entre as artes. A realização de tais performances coopera para uma primeira guinada na forma de fazer arte e será determinante para o surgimento de novos gêneros artísticos, tais como a *Arte da Performance*, na década de 70 (Glusberg, 2003:12).

As primeiras manifestações dadaístas têm lugar no *Cabaret Voltaire*, inaugurado em 1916, em Zúrich, pelo teórico e poeta alemão Hugo Ball e sua futura esposa Emmy Hennings. Dentro do programa de atividades do *Cabaret Voltaire*, Ball passa a apresentar nas suas performances uma forma de poesia fonética,⁷ desenvolvida a partir de um processo de decomposição da língua tradicional – “versos sem palavras”, “poemas sonoros”. A importância deste novo gênero, que começa a se consolidar nesta época, reside na

⁵ De *bruit*, que quer dizer ruído.

⁶ A definição de ruído foi mudando com o passar do tempo. Atualmente, uma definição mais adequada para ruído seria todo e qualquer som que não é desejado, interferindo no sistema em questão (Schafer, 1992: 138).

⁷ Embora Hugo Ball seja muitas vezes apontado como o criador da poesia fonética, esta forma já despontava em outras criações, tais como o poema *Kikakoku*, do alemão Paul Scheerbart, de 1897 (Becker, 2008: 69).

possibilidade de se explorar a sonoridade dos fonemas isoladamente, em detrimento do sentido das palavras, liberando assim a musicalidade inerente à língua, algo que também se desenvolve pelo gênero da “poesia sonora”, a partir dos anos 50. Com estas novas formas tem início um percurso de descoberta dos recursos da voz e de seus múltiplos estados.

Na verdade, este percurso que conduz a novas abordagens da voz e do aparelho fonador é também percorrido pela música erudita, primeiramente através do *Sprechgesang*, o canto falado, presente na música de Arnold Schoenberg (1874-1951) já no início do século, em composições como *Pierrot lunaire* (1912). Posteriormente, nas composições para voz do compositor Luciano Berio (1925-2003), tais como *Sequenza III* (1966), em *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) de John Cage (1912-1992) e nas criações de Dieter Schnebel (1930), *Glossolalia* (1959-1960), *Maulwerke* (1968-1974) e *Atemzüge* (1970-1971), que exploram os recursos do aparelho fonador, para citar apenas alguns exemplos do universo musical. Nestes exemplos, o tratamento da voz integra algo similar ao ruído, como no *Sprechgesang*, e se distancia cada vez mais da sua ligação com a língua e com o texto nas criações após os anos 60, explorando inclusive outros recursos do aparelho fonador, tais como suspiros, gemidos, tosse, risos, etc, estabelecendo pouco a pouco novos parâmetros para a voz.

A idéia de explorar a sonoridade e os recursos da voz humana também surge com as propostas de Antonin Artaud (1896-1948) para um novo teatro, na década de 30. Marvin Carlson coloca os escritos de Antonin Artaud como talvez sendo a principal contribuição do surrealismo, movimento que tem início com o Manifesto de André Breton em 1924, para a performance e o teatro experimental (Carlson, 2004: 100). Em *O teatro e seu duplo*, Artaud defende o fim da supremacia do texto escrito no teatro, devendo este ser substituído por um espetáculo de ações físicas e objetivas:

(...) As palavras pouco dizem ao espírito; a extensão e os objetos dizem; as imagens novas dizem, mesmo se feitas com palavras. Mas o espaço atoador de imagens, repleto de sons, também fala, se se souber de vez em quando arrumar extensões suficientes de espaço mobiliadas pelo silêncio e pela imobilidade.

A partir deste princípio, pensamos fazer um espetáculo onde esses meios de ação direta sejam utilizados em sua totalidade; portanto, um espetáculo que não receie ir tão longe quanto necessário

na exploração de nossa sensibilidade nervosa, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e tessituras (...)

(Artaud, 1984: 111)

As propostas de Artaud serão determinantes para o desenvolvimento de uma nova estética, tanto no teatro, como nas outras artes. Embora não tenha tido muitas oportunidades de colocá-las em prática, Artaud realizou, por exemplo, uma gravação para o rádio em 1947, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, que traz uma sonoridade absolutamente revolucionária para a época. Nela, segundo Doris Kolesch, há a presença de múltiplos estados da voz, que não se deixam facilmente classificar: fala, canto falado, recitativo, gritos, sons que lembram animais, entre outros, que produzem, mesmo na atualidade, uma “reação paradoxal de rejeição e ao mesmo tempo de fascinação” (Kolesch, 1999: 121).⁸

A afirmação de novos parâmetros para a voz teve assim seu início ainda nas primeiras décadas do século XX, como observado, simultaneamente na área da poesia, da música e do teatro, ou seja, praticamente em todos os meios onde a voz está presente. O desenvolvimento de recursos tecnológicos para registro e manipulação da voz também terá, durante todo o século, consequências estéticas, levando ao surgimento das múltiplas vozes contemporâneas.

É também a partir da proposta de Artaud, de que é possível fazer teatro sem um texto, e mesmo havendo um texto, este não precisa necessariamente estar ligado a outras atividades, ações e sons da performance, que o compositor John Cage organiza em 1952, no *Black Mountain College*, nos Estados Unidos, o primeiro evento que dá início aos *Happenings* e que conduz a transformações significativas na forma de fazer arte. Este evento, que recebeu o nome de “evento sem título”, *Untitled Event*, congregava representantes de várias artes, o que possibilitou um evento multimídia, realizado através de ações simultâneas, que só se tornaram conhecidas pelos outros participantes no momento da performance.

O que se observa nos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX e que influencia parte da produção artística posterior é, entre outros aspectos, uma tendência

⁸ Kolesch defende inclusive neste artigo, “Listen to the radio”: *Artauds Radio-Stimmen(n)*, que a proibição da difusão por rádio de *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* naquela época, tinha menos a ver com o vocabulário escatológico de Artaud e mais com a exploração de possibilidades da voz, que estariam além do que era e ainda é culturalmente e socialmente aceitável (Kolesch, 1999: 121).

que se coloca contra a dependência da performance em relação ao texto, da voz em relação a um libreto, o que conduz ao abandono da narrativa lógica e traz uma performance diferenciada como alternativa às formas tradicionais de manifestação artística. A performance aqui começa a se diferenciar da performance convencional pela simultaneidade de linguagens artísticas utilizadas e muitas vezes por se constituir apenas no momento da apresentação, através do ato improvisacional. Em outras vezes, passa a incluir a audiência, levando também a uma dissolução das fronteiras entre performers e público. Em geral é uma performance que pretende atingir os sentidos, afinal, segundo dadaístas e surrealistas, a arte deveria afetar a vida das pessoas, “fazê-las ver e experienciar as coisas de maneira diferente” (Hopkins, 2004:3).

Dadaístas e surrealistas também pretendiam a aproximação entre arte e vida cotidiana. Uma arte que tem compromisso com a experiência do dia-a-dia conduz à dessacralização da criação artística e leva a uma concepção estética radicalmente diversa da até então predominante. A tentativa de realizar uma arte mais próxima do cotidiano é acompanhada pela procura por novos materiais, que refletem o meio ambiente e a vida do dia-a-dia, numa proposta onde os novos conceitos podem ser experimentados. O dadaísmo é visto muito mais como uma postura, que é retomada sobretudo na segunda metade do século. Em especial, a atitude dadaísta de renunciar ao modelo autorial de controle sobre a obra de arte pode ser vista, segundo Hopkins, como a base para o desenvolvimento da arte aleatória do século XX (Hopkins, 2004: 4). São também os dadaístas que começam a fazer uso de operações de acaso no processo de criação artística.

Se na Europa todo este processo de transformação dos conceitos artísticos, de aproximação da arte à vida cotidiana, privilegiando a performance e a procura por novos materiais, tem início com os movimentos vanguardistas do futurismo, do dadaísmo e do surrealismo, nos Estados Unidos, isto também ocorre a partir das vanguardas artísticas dos anos 50 e 60, que passam a considerar a aproximação entre arte e vida cotidiana como um dos elementos fundamentais de seu conceito sobre cultura, tentando sistematicamente através de sua produção, trazer esta temática à tona. A redescoberta das implicações do dadaísmo ocorre principalmente através de Marcel Duchamp, artista de fundamental importância e influência, principalmente pelo seu conceito revolucionário de *readymade*, transformando objetos de uso cotidiano em obras de arte. A inclusão de objetos e atividades cotidianas torna-se uma característica comum às diversas linguagens artísticas. Na dança, por exemplo, a companhia

de Anna Halprin começa a fazer uso da performance de atividades rotineiras, tais como andar, comer, tomar banho, etc, para suas criações (Carlson, 2004:103), enquanto na música, o compositor John Cage, entre outros, trabalha com sons não usuais, considerados até então no contexto tradicional como não musicais, incluindo e integrando, através do uso do silêncio, os sons do meio-ambiente. Muitas destas obras surgem a partir de estratégias experimentais. Segundo Heilgendorff, o princípio do experimentalismo passa a ser uma forma constante de interação no dia-a-dia atingindo o objetivo da “arte como forma de vida”, almejado por artistas como John Cage (Heilgendorff, 2002: 77-78).

O processo de experimentação de novos materiais provoca a integração entre os gêneros artísticos. Desta forma, ocorre uma dissolução das fronteiras entre as diversas linguagens, principalmente entre as artes plásticas, o teatro e a música, o que em última análise leva ao surgimento de uma arte onde a característica performática predomina. No panorama da experimentação e da interdisciplinaridade, algumas instituições tiveram papel determinante ao colocar em prática, através da vivência e do ensino, os novos conceitos de arte e pedagogia, estabelecendo condições ideais para a experimentação de novas estéticas. Se na Alemanha destaca-se a *Bauhaus*, criada em 1919, nos Estados Unidos esta nova concepção tem continuidade no *Black Mountain College*, fundado em 1933. Nestas instituições, as novas idéias artísticas são não apenas ensinadas, mas diariamente vivenciadas, fazendo parte da troca diária entre seus participantes. O conceito de arte elevada, separada da vida diária, é nelas recusado. Existe também a crença de que todos possuem uma natureza criativa e podem desenvolver sua percepção, estando aptos a experimentar alguma forma de realização artística.

Ao mesmo tempo em que a eclosão destes movimentos artísticos coopera para as mudanças nos conceitos e na própria forma de fazer arte, existe paralelamente uma proliferação de práticas que investigam o corpo. Na verdade, esta tendência tem início ainda no século XIX, sendo François Delsarte (1811-1871) na França um dos pioneiros a investigar a relação entre movimento do corpo e expressão, entre movimento e estados internos do corpo. A preocupação que começava a despontar era a de integração entre corpo, alma e mente. Neste sentido, outro importante passo seria dado pelo compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze (1895-1950), que se dedica a investigar as relações entre movimento e percepção musical, e constata a necessidade de uma educação corporal para os estudantes de música. Dalcroze desenvolve a *Rítmica*, do alemão *Rhythmik*, que se baseia em três elementos: movimento do corpo, treino auditivo e improvisação. No seu trabalho também inclui a

investigação da respiração em conexão ao movimento e procede a uma sistematização e codificação de diversos ritmos respiratórios. Sua influência é especialmente relevante na Alemanha, país em que existe um movimento intenso de interesse pelo corpo, conhecido como *Körperkultur*, cultura do corpo. Este movimento resulta no desenvolvimento de ginásticas e práticas corporais, assim como estimula um contato mais intenso com a natureza e principalmente uma nova postura em relação ao corpo. É a tentativa de se colocar um fim à hierarquia do corpo em relação ao intelecto e ao espírito. As práticas desenvolvidas neste contexto seriam uma outra forma de produzir uma arte mais próxima da vida, segundo Heilgendorff (2002: 65). Essa forma de pensar o trabalho corporal irá ter outros desdobramentos, apresentando conexões com a criação artística durante todo o século XX, acompanhando-a de maneira cada vez mais intensa até os dias atuais, um fato que é especialmente relevante para este estudo.

É interessante observar como as linhas de investigação, representadas pelas artes de um lado, principalmente através das vanguardas, e do outro, pelas práticas que surgem no âmbito da emergente “cultura do corpo”, caminham e eventualmente se entrelaçam, gerando outras formas de realização artística. Alguns processos de investigação surgem no âmbito dos próprios processos de criação artística, que passam também a ter uma estreita conexão com o ensino e a pesquisa, inclusive no âmbito das instituições já mencionadas, tais como a *Bauhaus* na Alemanha e o *Black Mountain College* nos Estados Unidos.

Fusão entre ensino, pesquisa e criação artística

No âmbito da interação entre ensino, pesquisa e criação artística a Escola *Bauhaus* na Alemanha é fundamental, exercendo grande influência no desenvolvimento dos novos conceitos artísticos e propondo uma interação de linguagens. Segundo Carlson, a *Bauhaus* teria sido a primeira escola a estudar seriamente a performance como uma forma de arte (Carlson, 2004: 100). Fundada em 1919 por Walter Gropius, primeiramente situada em Weimar e depois em Dessau, a *Bauhaus* manteve suas atividades até 1933. Oskar Schlemmer, responsável pelo departamento de dança e teatro da *Bauhaus* entre 1925 e 1929, tenta em suas produções integrar numa só linguagem a música, o figurino e a dança. Para Schlemmer o teatro era um local de experimentações, que servia como gerador de novas idéias. Além disto,

era visto como um local onde a junção de todas as artes, o sonho da *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, podia ser possível, idéia que foi perseguida e explorada pela *Bauhaus* alemã, e que se faz sentir no desenvolvimento de grande parte da arte do século XX, que passa a incorporar a idéia de teatralidade. Além de Oskar Schlemmer, outro importante colaborador da *Bauhaus* foi Laszlo Moholy-Nagy. Como contribuição das atividades experimentais lá desenvolvidas, Moholy-Nagy aponta para “a rejeição do conceito tradicional de performer como um intérprete de um texto literário pré-existente em favor de um performer como criador de um ato ou ação” (Carlson, 2004: 101). Também observa uma mudança de foco, que passa do objeto criado para o ato de criação. Além da importância deste fato, Carlson adiciona como principal conquista da experimentação artística na *Bauhaus*, a superação de fronteiras entre as diversas artes:

Quase tão importante foi a quebra das fronteiras tradicionais – entre as artes plásticas e as artes performáticas, entre as artes eruditas do teatro, ballet, música e pintura, e as formas populares tais como o circo, o vaudeville, o teatro de variedades, de fato até entre arte e a própria vida, como no conceito do *bruitismo*.

(Carlson, 2004: 101)

A trajetória para superar as fronteiras entre as artes inclui as diversas experimentações que tiveram lugar na *Bauhaus*. No âmbito da relação entre som e movimento, área fundamental para este estudo, a experimentação desenvolveu-se em conexão à atividade pedagógica, principalmente através de um curso que objetivava a obtenção do equilíbrio entre cores, formas, sons e sensações. Este era um curso de harmonização, que foi ministrado pela pedagoga musical Gertrud Grunow entre final de 1919 e início de 1924. Na sua experimentação Grunow perseguia as relações específicas entre o som e a posição do corpo.

Grunow havia observado durante seus estudos de canto, que os cantores assumiam determinadas posturas ao produzir determinados sons. Partindo desta constatação desenvolveu analogias entre sons e movimentos; ampliando posteriormente o sistema para as correspondências de cor e forma.

(Schoon, 2006: 45)

Em sua experimentação didática o corpo é o centro. O pressuposto de que sons e cores provocam movimentos em locais específicos do corpo leva Grunow a elaborar um sistema de co-relações entre sons e cores a partir do movimento. Embora sendo parte de um contexto mais amplo, pois nestas primeiras décadas do século XX já havia no universo germânico muitas experimentações a partir do corpo, demonstra-se, através da atividade pioneira de Grunow, como as atividades da *Bauhaus* constituem-se em eventos precursores de futuras experimentações na linha da procura de relações entre corpo e som e sua possível utilização como base para a criação artística.

A partir de 1933, devido aos acontecimentos gerados pelo advento do nazismo na Alemanha, e posteriormente, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, grande parte do cenário artístico europeu é transferida para os Estados Unidos através da imigração de seus representantes, ganhando neste país contornos específicos e cooperando para o estabelecimento de um ambiente de experimentação⁹ que possibilita o posterior surgimento de novas formas e estéticas artísticas.

Com este breve panorama das profundas transformações que ocorrem nos conceitos artísticos, da crescente atenção devotada aos processos de investigação do corpo, presentes nas primeiras décadas do século XX, pode-se supor a atmosfera que paira no ar. Uma atmosfera, que conecta processos de investigação à atividade pedagógica e ao fazer artístico. Uma atmosfera que estimula os processos de investigação do corpo, do movimento e de suas relações com o som e com a respiração. Uma atmosfera de multiplicidade. É neste contexto que surge também o trabalho de Ilse Middendorf, que passa a desenvolver a prática da *Respiração Vivenciada* já na década de 30, influenciada por uma tradição que pouco a pouco se estabelece. A possibilidade de um desdobramento criativo de sua prática reflete, de certa forma, uma sintonia com esta tendência, em que os processos de investigação se conectam à atividade pedagógica e ao fazer artístico, uma forma de fazer que se dissemina durante todo o século XX pelo contágio. E que pode existir exatamente porque se situa neste contexto contemporâneo de grandes mudanças nos conceitos artísticos. Estas mudanças são também responsáveis pela introdução de uma nova perspectiva, que revela a importância fundamental da atuação, da performance nos processos artísticos.

⁹ Nos Estados Unidos já existia uma cultura propícia ao experimentalismo, o que facilitou a continuidade de certas tendências e ideais artísticos que estavam sendo desenvolvidos na Europa.

Parte I

Performance: das encenações e estados do corpo

*(...) a performance ganha mais visibilidade
em tempos instáveis como o que estamos (vivendo),
pois a cultura precisa do corpo,
que é a forma mais direta de ação.
Quando o mundo passa por uma fase tão virtual,
o retorno ao corpo é uma necessidade.¹⁰*

(Joan Jonas)

¹⁰ Joan Jonas, artista performática norte-americana, participante da 28ª Bienal de São Paulo, em entrevista a Fabio Cypriano da *Folha de São Paulo*, em 14 de novembro de 2008.

Ponto de vista, ponto de escuta, ponto de percepção... Aqui, a paisagem escolhida é a da atuação, ação do agente/performer, performance como processo, como criação, o corpo e seus estados, a corporeidade, a respiração. Escapar das dicotomias pelos processos de encenação... O corpo localizado no “entre”, trânsito, co-construção, ocupação das zonas de fronteira.

1. Performance

Aspectos relacionados à performance aparecem cada vez mais em estudos das áreas das artes, da literatura e das ciências sociais. Mais do que um tema é a perspectiva que se transforma, que passa a contemplar e analisar os eventos sob o aspecto da performance. O termo, no entanto, apresenta uma gama considerável de significados, que vêm reforçar a complexidade e riqueza de um campo de pesquisa em constante expansão. A performance está presente nas mais diversas atividades humanas: não só nas artes que por natureza são performáticas, tais como a dança, a música e o teatro, mas também no dia-a-dia, nos rituais, nas cerimônias sociais, no esporte, nos jogos, nas brincadeiras. Esta presença já justificaria a inclusão da performance na perspectiva dos estudos das artes e das ciências sociais. Se esta tendência é recente ou antiga é assunto polêmico. O fato é que nas últimas décadas, o estudo da performance tem ganhado autonomia, estabelecendo-se como uma disciplina independente no mundo acadêmico.

Como um dos pioneiros no campo de estudos da performance, Richard Schechner, proveniente da área teatral, cunha o termo *Performance Studies* e coopera ativamente para o estabelecimento desta frente de estudos e formação nas universidades americanas. No entanto, o termo advém da terminologia desenvolvida principalmente nos anos 60 e 70 nas ciências sociais, particularmente nos estudos da antropologia e da sociologia, podendo-se mencionar aqui os antropólogos Victor Turner e Dwight Conquergood e o sociólogo Erving Goffman (Carlson, 2004: 11). Este último, com o antológico estudo *The Presentation of Self in Everyday Life*, de 1956, aponta para a encenação do social, visão segundo a qual todos nós desempenhamos papéis no dia-a-dia, tal qual atores numa performance. Inicialmente, a área de estudos de *Performance Studies* vincula-se aos estudos de teatro. A forma como esta

disciplina se estabelece no mundo acadêmico nas décadas de 80 e 90 reflete ainda, segundo Henry Bial (2007: 5), a necessidade de uma adequação dos currículos de teatro, dança e comunicação ao universo da produção artística contemporânea, que passa a se centrar na performance. Esta adequação, que termina por conduzir a uma mudança de paradigmas, ampliando inclusive o campo inicial de estudos de *Performance Studies* para os contextos sociais e rituais, é em grande parte liderada por Schechner, que também é editor do *TDR: The Journal of Performance Studies* e professor do Departamento de *Performance Studies* da Universidade de New York, o primeiro curso deste tipo. Em 1988, Schechner propõe a expansão da área de estudos de *Performance Studies*, que segundo ele, não deveria se limitar ao campo da arte, mas também poderia ter como finalidade a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais (Bial, 2007: 9). Esta perspectiva, de compreender os eventos culturais enquanto performances, tem se estabelecido com determinação no mundo acadêmico. Na introdução de *Performance Studies Reader*, coletânea de textos sobre performance publicada inicialmente em 2004, Henry Bial coloca a dificuldade em delimitar o campo de estudos de *Performance Studies*. Segundo Bial, a própria tentativa de definição e delimitação deste campo de estudos por parte dos diversos estudiosos da área, tem conduzido a uma espécie de definição performativa, já que esta área se encontra em construção e em expansão, ou seja, o próprio ato de definir a constrói (Bial, 2007: 1).

1.1. Performance, performativo, performatividade

O conceito de performance relaciona-se com os conceitos de performativo e performatividade. Originalmente, o conceito de performativo foi cunhado por John L. Austin no campo da Filosofia e Teoria da Linguagem na década de 50. Em *How to do things with words*, série de palestras realizadas por Austin na *Universidade de Harvard*, o termo performativo, derivado de “performar”, é primeiramente apresentado em 1955. Com a criação deste termo, Austin pretende compreender o fenômeno da língua, não apenas segundo sua sintaxe e semântica, mas também como um fazer pragmático (Göhlich, 2001: 28-29). Austin introduz a questão de que a língua não opera apenas de forma descritiva ou afirmativa, com uma função referencial, mas apresenta também a possibilidade de realização, de ação, ou seja, possui uma função performativa. Segundo Wulf, Göhlich e Zirfas, em *Grundlagen des Performativen*:

Enquanto o conceito de performance, sobretudo desde os anos 70, estabeleceu-se para caracterizar atuações artísticas inovadoras, a origem do conceito de performativo está na Filosofia da Linguagem de Austin. Aqui o conceito aponta para o fato de que através da língua desempenhamos ações.

(Wulf, Göhlich e Zirfas, 2001: 12)

Sobre o termo performatividade, estes autores apresentam a seguinte colocação:

Quando se fala de performatividade, refere-se a um conceito derivado para caracterizar um campo de teoria e de discurso, no qual tem-se como ponto central diferentes formas e teorias sobre ação social e conhecimento. Em conjunto, enfatizam a força performativa da língua e da imaginação, da encenação e representação artística, da ação social e dos eventos rituais.

(op.cit.: 13-14)

A inclusão do conceito de performatividade tem sido abrangente, gerando estudos e teorias, que trazem aspectos inovadores ao deslocar a perspectiva para os aspectos relacionados à atuação. Considerando uma série de publicações importantes na área das ciências humanas, Kertscher e Mersch observam como estes estudos “mudaram, de maneira eficaz, a compreensão da arte, da literatura, da história e da mídia”, a partir da inclusão do conceito de performatividade (Kertscher e Mersch, 2003: 8). Fischer-Lichte coloca como a performatividade não foi apenas “descoberta” pelas artes nos anos 50, mas também pela Etnologia na mesma década. Refere-se ao conceito de *Cultural Performance* do americano Milton Singer. O conceito de Singer desloca a noção, até então predominante nas ciências humanas do ocidente, de que a cultura é realizada apenas a partir de seus artefatos, ou seja através de textos e monumentos, “para o fato, de que a cultura também se realiza e se manifesta através de performances” (Fischer-Lichte, 2002: 290).

Os conceitos de performance e performatividade conectam-se por uma espécie de linha “transversal”, o que, segundo Schumacher, indica que, “nem as relações entre os conceitos, nem as fronteiras que os separam, são fáceis de determinar” (Schumacher, 2002: 384). A diferenciação pode ser constatada a partir da multiplicidade de sentidos que estes termos tem assumido, tanto na Teoria da Linguagem ¹¹ e na Desconstrução de Derrida, como na área de *Gender Studies* e de *Performance Studies*.

Tanto o termo performance, como os termos performativo e performatividade compreendem conceitos abertos. Segundo Mersch:

O uso das expressões ‘performativo’ e ‘performatividade’ mostra-se hoje como não homogêneo e com uma pluralidade de significados. Não apenas eles atravessam diferentes disciplinas como a Estética, a Teoria da Atuação, a Filosofia da Linguagem ou a Antropologia e a Etnografia, como também no âmbito destas disciplinas são utilizados distintamente. Ao mesmo tempo, adquirem na questão teórica o mesmo status que os conceitos de forma e de matéria, de sentido ou de simbolismo, de estrutura e de meio. Além disso, atravessam e deslocam os pares conceituais tradicionais, escapando de suas diferenças tradicionais. Isto é válido especialmente em relação à clássica diferenciação entre forma e conteúdo, assim como entre sentido e estrutura.

(Mersch, 2003: 69)

Embora carecendo de um consenso conceitual, pode-se constatar que estes termos passam a ocupar um lugar de destaque no âmbito de diversas disciplinas, trazendo novas possibilidades de investigação, o que inclui a área das artes. Apesar da heterogeneidade de significados, observa-se que estes conceitos remetem sempre à ação, à atuação. E não raramente também despertam a atenção para o caráter de encenação deste fazer. Mersch

¹¹ A multiplicidade de sentidos destes termos é significativa mesmo na área de Teoria da Linguagem. Austin, como já mencionado, usa o termo performativo. Já Noam Chomsky utiliza em sua teoria o termo performance com uma função diferente do que Austin. Não cabe, porém, no âmbito deste estudo discutir estas diferenças. A intenção aqui é mostrar a relevância destes conceitos pelo seu uso em diversos campos de estudo, a multiplicidade de sentidos e ao mesmo tempo a impossibilidade de se chegar a um consenso conceitual na atualidade.

esclarece que “a determinação do performativo tem suas raízes primeiramente na atuação prática. Ao lado da forma, da materialidade, do sentido e da estrutura, o conceito traz consigo o aspecto da atuação” (Mersch, 2003: 69). Este olhar para a atuação, inclui também a corporeidade, aspecto fundamental para a discussão dos eventos performáticos e práticas artísticas. Segundo Wulf, Göhlich e Zirfas, “o saber prático é performativo; é corporal, lúdico, ritual e ao mesmo tempo histórico, cultural. (...) Articula-se em encenações e apresentações da vida diária, da literatura e da arte” (Wulf, Göhlich e Zirfas, 2001: 13). Estes autores também observam como o conceito de performativo tem sido “contagante”, principalmente no âmbito das Ciências Humanas, operando muitas vezes como uma “transversal interdisciplinar” (op.cit.: 20). A perspectiva que inclui a performatividade facilita o trânsito entre as diversas disciplinas e parece ser adequada para a reflexão sobre o fazer artístico da nossa época, pois este não raramente circula entre as diversas áreas e abrange diferentes linguagens artísticas. Além disso, esta perspectiva que parte dos aspectos performativos é, como apontado acima por Mersch, uma possibilidade para escapar dos “pares conceituais tradicionais”.

1.2. Uma virada performática?

No campo específico das artes, a relevância da questão performática tem conduzido, especialmente nas últimas décadas, ao surgimento de teorias que pretendem dar conta dos aspectos que se relacionam à performatividade. De certa forma, pode-se considerar este fato como uma consequência da própria produção artística do século XX, quando a performance passa a ocupar um foco de importância maior nas diversas manifestações artísticas, ganhando novos contornos. Segundo Erika Fischer-Lichte, “os surtos de performativização, que desde os anos 60 podem ser observados nas artes, colocam novas exigências para a teoria estética” (Fischer-Lichte, 2003: 97). Nos anos 60 e 70, esta tendência performática leva ao surgimento de novos gêneros, entre eles a *Body-Art*, os *Happenings* e a *Arte da performance*. Existe a suposição, de que esta intensificação dos eventos performáticos no século XX represente uma reação contra um mundo que por séculos havia se desenvolvido predominantemente sob o jugo da palavra escrita. Embora o interesse teórico pela questão da performance tenha se intensificado na medida em que ocorre a multiplicação dos eventos performáticos, especialmente a partir dos anos 60, esta orientação teórica já pode ser detectada muito anteriormente. Para Fischer-Lichte, que propõe uma estética, que se orienta a partir dos

aspectos performativos em *Ästhetik des Performativen*¹², esta pretensa virada performática na cultura europeia não ocorre apenas com a cultura da performance dos anos 60 e 70, com a eclosão dos *Happenings* e surgimento da *Arte da performance*, mas já tem início no começo do século XX.¹³ Nesta época começam a se estabelecer novas bases para o trabalho de investigação das manifestações rituais e do teatro. É proposta “uma inversão das posições dentro da hierarquia: do mito para o ritual, do texto literário para a apresentação teatral”¹⁴ (Fischer-Lichte, 2004:45). De acordo com esta nova fundamentação teórica, passou a se considerar o ritual como manifestação primordial, anterior ao teatro e ao texto. Fischer-Lichte reporta-se aqui ao estudo de Jane Ellen Harrison, de 1912. Neste estudo, Harrison defende a teoria de que a tragédia grega se desenvolveu a partir dos rituais celebrados anualmente no Festival de Dionísios. No entanto, esta teoria é polêmica. Richard Schechner afirma haver pouca evidência sobre como o teatro tenha se originado dos antigos ritos gregos (Schechner, 1988: 4). Apesar de não ter sido devidamente comprovada, a teoria de Harrison não deixou de ter um impacto, pois ressalta a relevância dos rituais e a importância do corpo, o que é especialmente importante para o estudo dos gêneros performáticos.¹⁵ Os rituais aliam num único fazer manifestações de várias linguagens, representando provavelmente o exemplo mais antigo de *Arte da Performance*. Ao se deslocar as atenções para a questão do ritual, passa também a existir um interesse não somente pelo aspecto da performance, mas também pela questão da corporeidade, pois o corpo é o agente e a matéria-prima básica para as manifestações rituais.

¹² Fischer-Lichte, além de propor esta teoria, implanta uma área de estudos e pesquisas especiais de pós-graduação no Instituto de Teatro da *Freie Universität Berlin*. Denominado *Kulturen des Performativen*, este projeto dedica-se, desde 1999, ao estudo dos aspectos relativos à performatividade, abrangendo diversas disciplinas.

¹³ Apesar de Fischer-Lichte localizar a “descoberta” do performativo nos anos 50, observa que se trata de uma re-descoberta, pois aponta a mudança de paradigma de texto para performance já na virada do século XIX para o século XX. “O que hoje é válido como um paradigma dominante, teve início com a crise da virada do século, que pode ser compreendida como uma crise da linguagem, da percepção e do conhecimento, ou seja como crise da representação” (Fischer-Lichte, 2002: 294).

¹⁴ A própria Fischer-Lichte faz a ressalva de que ainda é bastante polêmica entre os pesquisadores esta visão de “virada performática” na cultura europeia, que em geral se considera após o período que vai da invenção da impressão, e consequente expansão do domínio do livro, até o final do século XIX. Por isto observa que se trata muito mais de uma primeira virada no próprio século XX (Fischer-Lichte, 2004: 45).

¹⁵ Para Richard Schechner, a tese do grupo de antropólogos de Cambridge, do qual Harrison faz parte, é muito limitada, pois na verdade o “ritual é uma das diversas atividades relacionadas ao teatro. As outras são brincadeiras, jogos, esportes, dança e música ...” Juntas estas atividades representam o conjunto de atividades performáticas dos seres humanos, sendo primordiais e estando presentes em todas as sociedades (Schechner, 1988:6). Segundo Schechner, não se deve pensar o teatro como originário dos rituais, porém, pode-se sim, como Artaud também colocou, considerar o teatro como um rito ou processo ritual.

A corporeidade e a ação humana enquanto encenação são percebidas como determinantes, não só para as artes, mas também para os estudos dos processos sociais em geral. Como colocam Wulf, Göhlich e Zirfas :

Quando o agir humano é compreendido como um agir cultural de representação, como *performance cultural*, resultam deste fato mudanças para a compreensão dos processos sociais e educacionais. Neste caso, a corporeidade de quem age, assim como o caráter de encenação e de evento destas ações, ganham maior atenção. Atuação social é *mais* do que a realização de intenções. Este “mais” reside na forma como aquele que age alcança seus objetivos.

(Wulf, Göhlich e Zirfas, 2001: 9)

A forma de agir relaciona-se diretamente à corporeidade, ao corpo que atua e que pode conduzir, através de seu agir, de sua encenação, à materialização e realização dos processos e eventos artísticos e sócio-culturais.

Os conceitos de *performance*, *performativo*, *performatividade* atestam a relevância da dimensão estética do agir humano e o caráter de orientação das representações e modelos sociais. Eles deixam claro como as formas de atuação são importantes para seu êxito. Sua configuração é um elemento constituinte de toda ação social, no decorrer da qual aquele que age encena seu agir e a si próprio.

(Wulf, Göhlich e Zirfas, 2001: 10-11)

Assim, justifica-se a intensificação deste olhar sobre a atuação do corpo, sobre seu agir performático, o que passa a ser fato também nos estudos realizados na área artística. Examinar a forma como o corpo atua numa performance artística desloca a atenção para os processos do corpo, para o processo da própria performance e não para seu resultado. O corpo não é apenas

um meio para a realização artística, mas pode se transformar na própria “obra de arte”, compreendida então como algo em constante mutação.

Se existe ou não no século XX uma virada performática na sociedade ocidental não é fácil de se determinar. É mais provável que existam várias. O que se pode observar na atualidade é uma pluralidade de estudos, que se dedicam à questão da performance e da presença e atuação do corpo nas manifestações artísticas, assim como um movimento no meio acadêmico em direção à constituição de teorias que visam dar conta dos aspectos relacionados à performatividade. Estabelece-se assim, uma tendência onde o aspecto performativo ocupa lugar de destaque, onde é proposto um novo paradigma, não apenas para o estudo das artes, mas também para manifestações de outras naturezas. Ao se considerar a performance como modelo de cultura, “o interesse transpõe-se para a atividade da produção, do fazer e das ações, dos processos de troca, transformações e dinâmicas (...)” (Fischer-Lichte, 2002: 293). Passa-se a ter, portanto, muito mais uma apreciação do processo, do *como* se faz, em detrimento do que resulta deste processo.

Como consequência deste enfoque sobre o processo, também nas práticas artísticas pode ser observado um movimento de investigação sobre o *como* fazer. A forma de atuar e de como gerar o processo criativo constitui, em muitos casos, a própria obra. Os processos do corpo recebem atenção especial e são objeto de pesquisa intensa, pois este é o agente principal do processo artístico. Assim, são investigadas práticas e caminhos que podem levar o corpo a um estado criativo. Neste contexto, a percepção, o auto-conhecimento, os processos naturais do corpo, tais como a respiração, passam a ser fundamentais. Transformam-se, muitas vezes, em estratégias para a realização do processo artístico ou podem, até mesmo, transformar-se *no* próprio processo artístico, forma pela qual o corpo tem a possibilidade da metamorfose. Esta forma de atuação também significa o estabelecimento de uma região nebulosa, onde as fronteiras entre produção, obra e recepção deixam de existir, um entre muitos outros aspectos que levarão a uma “ocupação” das zonas de fronteira tradicionais, caminho que tem sido percorrido por uma parcela das manifestações artísticas contemporâneas.

Um evento que é visto como um marco para a história das manifestações performáticas, cooperando para o estabelecimento de novas formas artísticas e situando-se

exatamente nas zonas de fronteira é *Untitled Event*. No verão de 1952, *Untitled Event*¹⁶, celebrado como o evento que desencadearia a produção dos inúmeros *happenings* nos anos 50 e 60, influenciando o posterior desenvolvimento do que passaria a ser intitulado *Arte da Performance*, é apresentado no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, por John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Jay Watt, Charles Olsen e Mary Caroline Richards. A composição heterogênea dos performers, provenientes de diferentes áreas artísticas, resultou numa ação multimídia que incorporava o acaso e a não-intencionalidade como elementos estruturais. A preparação para a performance teria sido mínima, de fato haviam apenas indicações de tempo, *time brackets*, para os momentos de ação, ausência de ação e silêncio, mas nenhuma dessas atividades deveriam ser conhecidas até o momento da performance propriamente dita. Segundo Roselee Goldberg, o desconhecimento das atividades teria como objetivo o não estabelecimento de relações causais entre as diversas ações, estabelecendo-se estas portanto como resultado de uma não-intencionalidade (Goldberg, 2001: 126).

O próprio título, *Evento sem título*, deixava em aberto o assunto do evento, evitando assim um pré-conceito do que viria a ser, que pudesse predispor a percepção do público. A performance consistia de diversos acontecimentos simultâneos, demonstrando assim sua similaridade com a característica pluralística da vida, cabendo à audiência dirigir sua percepção para observá-los. Para estimular uma nova postura do público também foi proposta uma forma não usual de utilização do espaço cênico. Segundo a concepção de Cage, a audiência não deveria estar em oposição aos *performers* como ocorre no espaço cênico tradicional, mas ao contrário, deveria ser incluída, a fim de assegurar sua interação consciente com o que observa (Schmitt, 1990: 9). Em *Untitled Event*, a audiência foi disposta em quatro triângulos, convergentes entre si, resultado de corredores criados nas diagonais de uma arena quadrada, estimulando o público a construir por si mesmo sua experiência de forma única. Tudo o que está presente deve ou pode ser percebido, não existindo melhores ou piores lugares para o público. Cada indivíduo tem uma percepção única. A partir de sua posição no espaço e do direcionamento dado a sua percepção, vê e ouve as coisas de maneira distinta.¹⁷

¹⁶ Primeiramente este *happening* ficou conhecido como *Untitled Event*, para depois chamar-se *Theatre Piece No. 1* (Schoon, 2006: 145).

¹⁷ Isto de fato sempre foi assim. Mas agora a disposição física do público deixa isto mais claro, trazendo maior consciência de que cada um ouve e escuta de maneira distinta. A liberdade de escolha é assim enfatizada.

Pendendo do teto, em vários ângulos, pinturas brancas de Robert Rauschenberg, que toca discos em um gramofone, tendo um cachorro a seu lado, como ouvinte. Cage, de terno e gravata em uma escada, lendo um texto sobre a relação entre música e Zen-budismo, repleto de silêncios. Depois executando uma composição com o rádio. David Tudor tocando um piano preparado. Charles Olsen e Mary Caroline Richards lendo poemas em outra escada. Merce Cunningham e outros dançando pelos corredores e no espaço central entre os triângulos... Ainda havia a projeção de slides por Rauschenberg em uma parede. Na parede oposta era projetado um filme e em um canto o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos (Goldberg, 2001: 126-127). Em cada cadeira havia uma xícara. Não havia sido explicado à audiência o que fazer com ela, “... mas a performance terminava com um tipo de ritual, despejando-se café em cada xícara,” segundo o próprio Cage ¹⁸ (Kostelanetz, 1987: 103).

Cage relaciona a realização deste *Happening* à presença simultânea no *Black Mountain College* dos artistas envolvidos. “...Merce estava lá, David Tudor estava lá, havia uma audiência... O *Happening* resultou do fato de que haviam muitas pessoas e muitas possibilidades e podíamos fazê-lo rapidamente” (Kostelanetz, 1987: 103-104). De certa forma quase um acaso, porém um acaso também resultante da leitura de *O teatro e seu duplo* de Antonin Artaud. ¹⁹

Untitled Event tornou-se um evento emblemático para a vanguarda de New York, adquirindo uma dimensão histórica. O evento, juntamente com a atuação de John Cage, que a partir de 1956 passou a ministrar um curso de composição de música experimental na *New School for Social Research*, cooperaram para a divulgação de suas idéias sobre uma nova arte, uma arte que oferece uma experiência múltipla para os sentidos. O curso era frequentado por artistas plásticos, diretores de cinema, músicos e poetas, que já haviam sido iniciados nas noções de acaso e não-intencionalidade presentes nos movimentos dadaísta e surrealista. ²⁰

¹⁸ O próprio Cage observa que cada um descreve este evento de uma forma única. Isto de fato é de se esperar, devido tanto à disposição do público, já que cada um vê uma coisa diferente de um ângulo específico, como à simultaneidade de eventos. Na literatura sobre o assunto acontece o mesmo. Tentou-se aqui apresentar um resumo das informações obtidas com o intuito de oferecer uma imagem da performance e das atividades envolvidas. Claro que um registro fica sempre muito aquém da vivência real.

¹⁹ Aqui uma curiosidade: segundo Schoon, Cage havia tomado contato com a obra de Artaud, *O teatro e seu duplo*, a partir de indicação de Pierre Boulez em Paris, no ano de 1948. Mary Caroline Richards seria a responsável pela tradução para o inglês (Schoon, 2006: 143).

²⁰ Este grupo é a célula originária do movimento *Fluxus*. Entre eles, o artista plástico Allan Kaprow é o primeiro a se utilizar do termo *Happening* para suas ações em *18 Happenings in 6 Parts* em 1959. Esta performance, no

Untitled Event deflagra uma nova virada performática no século XX. A primeira, no início do século, já havia ocorrido com as manifestações dos futuristas e dadaístas. *Untitled Event* de John Cage transforma-se também num evento emblemático para a teórica do teatro Erika Fischer-Lichte, que propõe uma nova estética, que possa dar conta das manifestações artísticas contemporâneas, manifestações que em geral fogem do conceito tradicional de obra artística.

1.3. A Estética do Performativo

Entre as propostas teóricas que surgem a partir da inclusão dos conceitos de performance e performatividade, a de Fischer-Lichte sugere adotar o teatro como modelo para uma estética do performativo. O novo conceito de teatro, em que ele não desempenha apenas uma função referencial, mas também performativa, permite que assuma este papel de modelo cultural. Fischer-Lichte observa como “nossa cultura contemporânea deixa-se descrever como uma cultura da encenação ou também como uma encenação da cultura” (Fischer-Lichte, 2002: 291). Na sua proposta de uma estética do performativo, Fischer-Lichte localiza inicialmente a necessidade de novas ferramentas teóricas para dar conta das manifestações artísticas contemporâneas, que segundo ela, não mais podem ser compreendidas a partir dos princípios da estética tradicional. E observa como, “em vista das práticas artísticas, que trabalham com o acaso ou tentam trazer a produção de sons, movimentos, ações apenas através de *time brackets*, o desejo de querer compreender o que foi produzido está estranhamente deslocado” (Fischer-Lichte, 2003: 97). Além disso, sugere que a clássica divisão entre as estéticas da produção, da obra e da recepção também não parece ser capaz de dar conta de certos eventos artísticos, tais como, por exemplo, o já mencionado *Untitled Event* de John Cage, produzido no *Black Mountain College* em 1952. Fischer-Lichte toma *Untitled Event* como um modelo exemplar da “virada performática” dos anos 50. Para ela, este evento dissolveu não apenas as fronteiras entre o teatro e as outras artes, mas também entre o teatro e outras formas de performance cultural (Fischer-Lichte, 2002: 289). *Untitled Event* trouxe também um conceito de performativo “no sentido de prática estética de *performance* enquanto encenação (...)” (Fischer-Lichte, 2002: 291).

entanto, não era tão espontânea como *Untitled Event*, pois os participantes começaram a ensaiar muito antes do evento (Schoon, 2006: 164).

Fischer-Lichte considera assim a necessidade de se desenvolver uma *Estética do Performativo*, que nos últimos anos já tem sido trabalhada tanto na área da Filosofia, como no âmbito das teorias das artes. Primeiramente coloca a noção de que a performance não é algo passível de ser fixado e se caracteriza por ser fluida e transitória. A performance também não apresenta um resultado material. Este resultado reside muito mais no próprio desenrolar do processo. Ou seja, a performance se constitui no momento da execução e consiste exatamente nisto. A materialidade é trazida de forma performativa, através de três elementos básicos: a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade.

A corporeidade traz a questão da “presença”, conceito que se relaciona diretamente ao corpo e que remete aos mestres do teatro, tais como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Da presença resulta uma espécie de campo energético, um fenômeno que se dá através do corpo do performer, pela sua presença física no espaço. Fischer-Lichte cita Eugenio Barba, para quem o fenômeno da presença reside no nível pré-expressivo, anterior portanto a uma função representativa.

Já o espaço constitui-se a partir das relações que nele se estabelecem, a partir de seu uso. Relacionado ao espaço, surge então o conceito de atmosfera, que emana deste espaço e que pode ser apreendida pelos sentidos. Constitui-se a partir dos objetos e indivíduos que estão num determinado espaço físico, incluindo suas ações e comportamentos, assim como as relações que se estabelecem entre eles.

O som ou sonoridade, que também é responsável pela constituição do espaço, diferencia-se, segundo Fischer-Lichte, da corporeidade e da espacialidade, ao trazer consigo o sentido da audição.

A sonoridade divide com a atmosfera – na produção da qual toma parte frequentemente – a peculiaridade de atravessar o espaço, espalhar-se pelo espaço, e por assim dizer, acontecer entre tudo o que está presente no espaço. Em relação à sonoridade – vozes, sons, ruídos – temos a ver com um material que pode agir sobre o corpo de uma forma específica.

(Fischer-Lichte, 2003: 102)

Como aspecto constituinte da sonoridade, Fischer-Lichte destaca o ritmo. Este também estabelece-se a partir das relações entre som, espaço e corporeidade, além de apresentar uma característica contagiante. O aspecto do contágio também se relaciona aos processos de criação organizados a partir do corpo e será, portanto, importante para o estudo em questão.

Em sua obra *Ästhetik des Performativen*, de 2004, Fischer-Lichte adiciona a temporalidade como um quarto elemento, observando, no entanto, que “a temporalidade não se deixa subsumir à materialidade da performance, tal qual a corporeidade, a espacialidade e a sonoridade” (Fischer-Lichte, 2004: 227). Mas ela é responsável pela condição que possibilita a existência desta materialidade, sua aparição no espaço, já que os elementos ocorrem no tempo e tendem a se organizar em relação a sua duração e sequenciamento. Como exemplo de uma nova forma de tratamento do elemento da temporalidade no contexto da performance Fischer-Lichte menciona o uso de *time brackets*, que são indicações de tempo que determinam quando surge a ação do performer e de quanto tempo esta ação dura. Como outro fator relacionado à temporalidade está o ritmo, elemento acima mencionado, que tem um significado especial para a organização e estruturação do tempo no âmbito da performance.

A teoria de Fischer-Lichte não é aqui apresentada na sua totalidade, o que ultrapassaria os objetivos deste estudo, porém são introduzidos alguns aspectos de interesse para esta reflexão, entre os quais, a proposta de uma visão que possa superar as diferenças entre produção, obra e recepção. Ao invés desta divisão clássica, Fischer-Lichte propõe conceitos como “encenação”, “percepção” ou “experiência estética” e “evento” (Fischer-Lichte, 2003: 110). Uma estética do performativo “(...) tem mais como foco os processos performativos da produção, da atuação e da troca (...)” (Fischer-Lichte, 2000: 20). Assim também, os conceitos examinados de corporeidade, espacialidade e sonoridade deverão ser retomados no decorrer deste estudo, que tem a intenção de adotar uma perspectiva a partir dos aspectos relacionados à performatividade. Exatamente por dedicar-se a refletir sobre um evento didático-artístico e considerá-lo como uma possibilidade de unificar os processos de performance e de criação, a perspectiva adotada detém-se na ação, na atuação, na singularidade do evento, da performance, do processo. Não se trata, porém, de considerar a performance enquanto um produto pronto. O olhar proposto pretende considerar a performance como processo e não como resultado. Esta talvez seja realmente uma guinada na perspectiva, uma mudança significativa na forma de se considerar o evento performático e a prática artística. Faz-se,

então, importante discutir alguns significados do termo performance, que são relevantes para este estudo, especialmente os que se definem em relação à corporeidade.

2. Performance e Corporeidade

Examinando o termo performance constata-se que pode assumir diversos sentidos, sem que estes sejam necessariamente excludentes entre si. Performance pode significar atuação, mais especificamente desempenho, como o termo muitas vezes é utilizado na linguagem usual. Richard Schechner aponta para a dificuldade em se definir o conceito de performance. Cita Erving Goffman, para quem a performance é um comportamento que pode caracterizar qualquer atividade, e John Cage, para quem basta que se veja uma atividade como performance, para que ela se torne uma. Schechner, por outro lado, pensa a performance como algo mais delimitado, como “uma atividade realizada por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo” (Schechner, 1988: 30). Esta definição pressupõe a presença do outro, mas não limita o evento da performance à existência de um audiência em termos tradicionais. Já o teórico e medievalista Paul Zumthor coloca que “o termo e a idéia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade...” (Zumthor, 2000: 22). Marvin Carlson, autor de *Performance: a critical introduction*, também aponta para este uso do termo, que tradicionalmente sempre designou eventos teatrais ou eventos de dança e de música. Carlson ressalta nesta obra, primeiramente publicada em 1996, que embora o termo performance tenha se tornado extremamente popular em diversas áreas de atividade, não existe um consenso conceitual sobre o termo. Esta atmosfera de desacordo apontaria para a própria riqueza conceitual da performance, que reside na diversidade e que é capaz de abarcar em si manifestações de diferentes naturezas. Carlson tenta mapear os múltiplos conceitos, que ora divergem entre si, ora se sobrepõem. Ao se questionar sobre o que transforma as artes em artes performativas, parece chegar ao centro da questão, pois coloca que “estas artes requerem a presença física de seres humanos treinados ou com habilidades, cuja demonstração é a performance” (Carlson, 2004: 3).

Paul Zumthor, cujo pensamento sobre performance parte de suas considerações sobre a tradição poética oral, tenta cercar o termo e chegar ao que de fato é essencial para que exista uma performance. Considera, que de modo mais imediato, a performance refere-se a um

“acontecimento oral e gestual”. Também chega à noção de que o “elemento irreduzível” seria a idéia da presença de um corpo, e portanto, conclui que “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (Zumthor, 2000: 45). Segundo esta visão, o corpo seria, portanto, um elemento fundamental para a constituição de eventos performáticos.²¹ O corpo traz consigo a noção de espaço e a relação que se estabelece entre corpo e espaço, traz consigo outra característica – a da teatralidade, qualidade que passa a integrar frequentemente o fazer artístico, especialmente a partir das últimas décadas do século XX. A importância da atuação e presença do corpo no fazer artístico, assunto que será retomado mais adiante, conduz à procura de novas teorias e concepções sobre o corpo, estabelecendo um trânsito entre diversas áreas de estudo.

2.1. O retorno do corpo

Ao se examinar os estudos e escritos sobre corpo, é comum encontrarmos a expressão “retorno do corpo”. Em geral, esta expressão refere-se ao interesse crescente pelo corpo e aos movimentos de investigação prática, que passaram a se multiplicar desde o século XIX. Mais recentemente, a expressão também tem sido utilizada para caracterizar uma tendência presente em diversos estudos acadêmicos, onde o corpo ocupa lugar de destaque, fato que ocorre principalmente a partir do final da década de 70 ²² (Fleig, 2000: 7). No entanto, apesar de existir um movimento contemporâneo que coloca o corpo na “ordem do dia” de diversas disciplinas, o que se evidencia através das numerosas publicações e trabalhos sobre o assunto, “não se pode dizer, com tanta convicção, que o corpo tenha sido totalmente esquecido alguma vez, seja do ponto de vista da investigação teórica ou no que se refere às experiências individuais, por mais limitadoras que pareçam” (Greiner, 2005: 15). Ao invés de um retorno, talvez o mais acertado seja observar que existe, durante todo o século XX, uma intensificação dos movimentos que se ocupam de práticas corporais e de processos de investigação do corpo, tanto no âmbito prático como no teórico. No âmbito da investigação prática, esta tendência estabelece-se inicialmente na Europa, principalmente nos países de cultura alemã, dentro do

²¹ É importante observar aqui, que esta é uma das definições possíveis que envolvem a performance. Ela é particularmente interessante para este estudo, que tem como objeto principal um processo de criação a partir da atuação de performers.

²² Como exemplo de publicação sobre o assunto, que inclusive tem como título exatamente a expressão “retorno do corpo”, pode-se citar, entre outras, a obra editada por Dietmar Kamper e Christoph Wulf (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main, 1982.

que se denominou *Körperkultur*²³, cultura do corpo. Nesta tendência existe a tentativa de trazer o corpo para o mesmo nível ocupado pelo intelecto e pelo espírito. Além disso, como Bonfitto observa, “no âmbito da *Körperkultur*, pesquisa estética e prática pedagógica se fundem” (Bonfitto, 2002: 10), algo que será determinante para o desenvolvimento das artes no século XX.

No âmbito das investigações teóricas, este “retorno do corpo” inclui atualmente tentativas de se rever teorias e concepções do corpo, que até então imperavam.²⁴ Pode-se observar que, “em termos de pesquisa teórica, por exemplo, nota-se uma diferença gritante no que diz respeito ao entendimento e aos modos de descrição do corpo, sobretudo a partir do começo do século XX” (Greiner, 2005: 15). E, segundo Fleig, as questões relativas ao corpo, apesar da enorme quantia de publicações, estão longe de esgotar o assunto. Muito pelo contrário, cada nova tendência de pesquisa do corpo retoma e recoloca questões inevitáveis (Fleig, 2000: 9). Muitos dos estudos mais recentes, principalmente a partir das décadas de 80 e 90, passaram a conectar diversos campos de conhecimento,²⁵ relacionando disciplinas distintas, tais como as Ciências Cognitivas, a Neurociência, a Filosofia, a Teoria da Arte e a Semiótica, na tentativa de propor novas concepções sobre o corpo, que também estejam de acordo com as informações resultantes das pesquisas e experimentações científicas mais atuais. Ainda que longe de ser unanimidade, estas concepções e teorias têm trazido novas possibilidades para o estudo dos processos culturais, das diversas manifestações contemporâneas em que o corpo ocupa lugar de destaque, incluindo-se aqui a produção artística. Considerar este processo de mudança teórica e examinar algumas novas propostas

²³ De fato este movimento de interesse pelo corpo já passa a ser mais perceptível na sociedade ocidental desde meados do século XIX, tornando-se porém mais intenso a partir do final do século. Através de diversos movimentos de investigação do corpo, inclusive os ligados ao desenvolvimento da ginástica, começa a se consolidar neste período uma “cultura do corpo”, que vai se estabelecer definitivamente no século XX. Também na área artística e pedagógica passam a ser desenvolvidos diversos trabalhos que partem da pesquisa do corpo, entre outros, o de François Delsarte (1811-1871) na França e o de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) na área da pedagogia musical na Suíça. Posteriormente, a pesquisa do movimento também recebe atenção através de vários trabalhos, tais como por exemplo, o de Rudolf von Laban na área de dança e o de Gerda Alexander na área de consciência corporal, criadora da Eutonia. Paralelamente, ocorre também um movimento de investigação dos processos do corpo, entre estes a respiração, sendo a alemã Ilse Middendorf uma das representantes desta área.

²⁴ Greiner observa que “a história do corpo, como todas as outras, não é seqüencial” (Greiner, 2005: 15-16). Muito provavelmente, somos nós que nos inclinamos a pensar os eventos e histórias de forma linear. Uma linearidade, que de fato quase não existe. Se nos restringirmos ao período do século XX, podemos observar constantes “retornos do corpo” e “viradas performáticas”, como as já comentadas neste estudo.

²⁵ Tem-se aqui em mente, entre outros, os estudos realizados por George Lakoff e Mark Johnson no campo da Filosofia da Linguagem, como por exemplo, *Metaphors we live by*, de 1980, e no campo da Filosofia e Ciências Cognitivas, *Philosophy in the Flesh*, de 1999, assim como o estudo de Antonio Damásio, no campo da Neurobiologia, *O erro de Descartes*, de 1994. Estes trabalhos apontam para uma compreensão dos processos cognitivos como “incorporados” (*embodied*) e para uma superação dos dualismos tradicionais: mente-corpo, razão-emoção, etc.

pode ser esclarecedor para se aproximar de uma concepção de corpo, que evite dualismos e que permita perceber o corpo através de seu agir. Os novos conhecimentos têm proposto alternativas para a dicotomia que até então predominava nos estudos que envolvem o corpo. No entanto, é importante observar, que mesmo no âmbito científico, muitas vezes a proposta dualista ainda prevalece.²⁶ De certa forma, nossa linguagem ainda está impregnada por conceitos dualistas, o que equivale a dizer, que os dualismos ainda impregnam nossa maneira de ver o mundo... e a primeira dificuldade para propor uma mudança de perspectiva é a redefinição dos conceitos ou a tentativa de se criar novos.

O corpo, como coloca Nunes, “sujeitou-se por muito tempo às leis do mecanicismo,” sendo visto “em si mesmo, separado do que o anima.”

(...) É a invenção do corpo tal como o conhecemos na modernidade. Desde então, o homem já não era mais seu corpo, ele passou a possuir um corpo, o que desencadeou inúmeras discussões filosóficas. E ao se opor externamente a seu corpo, teve então que tentar dominá-lo por meio de sua mente e racionalidade.”

(Nunes, 2003: 119)

Esta situação, já extensamente comentada em diversos estudos, herdada dos pensadores gregos, ganha *status* científico principalmente através da filosofia de René Descartes (1596-1650).²⁷ O conceito de separação entre corpo e mente estende-se até os dias

²⁶ Em seu estudo de 1994, *O Erro de Descartes*, Antonio Damásio enfatiza o fato de que, com relação à mente, ao cérebro e ao corpo “o erro de Descartes continua a prevalecer”, pois “para muitos, as idéias de Descartes são consideradas evidentes em si mesmas, sem necessitar de nenhuma reavaliação.” Ele aponta para o próprio modo de pensar de muitos neurocientistas, a seu ver impregnado pela noção de separação cartesiana entre mente e corpo, que “insistem em que a mente pode ser perfeitamente explicada em termos de fenômenos cerebrais, deixando de lado o resto do organismo e o meio ambiente físico e social – e, por conseguinte, excluindo o fato de parte do próprio meio ambiente ser também um produto das ações anteriores do organismo” (Damásio, 1996: 281). Para Damásio, o conjunto de idéias de Descartes continuam a influenciar não só as ciências, mas também as humanidades.

²⁷ Segundo Ferracini: “Apesar de esse pensamento de divisão retroceder até os gregos, foi Descartes, no século XVI, com seu “*cogito ergo sum*” que a divisão corpo e alma, e o desprezo pelo corpo empírico, alcança uma base quase científica, numa separação radical” (Ferracini, 2006: 113).

E esclarece: “Desde Descartes temos, não mais uma substância que se aloja em um receptáculo empírico, mas duas “substâncias” autônomas. Por uma lado a alma, sede do pensamento, do “*cogito*” (*res cogitans*) e por outro lado o corpo, seu invólucro animal, sendo esse uma espécie de máquina, podendo ser descrito através de modelos mecânicos (*res extensa*). Um corpo que pode ser “entendido”, dissecado, visto como um conjunto de “peças” que podem ser “consertadas”, ou ainda aprimoradas. Descartes cria um corpo mecanicista como substância outra em relação à alma, gerando, assim, toda uma concepção do corpo enquanto conjunto organizado

atuais e marca não só os estudos científicos, mas impregna outras instâncias da cultura, nossa forma de pensar e nosso conceito sobre o ser humano. De fato, quase não nos damos conta da enorme influência que este conceito exerce sobre nosso dia-a-dia, na educação, nas artes, etc. Nesta concepção, o corpo foi transformado em objeto e “suas verdades passaram a depender de ciências capazes de desvendá-lo, enquanto a mente (*res cogitans*), apoiada no critério das idéias claras e distintas, apresentava-se como auto-evidente” (Katz e Greiner, 2001: 80). Embora esta concepção até tenha sido refutada por alguns pensadores,²⁸ ela representou um forte fundamento de toda a cultura ocidental. Apenas a partir do século XX este conceito começa a ser sistematicamente contestado por outras propostas.²⁹

No âmbito deste estudo não cabe fazer um histórico das diversas concepções sobre o corpo. O mais relevante aqui é apontar para o estado das coisas na época atual e, mesmo assim, com a certeza de que isto representa apenas um determinado recorte de um panorama muito mais amplo. As propostas escolhidas têm, de certa forma, pontos de conexão entre si. Além de apresentarem novos conceitos em relação ao corpo, transitam entre diversos campos de conhecimento. As escolhas refletem o desejo de se encontrar conceitos que evitem os dualismos e ao mesmo tempo revelem a importância do aspecto da atuação do ser humano, que é fundamental para a manifestação artística. Desta forma, um primeiro recorte se refere aos conceitos originados na área das Ciências Cognitivas.³⁰ Nas últimas décadas, pesquisas empíricas desenvolvidas nesta área científica passaram a contestar o conceito de separação entre mente e corpo a partir de seus achados. Algumas propostas caracterizam-se também por tentar promover um diálogo com as Ciências Humanas, em particular com a Filosofia, numa

de peças. Como consequência desse pensamento, o corpo passa a ser uma natureza mecanizada que pode ser controlada, dissecada. De certa forma, percebemos ecos dessa imagem-pensamento do corpo máquina até hoje em vários ramos do conhecimento” (op.cit.:114).

²⁸ Não pretendo aqui me estender sobre este assunto, pois este tema tem sido tratado detalhadamente em diversos estudos. Para quem se interessa em conhecer outras correntes filosóficas, que contestam a separação cartesiana, existe a obra de Baruch Espinosa (1632-1677). “Entre muitos temas importantes, Espinosa discutiu na sua *Ética* (1675), a unidade da substância que se opunha ao dualismo corpo e alma, sendo acusado de ateísmo. Para o filósofo, a idéia de corpo era a idéia de uma coisa singular, existente na ação” (Jaquet *apud* Greiner, 2005: 16). Outro pensador, que contesta a submissão do corpo à mente, é Friedrich Nietzsche (1844-1900), que “ataca o idealismo platônico, o cartesianismo e também o cristianismo que colocam o corpo como um inimigo que deve ser vencido em prol de uma alma e de um mundo idealizado” (Ferracini, 2006: 116).

²⁹ No início do século XX a fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) já aponta para uma nova proposta. E o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) dissemina “amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos” (Greiner, 2005: 23).

³⁰ As Ciências Cognitivas pretendem estudar a mente e seu funcionamento. É importante notar que esta área surge na década de 50 e tem um enfoque multidisciplinar, abrangendo conhecimentos da Linguística, da Psicologia Cognitiva, da Neurociência, da Física, da Biologia e da Filosofia.

postura que cada vez mais se estabelece no sentido de ultrapassar as fronteiras entre as diversas disciplinas.

2.2. A Mente Incorporada

Uma proposta, que tem exercido influência sobre outros estudos contemporâneos, é a que envolve o conceito de *embodied mind*.³¹ Um dos primeiros estudos que cooperaram para o desenvolvimento deste conceito foi o de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, *The embodied mind: cognitive science and human experience*, de 1991.³² A obra propõe a interação entre Ciências Cognitivas e experiência humana, além de promover um diálogo com as tradições budistas e a Filosofia. Inspira-se inicialmente na filosofia de Merleau-Ponty, que segundo os autores, foi “um dos poucos cujo trabalho se comprometeu com uma exploração de *entre-deux* fundamental entre a ciência e a experiência, a experiência e o mundo” (Varela, 2003: 33). A crítica que os autores fazem a Merleau-Ponty é que, apesar dele ter enfatizado “o contexto incorporado pragmático da experiência humana”, o fez de forma puramente teórica (op.cit.: 36).³³ Para tentar superar esta limitação, os autores procuram na tradição filosófica não-ocidental uma forma de examinar a experiência humana, não apenas de forma reflexiva, mas que também inclua os aspectos vividos e imediatos.³⁴ Para eles, um dos principais desafios para as Ciências Cognitivas é questionar a noção “de que o mundo é independente daquele que conhece”, pois “aquele que conhece e aquilo que é conhecido – a mente e o mundo – se relacionam através da mútua especificação ou coorigem dependente” (op.cit.: 158). Assim também, a idéia de uma mente que opera como um aparato *input-output* é

³¹ De difícil tradução para o português, o termo tem aparecido como mente “encarnada”, “corporificada” ou “incorporada”. Este último termo foi o adotado para a tradução para o português, em 2003, da obra de Varela, Thompson e Rosch, *The Embodied Mind: cognitive science and human experience*.

³² Greiner faz a ressalva, de que em 1965 o neuropsiquiatra Warren McCulloch já havia publicado *Embodiments of Mind*, embora com um enfoque diferente do de Varela (Greiner, 2005: 35).

³³ “Na visão de Merleau-Ponty, tanto a ciência quanto a fenomenologia explicavam nossa existência incorporada concreta de uma forma sempre a posteriori. Ela procurava captar a proximidade de nossa experiência não reflexiva e tentava dar-lhe voz na reflexão consciente. Mas precisamente por ser uma atividade teórica após o fato, ela não poderia recapturar a riqueza da experiência; poderia apenas ser um discurso sobre aquela experiência” (Varela, 2003: 37).

³⁴ Nesta proposta, enfocam a tradição da “meditação da atenção/consciência”, proveniente do método budista, para examinar a experiência. E ressaltam o papel da reflexão, que deve ser “incorporada”, ou seja, uma reflexão que seja capaz de integrar corpo e mente. A reflexão não deve ser *sobre* a experiência, ela mesma *é* uma forma de experiência. Segundo os autores, na prática dos filósofos e cientistas ocidentais não há, em geral, a inclusão deles mesmos na reflexão, o que resulta numa reflexão parcial, desincorporada (Varela, 2003: 43-44).

rechaçada, caminhando-se em direção à idéia de uma mente que opera como uma rede emergente e autônoma. A proposta de uma “ação incorporada” tenta superar a questão do interno *versus* o externo. Os autores esclarecem que o termo “incorporada” refere-se ao fato de que a cognição depende das experiências de um corpo a partir de suas capacidades sensório-motoras, sendo que estas existem no âmbito de “um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente” (op.cit.: 177). E o termo “ação” enfatiza os processos sensoriais e motores. Percepção e ação são, afirmam os autores, inseparáveis na cognição vivida.

Outro estudo que se apoia no conceito de *embodied mind* é o de George Lakoff e Mark Johnson. Em *Philosophy in the flesh: The embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, de 1999, os autores, a partir do conceito de *embodied mind*, também propõem um diálogo entre a Filosofia e as Ciências Cognitivas. Neste estudo, contestam a concepção tradicional predominante no ocidente de que existe uma razão “desincorporada”, separada das habilidades do corpo, tais como, percepção, movimento, sentimentos, emoções, etc. Para estes autores, nosso sistema conceitual é fundamentado através do corpo, principalmente através do nosso sistema sensório-motor. E afirmam: “Porque ambos, conceito e razão, derivam e fazem uso do sistema sensório-motor, a mente não é separada nem independente do corpo” (Lakoff e Johnson, 1999: 555). Tudo o que pensamos e fazemos depende desta mente “incorporada”. Assim, nossa própria compreensão sobre o que somos e o que fazemos, sobre o mundo e os outros, é formada através de nosso corpo. Para Lakoff e Johnson, “cada experiência é uma experiência incorporada.” Neste processo, os autores ressaltam como a metáfora representa um papel fundamental. Já na década de 80, Lakoff e Johnson haviam propiciado uma reviravolta paradigmática com a publicação de *Methaphors we live by* (1980). Na introdução da edição brasileira desta obra, Zanotto observa como a metáfora, que na tradição retórica é considerada como um fenômeno de linguagem, sem valor cognitivo, e até indesejável no discurso científico por denotar ausência de objetividade, adquire, com este estudo de Lakoff e Johnson, um “*status* epistemológico” (Lakoff e Johnson, 2002: 11). Partindo de análises de expressões linguísticas, Lakoff e Johnson inferem um sistema conceitual metafórico, que rege nosso pensamento e ação. Segundo Zanotto, Lakoff e Johnson

(...) mostram que compreendemos o mundo por meio de metáforas, pois muitos conceitos básicos, como tempo, quantidade, estado, ação, etc., além de conceitos emocionais, como amor e raiva, são compreendidos metaforicamente. Isso vem mostrar o importante papel

que a metáfora tem na compreensão do mundo, da cultura e de nós mesmos.

(op.cit.: 22)

Lakoff e Johnson afirmam que mesmo nosso conceito usual de uma mente “desincorporada” é fruto de uma metáfora. “Porém, a Ciência Cognitiva mostra que nossas mentes não são, não podem ser, desincorporadas” (Lakoff e Johnson, 1999: 563). As metáforas são compreendidas como mecanismos cognitivos, como base fundamental para nosso sistema conceitual, e surgem de nossas experiências com o meio em que vivemos. “É a partir da construção de metáforas que o corpo se relaciona com o mundo e consigo mesmo, estabelecendo processos de comunicação em níveis diferentes” (Greiner, 2003: 143). A metáfora quer dizer que experimentamos e estruturamos uma coisa em termos de outra. As metáforas são construídas a partir da experiência corporal, a partir do nosso sistema sensório-motor. Sendo assim, “ao construir metáforas, o homem age (aciona o sistema sensório-motor) e ao agir, abre a possibilidade de fazer ou desfazer o que foi conceituado antes, instaurando novas possibilidades de pensar e mover: corpo, idéias e mundo” (ibidem). Ainda é importante observar aqui, o que Greiner também ressalta, que é o fato de que os conceitos não dizem respeito apenas ao intelecto. Eles orientam nosso cotidiano e a forma como nos relacionamos com o meio e com os outros. E esta forma é metafórica (Greiner, 2005: 44).

Lakoff e Johnson também abalam outras noções tradicionais, inclusive às relativas ao conceito de espírito ou alma. Eles observam, que a idéia de uma mente ou espírito independente do corpo está presente em muitas tradições “espirituais”, e em geral, este “espírito” ou “alma” é visto como “o local da consciência, da experiência subjetiva, do julgamento moral, da razão, da vontade e, mais importante, da essência do ser, o que faz a pessoa ser o que é” (Lakoff e Johnson, 1999: 563). De acordo com os conhecimentos das Ciências Cognitivas, os autores propõem uma nova situação, na qual “a alma é fundamentalmente incorporada – modelada de modo importante pelo corpo, localizada para sempre como parte do corpo, e dependente do corpo para sua atual existência” (ibidem). A experiência espiritual também seria, portanto, “incorporada”.

A proposta de uma mente e de um espírito “incorporados” é interessante por duas razões principais: primeiro, por ser uma alternativa para a concepção dualista. Aqui tudo ocorre no corpo, assim a existência mental e espiritual estão definitivamente vinculadas à

existência do corpo (Não se precisa abrir mão da existência espiritual. Ela existe, mas é “incorporada”); e segundo, por colocar claramente que tudo se constrói a partir de nossa ação no mundo. “Nosso corpo está intimamente ligado no que andamos, sentamos, tocamos, saboreamos, cheiramos, vemos, respiramos, e nos movemos. Nossa corporeidade é parte da corporeidade do mundo” (Lakoff e Johnson, 1999: 565). Nossa ação no mundo conduz à existência de uma mente “incorporada”. Mas isto inclui também o aspecto social e cultural. E mais importante: nosso meio-ambiente não é algo separado de nós, mas faz parte do nosso ser. “É o local de nossa existência e identidade. Nós não podemos existir e não existimos separados dele” (op.cit.: 566).

Para a prática artística, o conceito de uma mente e de um espírito ou alma “incorporados” conduz, como uma primeira consequência, a uma mudança fundamental de postura em relação ao corpo. Este não pode mais ser visto como mero instrumento, pois tudo se dá neste corpo. Ele é muito “mais” do que meio ou instrumento. Nós somos nosso corpo, sem que por isto ele tenha que ser reduzido apenas ao plano material, ao invólucro. Ele não é o invólucro para a mente ou para o espírito, pois estes se constituem a partir dos mecanismos do corpo e não existem sem ele. Também “não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo”, nem tampouco “é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (Greiner, 2005: 130). Sendo assim, o corpo não é nem instrumento, nem produto, mas se estabelece enquanto um sistema complexo e múltiplo em constante transformação. Na prática artística, esta informação conduz a uma atitude de não se fazer do corpo apenas um mecanismo para se atingir determinados resultados. O corpo passa a ser compreendido como o local e agente do processo artístico, onde o processo de criação ocorre, provocando, por sua vez, transformações nele próprio e ao redor.³⁵ Ao falar sobre o corpo no trabalho do ator, Ferracini observa:

Ora, o corpo não pode ser nosso ‘instrumento’ ou ‘ferramenta’ de trabalho, pois quando falamos em ‘instrumento’ ou ‘ferramenta’ subentendemos sua manipulação por algo supostamente superior, ou mais adestrado, ou mais treinado, que saiba manipular e usar esse instrumento. Acabamos incorporando a dicotomia e a hierarquização

³⁵ É importante observar aqui, que desde o início do século XX, existe uma parcela considerável da prática artística que já se desenvolve pressupondo um corpo enquanto processo. Isto nem poderia ser diferente, pois as investigações ocorrem em todas as áreas de conhecimento e se contagiam mutuamente.

no qual a mente controla o corpo, o usa como ferramenta de trabalho. Usando o corpo como mera ferramenta, aprovamos e damos aval a essa dicotomia.

(Ferracini, 2006: 113)

Claro que existe também o perigo, inclusive apontado por Ferracini, de inverter esta situação e colocar o corpo em primeiro plano (ibidem). Neste caso o dualismo permanece. Portanto, ao se pretender superar o conceito de separação entre corpo e mente, há que se procurar caminhos que possibilitem uma nova perspectiva. O conceito de *embodied mind* pode proporcionar isto, pois não coloca uma separação nem diferenciação em termos de nível de importância. Existe a noção de que a mente e o espírito não estão separados do corpo. O corpo, neste sentido, é um conjunto, um sistema em permanente construção.

Uma segunda consequência dos estudos citados para a prática artística é passar a considerar o meio-ambiente, o entorno, como parte do corpo. Nem o corpo existe sem este ambiente, nem este ambiente é o mesmo sem este corpo. Desta forma, o corpo também se define a partir de suas relações com o meio, estando sempre em fluxo, em constante transformação. Corpo e meio fazem parte de um processo constante de co-construção. Greiner, que propõe a teoria de um corpomídia,³⁶ esclarece um pouco mais a relação entre corpo e ambiente:

(...) o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo(...)

(Greiner, 2005: 130)

³⁶ “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. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia 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. A informação se transmite em processo de contaminação” (Greiner, 2005:131).

A incorporação das informações do meio ambiente se dá, portanto, através de um processo em que o corpo também se transforma. Este processo é uma via de mão dupla: corpo e ambiente interferem um no outro e se transformam mutuamente. A ação do corpo no mundo é, portanto, fundamental, pois é a forma como o transforma e como é por ele transformado. Considerando esta questão no âmbito do processo de criação artística, entende-se que o ambiente ou espaço de criação é instaurado pela ação do corpo. Sendo assim, não é um espaço que existe a priori, tampouco existe independentemente do agente do processo de criação. Ele só se configura a partir das ações e interações que se estabelecem nesta via de mão dupla entre corpo e meio.

No âmbito das práticas artísticas, a discussão sobre a ação traz ainda outras questões, tais como às relacionadas aos aspectos da intencionalidade e da consciência. Com relação à prática teatral, mas que bem se pode estender para outros domínios, Nunes comenta estes aspectos:

Se ampliado o seu espectro, a ação, seja no espaço ficcional do teatro e ou na esfera cotidiana, não provém da intencionalidade e vontade consciente exclusivamente, nem tampouco a vontade, a consciência e a intencionalidade são de todo controladas pelo agente. Enquanto este age, outras informações em tempo presente atravessam o corpo proveniente dele mesmo, das relações com o ambiente, e das conexões que o agente (ou ator) busca estabelecer a partir de dados e objetivos traçados apriori. Das relações entre estas variáveis, emerge a ação que passa a ser entendida como processo vivo em constante elaboração e não o resultado causal final destes acordos.

(Nunes, 2003: 126)

Pensando nesta questão, isto significa que grande parte de nossas ações, inclusive no âmbito da prática artística, situa-se além de nosso controle, intenção e consciência.³⁷ O corpo tende a encontrar soluções que não são definitivas, ou seja, são soluções para um determinado

³⁷ “Para muitos dos cientistas-fisólofos que pesquisam estas questões, o corpo sempre está de certa forma consciente do movimento. Existe uma operacionalidade consciente – embora não a percebamos – todo o tempo, não necessitando de um “eu” para legitimá-la. Haveria uma percepção que se daria ao nível subpessoal, não intencional, onde há um acionamento constante, porém, sem o comando do homem. (...) A consciência do corpo já está nele, e é atuando diretamente com o corpo e não no corpo, ou sobre o corpo, que atingimos uma funcionalidade mais plena deste” (Nunes, 2003: 131).

momento. “(...) a cada informação que adentra o organismo, o estado corporal se modifica. Devido a sua natureza co-evolutiva, corpo e ambiente articulam o pré-existente e o adquirido em tempo presente” (Nunes, 2003: 126). Esta transformação constante escapa à intenção inicial, a um controle rigoroso, aspectos que podem ser valiosos para o processo criativo, que abrem espaço para o imprevisível, para o espontâneo.³⁸ Por outro lado, a percepção das relações e uso das conexões que se estabelecem entre corpo e meio a cada momento e o “deixar” estas conexões acontecerem é um desafio para aquele que realiza um processo criativo. A singularidade de cada momento não permite um controle total nem uma repetição idêntica. Algo não previsto sempre poderá surgir, mesmo quando se faz uso de uma estrutura. Como caminho para abarcar esta imprevisibilidade da ação do corpo, a presença ou permanência no momento presente daquele que desenvolve um processo criativo é fundamental. São estas questões que ocupam uma parcela significativa da atividade artística contemporânea.

2.3. Encenações do Corpo

Compreendendo que o corpo não é algo pré-determinado, algo pronto, mas muito pelo contrário, algo que está sempre em processo, em constante transformação através de sua própria ação e interação com o meio, pode-se pensar numa corporeidade que se manifesta através de diversos “estados do corpo”. Segundo Greiner, “a diferença entre discutir ‘o corpo’ ou ‘as suas corporeidades’ é a tentativa evidente de estudar ‘diferentes estados’ de um corpo vivo, em ação no mundo” (Greiner, 2005: 22). Esta perspectiva, de se olhar para o corpo a partir de sua ação e diversidade de estados, abre espaço aqui para um segundo recorte no panorama dos estudos contemporâneos sobre corpo. Este recorte, originado também em estudos que cruzam diversas disciplinas, mas principalmente relacionado à “Estética do Performativo”, diz respeito ao conceito de “Encenações do Corpo”. Este conceito é proposto como um modelo alternativo para se evitar as dicotomias que, em geral, fazem parte dos

³⁸ “A ação ‘consciente’ (incluindo a do ator) emerge, muitas vezes, de movimentos aparentemente involuntários, orquestrados em uma rede neuronal rica em referências, memórias passadas e percepção do momento presente sem o controle intencional do agente. Há um terreno desconhecido (e criativo) que não depende plenamente da intenção do ator, mas que pode ser acionado pela parte cabível ao exercício de sua vontade. A busca do detalhamento preciso das ações e a conexão com o momento presente contribui para que se desencadeiem espaços de imprevisibilidade e organicidade. O que Grotowski chama de simultaneidade entre estrutura e espontaneidade” (Nunes, 2003: 129).

estudos sobre corpo, tais por exemplo como, realidade/ficção, natureza/cultura, interno/externo, feminino/masculino, etc. O conceito de “Encenações do Corpo” privilegia a dinâmica própria dos processos corporais. “Ele se coloca explicitamente contra uma ordenação dicotômica do corpo em polos opostos que, dependendo da disciplina acadêmica em questão, é pensado como discurso, linguagem, construção, consciência ou segundo o conceito clássico de alma” (Fleig, 2000: 11). O corpo deve se situar num “entre”, o que possibilita um *continuum* entre os diversos conceitos e significa uma chance para uma nova perspectiva teórica. O termo “encenação” enfatiza o local onde se dá a atuação do corpo, que “pode então ser focado na sua característica enquanto ator” (ibidem), ou seja a partir de sua atuação, de sua performance. Com este enfoque fica claro que não existe um só corpo, mas sim diferentes estados do corpo. “Cada corpo são vários: o corpo do prazer, o corpo do trabalho, o corpo do esporte, o corpo público e o privado” (op.cit.: 12). Este conceito pretende acentuar a característica de processo das práticas artísticas e culturais, mas não se limita ao universo das encenações artísticas, pois as encenações do corpo têm lugar em todas as instâncias da nossa atuação social: no esporte, na política, no nosso comportamento no dia-a-dia, etc. De certa forma abandona-se os dualismos em favor da multiplicidade: a corporeidade ou os diversos estados do corpo. Entre estes é possível falar também de um “corpo em estado de criação”, um corpo que é o agente do processo criativo artístico. Este conceito será retomado mais adiante neste estudo.

2.4. Ação, Movimento e Respiração

Um processo de criação artística, que se constitui através de uma performance envolvendo o corpo, se organiza fundamentalmente a partir das ações do corpo.³⁹ O corpo

³⁹ Existe, particularmente no universo das práticas teatrais, uma forte tradição com referência ao papel das ações físicas no processo criativo. O conceito de “ações físicas” na prática teatral contemporânea remonta à concepção do teórico, ator e diretor russo Constantin Stanislávski (1863-1938), que formula um método de ações físicas para o ator. Na verdade, segundo aponta Bonfitto, a ação física é inúmeras vezes nomeada por Stanislávski como “uma *ação psico-física*. Ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como ‘íscas’” (Bonfitto, 2002: 25). As ações físicas funcionam, portanto, como catalisadores de processos interiores. Esta dicotomia entre interior e exterior, físico e psicológico, faz sentido se considerarmos a época em que Stanislávski viveu, contemporâneo do surgimento da psicanálise. No conceito de ação física, no entanto, não há uma diferenciação entre ação interna e ação externa. “(...) o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras” (op.cit.: 26). Além disso, “no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto”

gera suas ações através do movimento. Por sua vez, o movimento e suas características determinam e compõem a ação. É também através do movimento que o corpo constrói e ocupa espaço, configura e reconfigura o meio circundante e a si próprio. Através do movimento interagimos com o mundo. Se nosso sistema sensorio-motor é o responsável pelos processos cognitivos, o movimento é uma das formas pela qual nós percebemos o mundo e construímos o nosso sistema conceitual. Por outro lado, ele também é uma forma de expressar este sistema. Mas este sistema não é algo estável, está sempre em constante transformação, em construção. O corpo está, portanto, constantemente alterando seu estado.

No processo artístico é o corpo gerador de ações que pode configurar o espaço de um processo criativo e vivenciar um estado de criação. No contexto do ato criativo o movimento é um componente contagiante, que pode viabilizar uma atmosfera de trocas e interações e conduzir a ações mais amplas. Se o movimento dá forma ao corpo, a cada movimento o corpo muda de forma. Muda seu estado, muda também sua relação consigo mesmo e com o entorno. O movimento conduz à ação, mas o que delimita a ação do movimento é difícil de se localizar. Onde começa a ação, onde ela termina, bem como qual o real controle que nós exercemos sobre ela, é assunto bastante discutido, inclusive na área das Ciências Cognitivas. Como observa Juarrero: “Numerosos estudos na área cognitiva têm salientado a dificuldade de determinar quando o ato inicia e quando termina, bem como os níveis de controle do agente” (Juarrero apud Nunes, 2003: 126). Somado a isto, vem a questão da intenção, da vontade, do impulso que dispara o movimento e, conseqüentemente, a ação. “Não se sabe onde começa uma intenção e onde ela termina, a ponto de podermos nos perguntar em dado momento ‘se nos movemos ou o movimento nos move’, se considerarmos que a intenção que originou uma ação pode permanecer ou não durante o processo” (Nunes, 2003: 126).

Surgem, portanto, como questões importantes que envolvem a ação do corpo, as questões da intenção, consciência e controle. Supõe-se que a ação possa ter início a partir de um estímulo ou impulso inicial, um desejo, uma vontade, uma intenção, que se manifestam inicialmente por um movimento, dando a ele determinadas características e qualidades. A continuidade da ação, seu desenvolvimento, no entanto, pode ser estimulado e alimentado a

(op.cit.: 27). A grande mudança proposta é que Stanislávski deixa de fazer uso de processos mentais para gerar ações e organiza seu trabalho a partir das ações físicas. Estas são capazes de gerar os processos interiores. Se para Stanislávski, o caminho do impulso, elemento visto como fundamental para a geração das ações físicas, vai do externo para o interno do corpo do ator, em Jerzy Grotowski, que também desenvolve seu teatro a partir do trabalho do ator e faz uso do método das ações físicas, “o percurso dos impulsos é o oposto: do interno para o externo” (Bonfitto, 2002: 73).

partir do próprio fazer, da própria ação, pois ao que tudo indica, movimento e ação tem o poder de “ganhar” vida própria durante o processo, constituindo assim o próprio processo e nos constituindo, ou seja, nos transformando. Parece então que o movimento passa a nos mover...

Movimento gera movimento. Usualmente, compreende-se movimento como deslocamento do corpo no espaço ou gesto. Mas ele não se reduz a isto. Além de ser responsável pelo desenho do corpo no espaço, o movimento existe no âmbito de diversos processos corporais. O processo da respiração é um exemplo claro disto. O trânsito do ar realizado no processo respiratório ocorre através do movimento. Além disso, a própria respiração constitui um impulso para o movimento. Ela pode gerar tanto o desenho do corpo no espaço como o movimento sonoro realizado pela voz - fala e canto. Assim, o processo respiratório enquanto movimento pode ser “encenado” na forma de desenhos do corpo e como movimento sonoro através da voz, ela própria sendo também uma forma de movimento.

A importância da respiração é ressaltada no âmbito de diversas práticas corporais e artísticas. Existem diferentes enfoques sobre sua relação com o movimento e a ação. Antonin Artaud (1896-1948), por exemplo, entende a respiração como um elemento que pode gerar a ação, ligando “a execução exterior aos processos interiores do ator” (Bonfitto, 2002: 59). Além disso, entende que a respiração é algo mutável, que se conecta aos diversos estados do corpo. Artaud afirma: “Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (Artaud, 1984: 163). Na verdade, Artaud pressupõe um uso voluntário da respiração para poder gerar determinados gestos ou ações, que seria assim, capaz de provocar “uma reaparição espontânea da vida” (op.cit.: 166). Outro exemplo é Martha Graham (1894-1991), bailarina e coreógrafa, que desenvolve uma nova técnica de dança, onde o ponto de partida “é a respiração, em seu fluxo e refluxo.” Para ela, pode-se localizar o centro motor do movimento a partir do movimento respiratório, “de onde nascem e se irradiam as ações” (Azevedo, 2004: 75). Meredith Monk (1942), compositora e artista performática que trabalha nas suas criações especificamente com corpo e voz, também revela através de suas obras a importância da respiração⁴⁰ e afirma como “a respiração é o começo de tudo e a voz é uma

⁴⁰ Exemplos de criações de Meredith Monk que têm na respiração um componente especial são “Little Breath” do trabalho *Impermanence* (2007) e “Masks” de *Mercy* (2001), entre outras.

extensão da respiração.”⁴¹ Estes exemplos ilustram como a respiração é um processo que tem merecido atenção no âmbito dos processos criativos. De certa forma, o processo respiratório é entendido como propulsor do movimento e da ação criativa e como um processo que se transforma de acordo com os estados do corpo. E que também, como tudo em via dupla, pode alterar os estados do corpo.

A respiração é um bom exemplo de como corpo e meio interagem todo o tempo e se transformam mutuamente, sendo uma base para compreender as relações entre processos corporais e experiências vividas. Lyon, em seu artigo *Emotion and embodiment: the respiratory mediation of somatic and social processes*, afirma a estreita relação entre o processo respiratório e o estado sensorial do corpo:

Os padrões de respiração estão não somente associados com a regulação fisiológica interna, mas com a geração e regulação de estados sensoriais, assim como com a expressão da sensação e sua comunicação através de vários tipos de movimento e vocalização.

(Lyon, 1999: 186)

O termo respiração, como lembra Lyon, reúne em diversas línguas os conceitos de respiração e alma sob a mesma palavra (op.cit.: 187). É o caso do termo *prana* do sânscrito e *anima* do latim. Sopro, vento, respiração...alma. Em outras línguas, o termo ainda apresenta estreita interrelação com os conceitos de sensação e emoção, mostrando através da concepção linguística o complexo que conecta o sistema respiratório a outros processos corporais.⁴² A respiração “está implicada na produção da fala, da canção, de todas as formas de movimento corporal, expressão facial, e assim por diante. Assim, os padrões de respiração não podem ser isolados do contexto corporal e psicosocial do qual são parte” (op.cit.: 189).

A respiração é a única função vital que além de ser automática, também pode ser controlada voluntariamente. Não precisamos pensar para respirar, mas temos o poder de “segurar o fôlego”, ainda que por um tempo limitado, de alterar propositadamente os ritmos

⁴¹ Meredith Monk por ocasião da palestra *A arte como prática espiritual*, proferida no dia 11 de novembro de 2008 em São Paulo (Informação Verbal).

⁴² Lyon aponta como as relações entre as dimensões fisiológica e emocional da respiração têm sido estudadas através dos casos de hiperventilação. A hiperventilação pode, entre outras coisas, levar o indivíduo a um estado de ansiedade (Lyon, 1999: 193).

da respiração, se assim desejarmos, ou seja, ela pode ser controlada conscientemente ou utilizada para provocar determinados estados. Por outro lado, se nosso estado se altera, seja por uma atividade física intensa, seja por influência do meio-ambiente ou por uma experiência subjetiva, a respiração também se adapta automaticamente ao novo estado. Praticamente tudo exerce influência sobre a respiração, que pode se alterar tanto de forma autônoma como através do comando voluntário.

A respiração como processo possibilita um trânsito contínuo, está “entre”. Muda a cada instante, se transforma enquanto nos transformamos. Conquista espaço, amplia nosso espaço, é movimento no espaço. É na forma de sua atuação, no contexto de seu processo que a ação criativa pode se conectar e dar origem a suas encenações. Assim, não é de se admirar que a respiração sempre tenha ocupado lugar de relevância tanto nos estudos e práticas corporais, como também no âmbito do fazer artístico.

É neste contexto, o da metamorfose do processo da respiração em processo de criação e performance que surge este estudo. A respiração é zona de fronteira. Ocupá-la é conectar linguagens, antes delimitadas. É possibilitar o trânsito entre estas linguagens, um fluxo ininterrupto. É ampliar e retrainir o corpo, e recomeçar, mas nunca voltando ao começo ... Neste movimento, a respiração constrói seu espaço, nosso espaço, e o espaço que nos circunda. Transforma seu estado, nosso estado, e o estado do que nos circunda. Como uma das possibilidades de se trabalhar com a respiração existe a prática da *Respiração Vivenciada*, que juntamente com outras estratégias tem permitido o desenvolvimento de uma experimentação, que reúne movimento, respiração e canto. Neste fazer, a performance se transforma no processo de criação. As zonas de fronteira são ocupadas. A respiração amplia estas zonas nebulosas, as zonas “entre”, que não se deixam tão facilmente definir.

Parte II

Movimento, Respiração e Canto como processos criativos: das encenações da respiração

*O movimento da respiração
me diz, que eu
não apenas tenho respiração,
mas também sou respiração –
E ela se ancora
como seda ou veludo
em todas as paredes internas
do meu corpo.*⁴³

(Middendorf, 1998:24)

⁴³ Do *Poema da Respiração*: “Die Atembewegung sagt mir, dass ich nicht nur Atem habe, sondern auch Atem bin – und sie legt sich wie Seide oder Samt an alle Innenwände meines Leibes an” (Middendorf, 1998:24).

A respiração é zona de fronteira, que passa a ser aqui ocupada. São inúmeras as possibilidades de encenação da respiração. *Movimento, Respiração e Canto* é apenas uma delas, sobre a qual pretendo aqui falar, relacionando-a a seus principais fundamentos. A história de nosso processo experimental⁴⁴ começa em 2002, quando passei a chamar este trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*, tendo início com a investigação da respiração na sua relação com o canto. No começo minha intenção era apenas a de fazer uso da respiração como uma forma de auxiliar o canto, de servir de suporte para a ação vocal. O objetivo era pesquisar formas de gerar um canto mais natural e com menos esforço. O passar do tempo e o próprio processo de investigação conduziram este trabalho a outros desdobramentos e mostraram que a respiração é muito mais do que instrumento. Nós não apenas temos a respiração. Nós somos a respiração, como diz Middendorf. E sendo assim, a respiração se manifesta no estado do corpo, assim como ele nela se manifesta. Ela pode então muito mais. Pode se transfigurar em processo criativo e ser este corpo em estado de criação.

1. Respiração: performance e encenação

Neste processo experimental, a performance que se constrói a partir das relações entre movimento, respiração e canto tem na respiração seu impulso primordial. O trabalho com a respiração possibilita um trânsito entre as fronteiras das linguagens, os corpos se tornam permeáveis e seus limites ficam porosos. Respiração é movimento. E movimento gera movimento. A respiração transfigura-se assim em gestos e sons, uma forma particular de encenação.

O trabalho com a respiração pode ser feito a partir de diversos enfoques. Existem muitas práticas que trabalham com a respiração. Mas há diferenças substanciais entre elas. A mais importante refere-se à questão do controle ou comando, em que seu ritmo natural é conscientemente alterado, de forma que muitas vezes a respiração está presente apenas como um instrumento, sem que se dedique a pesquisar e conhecer suas leis. A opção pela *Respiração Vivenciada*, prática desenvolvida por Ilse Middendorf, pretende dar espaço para uma pesquisa da respiração a partir de suas características naturais. Reflete também o desejo

⁴⁴ Quando falo sobre nosso processo experimental, estou me referindo ao trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*. O nosso justifica-se aqui, pois o processo só se realiza através da atuação de um grupo de performers.

de se propor a vivência da respiração como um processo criativo, de modo que este se desenvolva a partir dos impulsos desta prática e de outras correlatas. Os fundamentos da *Respiração Vivenciada* são componentes significativos do processo criativo experimental deste estudo. Eles serão examinados neste capítulo, assim como sua funcionalidade dentro do processo.

A respiração é um processo que atinge todo nosso organismo, colocando-o em movimento contínuo através de seu próprio movimento. No contexto da nossa experimentação, a respiração é investigada pela própria percepção e a possibilidade de atuar como propulsora do ato criativo é explorada a partir dos princípios da *Respiração Vivenciada*. A possibilidade criativa é uma qualidade intrínseca a esta prática, algo que pode se concretizar na medida em que a expiração passa a ser um momento de ação criativa, gerando movimento – gestos e voz. A ação do corpo, impulsionada pela respiração, conduz a uma espécie de ‘dança da respiração’ e de ‘canto da respiração’, que se diferenciam da dança convencional e das tradições do canto na medida em que surgem do processo de vivência da respiração proposto. A respiração transfigura-se assim em processo criativo. A interrelação entre os componentes da ação criativa, ou seja, entre o movimento, a respiração e o canto, gera uma determinada forma de encenação, constituindo um evento performático, que pode ser compreendido enquanto tal. Nossa experimentação prática concentra-se no processo de trabalho, ocupando-se do desenvolvimento das qualidades expressivas do corpo, sem se preocupar com a composição de uma obra final.⁴⁵ Aqui a forma não mais se diferencia do conteúdo e a performance, compreendida como encenação do corpo, revela-se como um fazer que se atém ao processo, trazendo consigo uma perspectiva que prescinde deste tipo de diferenciação.

Nosso processo compõe-se da vivência realizada pela ação dos participantes, que serão aqui denominados performers. Inicialmente impulsionada pela respiração, esta vivência organiza-se em torno das relações que surgem entre movimento, respiração e canto. Como a percepção sensorial é uma necessidade para o trabalho performático com a respiração, os

⁴⁵ Marvin Carlson aponta para o surgimento de uma nova estética na década de 70, resultante principalmente do surgimento de novos gêneros, tais como a *Arte da Performance*, em que existe um interesse predominante no desenvolvimento das “qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento e fala lógica e discursiva, e em procurar a celebração da forma e do processo sobre o conteúdo e o produto” (Carlson, 2004: 110). O processo experimental deste estudo apresenta algumas características que são típicas desta estética contemporânea, talvez as mais importantes sejam a concentração no processo e no desenvolvimento das possibilidades expressivas do corpo, assim como ausência de preocupação em construir um produto ou obra final.

processos de sensibilização e consciência corporal recebem atenção especial e ocupam posição central. A trajetória do trabalho vai se construindo com a ação dos performers. Portanto, nosso processo não é previamente conhecido ou determinado. As improvisações surgem como uma estratégia natural e acompanham a investigação da própria respiração. Elas se traduzem por meio de movimentos do corpo e da voz. Corpos e vozes entram em ressonância, interagindo e levando os performers a uma experiência conjunta. Pode haver então uma mudança na percepção de si próprio e do outro, assim como do espaço ao redor. A própria percepção desta transformação, que muitas vezes é sutil, é umas das possibilidades que decorrem do trabalho. O objetivo mais relevante do trabalho reside na transformação dos performers através da transformação de sua percepção no decorrer do processo da vivência prática, no decorrer de sua própria performance.

No nosso procedimento prático não há exigências estéticas prévias e existe a liberdade para a criação de movimentos e sons, com exceção de alguns movimentos iniciais que são dados, pois servem como estímulo para a vivência da respiração e funcionam como um impulso gerador da ação. O trabalho, ao se concentrar na trajetória, leva os performers a um processo de criação, independentemente de suas habilidades e especialidades prévias. Ou seja, o processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, pode ser realizado com pessoas que não têm nenhuma experiência na área. A principal qualidade requerida é a disponibilidade para experienciar e vivenciar as diversas inter-relações que se instauram.

Os movimentos, que aparecem durante a prática, conectam tempo e espaço num processo que se desenvolve continuamente. Deste processo surge uma espécie de coreografia sonora e as linguagens artísticas, em especial as provenientes das artes do movimento e da música, são misturadas. A ressonância da voz e suas diversas possibilidades de expressão são investigadas, assim como os movimentos do corpo. As relações que se estabelecem entre as linguagens artísticas possibilitam a ocupação das fronteiras e abrem caminho para o desenvolvimento de um novo processo de criação. Se, por um lado, a proposta de investigação é aqui expressão de uma trajetória individual, por outro lado possibilita uma certa democratização dos meios artísticos, na medida em que é uma forma de manifestação que pode incluir participantes sem formação ou especialização nestas áreas de conhecimento. Muito desta trajetória tem resultado da conexão entre a pesquisa sistemática e a atividade didática. A postura de integrar pesquisa, ensino e uma proposta artística provém de uma tradição, como se verá logo adiante.

1.1. Das Práticas e Estratégias: origem e contexto

A descrição dos fundamentos utilizados nesta experimentação prática e eventuais exemplificações não têm a intenção de ser um receituário. Não se trata de apresentar uma listagem dos exercícios envolvidos, mesmo por que, isto seria uma espécie de “congelamento” de um processo, que se acredita dinâmico e em contínua transformação. Mas alguns procedimentos envolvidos serão exemplificados, algo comparável a uma amostragem de fotogramas. Minha proposta é a de refletir sobre a atuação das práticas envolvidas e apresentar seus princípios para que se possa compreender como o processo prático se organiza, e como a performance, a partir destes fundamentos, gera uma determinada encenação do corpo no âmbito de um processo criativo.

A prática de Ilse Middendorf, a *Respiração Vivenciada*, representa um alicerce fundamental para nossa experimentação. No entanto, ela é empregada de uma maneira particular. Nos apropriamos desta prática, a incorporamos e desta forma, ao fazer dela parte fundamental do processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, a transformamos. Assim também, outros estímulos e estratégias são incorporados, com a finalidade de cooperar para a atuação do performer na geração do processo criativo e serão aqui comentados. A partir da vivência pessoal e incorporação das práticas e fundamentos, ocorre um processo de recriação. Em todos os casos, existe uma apropriação e transporte dos fundamentos para um contexto diverso do original, gerando um evento distinto, cujos princípios serão aqui objeto de reflexão. Uma reflexão que não se dissocia do processo experimental. Ela não ocorre apenas através da observação ou de uma análise a posteriori, mas resulta principalmente da percepção de alguém que, além de desempenhar o papel de guia, também vivencia o processo, e pode, a partir desta vivência, relacionar a experiência a princípios e fundamentos inerentes à própria prática. O trabalho de *Movimento, Respiração e Canto* é o objeto deste estudo, mas ele não existiria sem os princípios da *Respiração Vivenciada*. Portanto, é interessante analisar algumas características desta prática, assim como estes fundamentos aparecem e são trabalhados no âmbito do nosso processo experimental.

A proposta da alemã Ilse Middendorf, nascida em 1910, a prática da *Respiração Vivenciada*, surge no contexto de intensificação das investigações e práticas corporais do

início do século XX. Lembre-se aqui, que desde meados do século XIX já existe um movimento que se expande, especialmente no universo germânico, conhecido como *Körperkultur* – “cultura do corpo”, em que há, em diversos âmbitos da sociedade, uma maior preocupação com o corpo. Diferentes formas de ginásticas e práticas corporais passam a ser desenvolvidas. Porém, a partir do início do século XX, tem início uma mudança importante no foco das investigações sobre o corpo, que “começa aos poucos a migrar das grandes questões (como funciona o corpo, como nasce o movimento, como se desenvolve) para questões mais específicas (como funciona um corpo, fazendo este movimento em ação em um espaço e tempo determinado)” (Greiner, 2005: 62). Como uma característica marcante de muitos destes trabalhos estava a possibilidade de desenvolvimento criativo, não raramente aliando o processo de investigação prática à atividade didática e ao fazer artístico. Esta característica é de grande importância e termina por ter um efeito de contágio.⁴⁶

Além disso, neste período a Alemanha é um efervescente centro cultural, onde ocorre uma diversidade considerável de manifestações artísticas. Na área da dança, por exemplo, existe uma revolução estimulada pelas novas idéias de liberdade de expressão, em parte divulgadas pela americana Isadora Duncan, que em 1904 funda sua escola em Berlin. Existe também o *Instituto Cultural Jaques-Dalcroze*, localizado em Hellerau, próximo a Dresden, que divulga o método desenvolvido pelo compositor suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Apesar da sua curta existência, de 1910 a 1914, este instituto e suas atividades exerceram influência sobre diversos profissionais que por lá passaram e que desenvolveram suas práticas de forma pessoal, tais como Rudolf von Laban⁴⁷ (1887-1958) e Mary Wigman (1886-1973) (Storolli, 2004: 20). A *Ritmica*, método de educação musical desenvolvido por Dalcroze entre fins do século XIX e início do século XX, parte do movimento do corpo, utilizando o sentido muscular para apreensão do ritmo e estabelecendo uma conexão entre movimento e pensamento (Spector, 1990: 57). Inclui também a respiração em conexão ao movimento e faz uso de exercícios respiratórios rítmicos para ativar certos grupos musculares.

⁴⁶ Suponho que a característica de carregar em si um estímulo para o desenvolvimento criativo em conexão aos processos de pesquisa e de didática, seja praticamente um elemento constituinte de tais práticas, de tal modo que a própria experimentação deste estudo é contagiada ao apropriar-se dos fundamentos de uma delas, a *Respiração Vivenciada*.

⁴⁷ Rudolf von Laban foi uma das figuras mais importantes na área da dança e do estudo do movimento do século XX. Bailarino, pesquisador, coreógrafo e professor, Laban desenvolveu a integração entre dança, som e palavra (*Tanz-Ton-Wort*). Estabeleceu a “Schule für Kunst” (1913-1918) no Monte Verità, nas proximidades de Ascona, na Suíça. A escola também foi frequentada por Mary Wigman, figura fundamental para o desenvolvimento da dança expressionista alemã.

Durante sua estadia em Paris, Dalcroze havia estudado com François Delsarte⁴⁸ (1811-1871), pioneiro da pesquisa do corpo na área artística. Este contato provavelmente exerceu influência sobre o desenvolvimento de seu método. Os conceitos de Delsarte também chegaram na Alemanha, com algumas modificações, através de Bess Mensendieck e Hede Kallmeyer.⁴⁹ O trabalho de Kallmeyer desenvolveu-se na linha da respiração e movimento a partir da influência da americana Geneviève Stebbins, que por sua vez havia tido Delsarte como professor. A influência de Dalcroze também foi fundamental para a criação de novas formas de ginástica e outras práticas corporais.⁵⁰

Pode-se observar, que uma forte tradição de prática corporal relacionada à respiração começa a se consolidar neste início do século XX no universo germânico. As terapias e pedagogias do corpo e da respiração passam a ter um desenvolvimento independente, um movimento que é curiosamente composto, na sua grande maioria, por mulheres, que terminam por dominar este recém-criado território de atuação.⁵¹ Em seu estudo *Luftsprünge: Anfänge moderner Körpertherapien*⁵² Steinaecker, terapeuta formada no Instituto de Ilse Middendorf, coloca a relevância do papel feminino no desenvolvimento desta área de atuação:

Clara Schlaffhorst e Hedwig Andersen pertecem às primeiras mulheres, que já no final do século XIX se dedicavam à educação da respiração, da voz e da fala. A este grupo junta-se Bess Mensendieck,

⁴⁸ O francês François Delsarte, após ter a voz arruinada por uma formação de canto desastrosa no Conservatório de Paris, interessa-se pelo estudo do movimento do corpo e sua relação com a expressão, revelando sua correspondência com os impulsos internos. Na visão de Delsarte, “o corpo passa a adquirir a mesma dignidade já conquistada pelo intelecto e pelo espírito, através de uma concepção em que a trindade é vista como estrutural no homem” (Bonfíto, 2002: 10).

⁴⁹ Bess Mensendieck estudou medicina na Suíça. Com o desejo de pesquisar respiração foi a Paris, onde frequentou aulas de canto. Posteriormente, em New York, formou-se em ginástica com G. Stebbins, desenvolvendo então o *Mensendieck-System*, com a finalidade de melhorar a estrutura e a postura feminina. Este sistema foi difundido no início do século XX na Europa, especialmente na Alemanha, Holanda, Noruega, Dinamarca e Áustria (Steinaecker, 2000: 171). Hede Kallmeyer também estudou respiração e movimento com G. Stebbins em New York, fundando em 1909 uma Escola de Ginástica Artística segundo o método de Stebbins em Berlin (op.cit.:165).

⁵⁰ Pode-se mencionar os trabalhos de Rudolf Bode (1881-1965) e Senta Medau (1908-1971). Rudolf Bode formou-se na escola de Dalcroze e desenvolveu a ginástica rítmica moderna. Senta Medau desenvolveu a *Organgymnastik* que se baseia no processo respiratório para regularizar as funções internas do corpo (Steinaecker, 2000: 170).

⁵¹ Steinaecker, em seu estudo *Luftsprünge: Anfänge moderner Körpertherapien* (2000), descreve o papel destas mulheres no desenvolvimento de métodos de pedagogia do corpo e da respiração na Alemanha, no período compreendido entre final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Entre as mulheres que se formaram como pedagogas do corpo e da respiração, entre 1900 e 1933, estão entre outras: Gerda Alexander, Hedwig Andersen, Elsa Gindler, Hedwig Kallmeyer, Senta Medau, Dora Menzler, Clara Schlaffhorst e Mary Wigman. Algumas delas iriam trilhar outros caminhos, construindo seus trabalhos em áreas correlatas. Gerda Alexander desenvolve o método da Eutonia e Mary Wigman é a pioneira da dança expressionista.

⁵² (N. da T.)Do alemão - *Salto no ar: inícios das terapias corporais modernas*.

procedente dos Estados Unidos, que em 1906, com seu livro “A cultura do corpo da mulher” estimula na Alemanha uma ginástica ativa para mulheres. Em 1909, Hede Kallmeyer, começa a ensinar o sistema de Geneviève Stebbins, que também vinha dos Estados Unidos, e a formar mulheres para esta atividade. Estes dois sistemas de ginástica, as apresentações de dança de Isadora Duncan e o trabalho de respiração, voz e fala de Schlaffhorst e Andersen podem ser considerados como o início de uma pedagogia autônoma do corpo e da respiração.

(Steinaecker, 2000:11)

Segundo Steinaecker, provavelmente o trabalho com respiração, voz e movimento representou para estas mulheres um caminho para a realização pessoal e uma forma de procurar uma nova identidade a partir do corpo.⁵³ Esta tendência sobrevive inclusive ao período das guerras e ao nazismo, quando alguns destes trabalhos foram utilizados pelo nacional-socialismo por representarem práticas terapêuticas de baixo custo. Muitas práticas, no entanto, caíram em esquecimento e delas quase não resta nenhum registro, pois suas criadoras nem sempre se dedicaram a escrever e publicar suas experiências. Não é o caso de Ilse Middendorf, que começa a desenvolver a prática da *Respiração Vivenciada*⁵⁴ na década de 30, dedicando-se à atividade didática e terapêutica. Além de suas publicações, Middendorf estabelece nos anos 60 seus Institutos. Primeiramente em Berlin e depois na pequena localidade de Beerfelden-Falkengesäß, os Institutos Ilse Middendorf de *Respiração Vivenciada*, *Ilse Middendorf-Institute für den Erfahrbaren Atem*, funcionam até os dias atuais, formando profissionais, oferecendo cursos e terapias. Meu conhecimento da prática de Ilse Middendorf provém principalmente dos diversos cursos que frequentei em seu Instituto em Berlin.

⁵³ Esta suposição seria interessante de ser investigada, porém constituiria um estudo a parte.

⁵⁴ Do alemão *Der Erfahrbare Atem*. Erfahrbare quer dizer experienciada. Optou-se, na tradução, pelo termo *vivenciada*, entendendo-se vivenciar como processo de incorporação de uma experiência.

1.2. A respiração como experiência incorporada

Middendorff registrou seu trabalho após 50 anos de prática, portanto após longa atuação profissional e reflexão. É somente em 1984 que publica *Der Erfahrbare Atem*, livro onde coloca os fundamentos da *Respiração Vivenciada*. No prefácio chama a atenção para o fato de que seu trabalho, embora não possa ser definido como científico, é fruto de observação detalhada e possui rigor e precisão científica. Também menciona o fato de que por muito tempo o corpo havia sido visto apenas como um meio para a vida espiritual e mental. Com a eclosão dos movimentos de investigação do corpo, este passou a ser pesquisado das mais diversas formas, porém muitas vezes, segundo Middendorff, “através de métodos de desempenho, na esperança de que possa revelar seus segredos através de caminhos grosseiros e determinados de fora” (Middendorff, 1984: 9). Discordando deste caminho, Middendorff acredita que o conhecimento sobre o corpo só pode se originar dele próprio, sendo a percepção uma das chaves para este conhecimento. Middendorff também discorda de uma postura de investigação do corpo para utilizá-lo apenas como veículo, a fim de se conseguir determinados estados mentais ou espirituais. Para ela, o que se chama corpo já carrega tudo em si, pois o corpo não é apenas um invólucro, mas o que possibilita a realidade da vida. Middendorff preocupa-se então com a questão de investigar um corpo que contém tudo em si, que abrange o físico, o mental e o espiritual. Pretende assim uma forma de conhecimento do corpo a partir dele próprio e que possibilite a integração das diversas instâncias do ser. Esta é, na verdade, uma preocupação presente em muitas práticas desenvolvidas neste período.

Para Middendorff a vivência das diversas instâncias do ser de forma unificada é possível através do trabalho com respiração. A respiração ultrapassa sua função fisiológica, essencial para a manutenção da vida, ao ser um processo que permite a vivência das diversas instâncias do ser, ou seja, *Leib - Seele - Geist* (do alemão: corpo – alma – espírito). “É uma energia que unifica”, afirma Middendorff (1984: 12). É o movimento primordial, capaz de conectar o ser humano ao mundo externo e o externo ao seu mundo interior. A experiência da vida se dá no corpo, o que não inclui apenas o plano físico, mas abrange o espiritual e mental. O conhecimento resulta da experiência diária e é incorporado através da vivência e da percepção sensorial. Assim também a vivência do processo respiratório, como pretendida por Middendorff, é uma experiência incorporada. Por isso, uma vez realizada passa a fazer parte do indivíduo e não é jamais esquecida. Ao ser incorporada passa a fazer parte do corpo e,

sendo assim, de alguma forma provoca alguma alteração naquele que a vivencia, transformando este corpo. Ao trabalhar com a respiração “podemos aceitar, que o que foi vivenciado passa a ser um estado” (Middendorf, 1984: 31). Middendorf chega à noção de incorporação da vivência, do conhecimento e da alteração, que esta incorporação provoca no indivíduo que a experiencia, a partir de seu fazer prático. Este conhecimento não é proveniente de um saber meramente teórico, mas é fruto de sua própria experimentação. No entanto, este conceito vem ao encontro das propostas e das modernas teorias provenientes das Ciências Cognitivas sobre a incorporação dos conhecimentos.

1.3. A Respiração Vivenciada ⁵⁵

*A primeira coisa é
poder esperar –
pela respiração, que me penetra.
E acompanhá-la,
quando ela me deixa
e como força
no mundo se manifesta
- em som, em palavra, em criação.⁵⁶*

(Middendorf, 1998: 5)

Neste trecho de um poema de Ilse Middendorf sobre a respiração, podemos identificar um dos alicerces fundamentais de sua proposta, que é deixar a respiração acontecer, esperar que ela surja por si só, que ela se vá, para depois retornar. A proposta não é a de controle do processo respiratório, mas sim de “deixar acontecer”, uma atitude que é determinante, não apenas para a vivência da respiração. Tem consequências também para a vida em geral e

⁵⁵ As informações relativas à *Respiração Vivenciada* de Ilse Middendorf foram retiradas de suas obras e de minha própria experiência com sua prática em cursos realizados em seu Instituto em Berlin. Para informações mais detalhadas sobre a prática da *Respiração Vivenciada* em português, consultar minha dissertação de mestrado sobre o assunto, *Movimento e Respiração: A Prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto* (2004).

⁵⁶ Do *Poema da Respiração*: “Das erste ist warten können – auf den Atem, der in mich einfließt. Und ihn begleiten, wenn er mich verläßt und als Kraft in der Welt in Erscheinung tritt – im Klang, im Wort, im Werk” (Middendorf, 1998: 5).

especialmente para as atividades relacionadas ao fazer artístico. A postura de “deixar acontecer” é desejável no âmbito de uma experimentação prática que envolve um processo criativo. Se por um lado, é algo muito simples, por outro não é uma atitude usual. Em geral nosso costume é o de “querer fazer” e perseguir objetivos e metas pré-determinados. A prática de Middendorf viabiliza uma postura diferente da habitual, a postura de “deixar acontecer”, facilitando o processo de pesquisa e descoberta, e criando espaço para o imprevisível, para o acaso, componentes fundamentais de um processo criativo. Além disso, esta atitude tem, por exemplo, consequências de ordem técnica para ações que dependem do processo respiratório, tais como a ação vocal. A tendência que se estabelece ao se “deixar acontecer” não é a de puxar o ar no momento da inspiração e sim deixar que ele entre no organismo. O organismo recebe o ar ao invés de pegá-lo. Uma diferença sutil, que tem influência direta sobre o uso da voz, auxiliando numa colocação vocal mais saudável e natural. A voz tende também a “deixar” o organismo, o que é bem diferente de ser “empurrada” para fora.

A *Respiração Vivenciada* situa-se como uma proposta alternativa para as duas outras formas de respiração que Middendorf menciona, que são a respiração involuntária ou automática e a respiração voluntária. A respiração involuntária representa uma função biológica vital, cujo funcionamento é automático, garantindo a vida do primeiro ao último instante. O processo respiratório é comandado pelo sistema nervoso autônomo, funcionando independentemente de nossa vontade. Não precisamos pensar para respirar, este é um “presente da natureza”, segundo Middendorf (1984: 23). Porém, também é possível alterar voluntariamente o processo respiratório. Podemos, por exemplo, segurar a respiração por alguns instantes ou alterar propositadamente seu ritmo e amplitude. A respiração voluntária decorre de um comando, é controlada, o que é o oposto de “deixar acontecer”. Na alternativa proposta pela *Respiração Vivenciada* devemos testemunhar o processo respiratório involuntário, vivenciá-lo, sem nele interferir. Este pressuposto já representa uma primeira dificuldade, que em geral, só é superada com a vivência da própria prática e persistência. É preciso aprender a “deixar acontecer”, pois o hábito predominante é o do comando e do sentido utilitário. Na *Respiração Vivenciada* a respiração não é vista como um instrumento para se alcançar determinados estados, mas é compreendida como uma possibilidade de auto-conhecimento, de desenvolvimento de nossas capacidades criativas. É a vivência do processo respiratório que carrega em si estas possibilidades. Vivenciar o processo respiratório significa conhecê-lo e deixar que ele eventualmente se desdobre em ações criativas.

No processo respiratório é possível identificar três momentos: a inspiração, a expiração e a pausa. O movimento de ampliação e retração que compõe o processo da

respiração acompanha toda nossa vida, é um movimento primordial. Quando o ar penetra no organismo, este se expande, quando o ar deixa o corpo, este retorna à sua posição de partida. Para realizar a *Respiração Vivenciada* é preciso primeiro se concentrar em si mesmo e perceber este movimento na sua forma natural de acontecer, ou seja, tomar consciência do processo respiratório sem nele se intrometer. Exige portanto uma percepção consciente. A vivência da respiração é, primeiramente, deixar a respiração vir e ir, perceber seus movimentos, sua pausa. É o primeiro passo para transformar o “fazer” em “deixar acontecer”. O princípio do “deixar acontecer” é algo valioso para nosso processo experimental. Sendo assim, este é um dos fundamentos da *Respiração Vivenciada* que funciona como alicerce para o trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*, ou seja, para a investigação prática deste estudo.

1.4. Presença e percepção

A *Respiração Vivenciada* fundamenta-se na vivência de uma tríade, onde o processo pode ter início a partir de qualquer de seus componentes. A tríade que viabiliza esta vivência é composta de *concentração – percepção – respiração*.

Concentração significa estar junto a si próprio e é um estado que pode ser dirigido a partes específicas do corpo, sem que isto signifique exclusão das outras regiões. Concentrando-se em uma determinada região do corpo, percebe-se esta região. Desta forma, a concentração traz consigo a percepção e chama a respiração para a região escolhida. Assim, o movimento da respiração pode ser vivenciado. A vivência a partir da tríade *concentração – percepção – respiração* traz uma qualidade muito importante para o processo criativo. Esta qualidade é a presença, conceito que aparece também no âmbito de diversas práticas teatrais.⁵⁷ A presença se dá através da energia do corpo, de um corpo que é vivenciado no momento atual, sem cisões. No contexto tanto da *Respiração Vivenciada* como da nossa experimentação prática, presença quer dizer a permanência junto às próprias ações, de forma

⁵⁷ Falando do fenômeno da presença no caso do ator, Azevedo em sua obra, *O papel do corpo no corpo do ator*, coloca: “Quando um ator está realmente presente, concentrado no que faz, seu corpo ilumina-se. (...) esse estado de inteireza garante ao ator uma marcante presença, mesmo na mais completa imobilidade (...) Ele está absorvido. E assim trabalha. Essa absorção não admite ruídos nem outros pensamentos: cada momento é um, inexistente o passado, inexistente o futuro. Ele é. (...) Nesse estado a atenção amplia-se, a percepção de si aumenta englobando tudo o que está à sua volta (sem perda de nada que acontece); uma tranquilidade atenta, para o que der e vier (...) (Azevedo, 2004:180).

que a experiência realizada é vivenciada de forma unificada. No momento em que isto ocorre, a própria vivência possibilita a unificação das diversas instâncias do ser, exatamente por resultar de um estado de concentração. Então não há espaço para divisões. Por exemplo, não é possível divagar com o pensamento durante a vivência da respiração. Presença significa que estamos “íntegros” na ação e permanecemos juntos à nossa percepção, concentrados. A presença junto a si próprio facilita portanto uma percepção atenta e permite o conhecimento de processos que ocorrem no âmbito do próprio organismo, tais como a respiração. “Quando estou presente numa região ou em todo meu corpo, minha percepção é concreta – e quando eu percebo algo corporalmente, este algo se torna consciente através da presença que o próprio processo originou” (Middendorf, 1998: 34). Da presença decorre também um estado de energia propício para a geração de um processo criativo, pois neste é necessário permanecer junto à própria ação, como num jogo ou numa brincadeira. Pode-se fazer um paralelo com crianças brincando. Em geral, elas ficam imersas no seu fazer, concentradas e presentes junto à sua ação. Presença decorre de uma postura, que muitas vezes precisa ser “reaprendida”, algo que pode ser redescoberto através da própria prática. Além disso, a presença significa também a permanência no momento presente. E a vivência do processo respiratório possibilita o surgimento desta qualidade, por nos conectar a uma ação no momento atual. Não é possível vivenciar a respiração num instante passado, nem num instante futuro. Este processo só é possível no agora. A vivência desta tríade nos mantém “presentes no momento presente”, um estado fundamental para o desenvolvimento de uma performance que constitui um processo criativo, fundamental portanto para nossa experimentação.

1.5. “*Em som, em palavra, em criação...*” : a força criativa da respiração

A força do poder criativo da respiração se concretiza no momento da expiração, um aspecto da prática de Middendorf, implícito no trecho do poema acima citado. É neste momento, na relação com o entorno, que surge o movimento criativo, compreendido como gesto e voz. “A expiração irradia, flui, é afirmação do que sugiu no trânsito entre o dentro e o fora” (Middendorf, 1998: 9). A força criativa da expiração pode se manifestar como movimento: através de desenhos realizados no espaço pelo corpo e através de desenhos sonoros realizados pela voz. É este fato que é explorado na experimentação prática proposta no âmbito do trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*.

Neste fluxo contínuo entre corpo e entorno, a respiração abre nossas fronteiras para o espaço. O espaço imediato ou entorno faz parte de nós. Não existe corpo sem entorno, sem ambiente.

A própria palavra ambiente resulta de uma montagem entre *amphi* (que significa em torno de, e que passou para o latim significando ambos), com o sufixo ente, que vem de *ant* indo-europeu, língua pré-histórica há muito desaparecida (nela, queria dizer sopro). Ambiente, então, significa tudo o que compõe uma coisa, inclusive o sopro em torno.

(Pimenta apud Katz e Greiner, 2001: 89)

Muitas vezes não percebemos o sopro neste entorno, mas há um trânsito permanente entre o dentro e o fora, de modo a borrar as fronteiras. Mesmo a pele, que julgamos delimitar nosso organismo é porosa e permite uma permeabilidade. Também ela respira. Ser e entorno se afetam mutuamente e estão em constante transformação. A *Respiração Vivenciada* possibilita o trânsito entre ser e entorno, conectando os espaços internos entre si e estes espaços com o espaço externo. Os espaços internos da respiração são percebidos a partir da expansão, do alongamento da musculatura gerado pelo momento da inspiração. Se existe presença e percepção (que dela resulta) no momento em que as paredes musculares, que foram alongadas durante a inspiração, retornam à posição inicial, então pode surgir mais do que uma mudança simplesmente funcional do tônus muscular. É possível surgir “uma força, que provém dos planos corporal, anímico e mental”, uma força, que é possível vivenciar enquanto fluxo e que possui direcionamento (Middendorf, 1984: 31). Este direcionamento pode conduzir a um processo criativo, uma característica que é, portanto, inerente à própria prática. Sendo assim, ao se investigar este caminho, esta possibilidade de direcionamento criativo, que constitui nosso processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, não se está fazendo um uso utilitário da *Respiração Vivenciada*, não se está transformando-a em mero instrumento, pois a possibilidade criativa é uma de suas características intrínsecas. O que ocorre é que a exploração desta potencialidade criativa coopera para a consolidação de um processo independente. A amplitude e a forma como este processo ocorre depende então de outras iniciativas, que se relacionam a uma intenção explícita de realização artística.

1.6. Os espaços da respiração

Um espaço da respiração não é simplesmente a expansão, que amplia uma ou mais regiões na inspiração. Ele é muito mais o princípio do desenvolvimento de uma energia, que só é percebida e vivenciada, quando as paredes do corpo retornam novamente à posição inicial.

(Middendorf, 1984: 31)

Na prática de Middendorf são mencionados cinco espaços da respiração: a região baixa, a região média, a região superior, a região interna e a região externa. O trabalho específico com os diversos espaços internos visa a ampliação do movimento respiratório, a reativação de partes eventualmente “esquecidas”. É a partir de um estado de concentração e consequente percepção destes espaços que a respiração é inicialmente vivenciada.

1.7. As diversas regiões da respiração e exemplos de trabalho prático

Considerando os princípios da *Respiração Vivenciada*, acima comentados, que são fundamentais para o processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, passo a introduzir alguns exemplos de como este processo é realizado, um espécie de amostragem, considerando o trabalho com os diversos espaços respiratórios. A forma como a prática aqui se materializa decorre de uma aplicação pessoal dos fundamentos da prática de Middendorf, portanto já se trata aqui de um processo de transformação de sua prática original. A definição das diversas regiões tem origem na *Respiração Vivenciada*. Eventualmente são chamadas outras estratégias que podem enriquecer o processo e auxiliar no seu direcionamento artístico, que serão também comentadas.

No nosso processo experimental, assim como na prática de Middendorf, cada região que compõe a região interna recebe uma atenção especial. Existem exercícios que enfatizam os diversos espaços respiratórios. Esta divisão propicia uma melhor consciência de cada espaço, mas tem apenas um sentido didático, pois os espaços restantes não deixam de

funcionar no processo respiratório. Em outros momentos do processo prático, estes espaços passam então a ser vivenciados de forma integrada.

1.7.1. Região Baixa

A região baixa é a responsável pela geração do impulso, da força.

É importante observar que existe aqui uma noção um tanto diferenciada em relação à usual, de que a expiração geraria um estado de relaxamento no corpo. Quando trabalhada segundo os princípios da *Respiração Vivenciada*, a respiração leva ao estabelecimento de um tônus ideal no corpo, nem tensão exagerada, nem relaxamento. A situação de relaxamento total não permite a ação do corpo e só é possível quando deixamos o peso do corpo ser carregado, por exemplo, quando estamos deitados. Claro que é fundamental alcançar o relaxamento das partes que apresentam tensão exagerada, no entanto qualquer ação só pode ter origem em um corpo com tônus muscular. O trabalho com a *Respiração Vivenciada* pode trazer um equilíbrio ao tônus muscular, levando o indivíduo a alcançar a *eutonia* (tônus ideal, equilibrado) e gerar a força necessária para as ações do corpo, sem que apresente tensões desnecessárias.

A região baixa, que compreende a região pélvica e as pernas, gera força no momento da expiração, uma força, que além de muscular pode ser criativa. Segundo Middendorf, esta energia corre para cima, onde pode então ter outros desdobramentos. A força da região pélvica e o contato dos pés com o chão geram, na expiração, o impulso para a ação. O que também é verdade para a ação vocal. Para tal, esta região precisa ser sensibilizada, “acordada”, pois, na maior parte dos indivíduos, o movimento da respiração nem sempre atinge esta região. Frequentemente ocorre um processo de perda de espaço. O trabalho com esta prática também visa ampliar ou reconquistar os espaços naturais da respiração, que por uma razão ou outra, encontram-se reduzidos. Isto é realizado através de concentração e através de uma proposta de movimentos específicos.

Exemplo de trabalho com a região baixa:

No caso da região baixa, uma das propostas iniciais é a realização de movimentos circulares com a pélvis, na posição sentado. No nossa experimentação, o movimento da

espiral tem sido adotado. A idéia da espiral traz outras possibilidades por ser uma metáfora presente em vários níveis do processo.

A noção de que a região baixa é geradora de força aparece em outros contextos e práticas. Aqui já é possível fazer conexões com outras estratégias, que são pouco a pouco introduzidas para auxiliar na pesquisa de movimentos e sons. Por exemplo: são empregados alguns movimentos sugeridos por Zygmunt Molik, originalmente presentes no seu trabalho de preparo vocal. Molik foi membro fundador do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, onde também atuou como preparador vocal. Ele representa outra influência importante para o desenvolvimento de nossa experimentação. No que diz respeito à geração de força a partir da região pélvica e sensibilização desta região, alguns movimentos derivados da prática de Molik, tais como “puxar cordas”, “tocar um sino” ou “levantar uma pedra enorme do chão”, entre outros, são empregados. Eles devem ser realizados a partir da força e da mobilidade da região pélvica. Na nossa experimentação, estes e outros movimentos são propostos gerando um processo de investigação dos ritmos, ou seja, primeiramente é preciso perceber em qual momento ocorre a expiração em relação ao movimento que está sendo realizado pelo corpo. Uma vez que existe a percepção deste momento, podemos passar então a realizar uma primeira forma de “sonorização” do ar que está sendo expirado. Surgem então os sons de sopro e sons similares ao vento, tais como os sons dos fonemas *S*, *TS*, *CH*. A partir daí estes momentos de expiração podem ser preenchidos com a voz, numa primeira possibilidade que congrega tanto a pesquisa de movimentos como de sons vocais. Este momento inicial é muito importante para nosso processo experimental, pois aqui existe também a liberdade de pesquisa de movimentos e sons, o que gera uma espécie de caos criativo. Em geral, surge com esta atividade uma grande variedade de sons, o que denota um estado de pesquisa sonora, de procura de outras possibilidades do aparelho fonador.

O trabalho com a região baixa é muito importante, pois além de geradora de impulso e força, esta região permite uma ampliação do movimento respiratório e, neste sentido, é fundamental para a colocação da voz. Assim, vários movimentos no âmbito da prática têm como proposta a mobilidade e a sensibilização desta região.

1.7.2. Região Média

A região média contém o diafragma, portanto traz em si o centro do movimento respiratório. Ao mesmo tempo, é a região que conecta a região baixa com a superior. Aqui a

força da respiração se expande horizontalmente e é possível perceber seu pulsar, entre a expansão para o espaço externo e o retorno para o centro que origina o movimento.

Exemplo de trabalho com a região média:

No nosso processo experimental, o trabalho com esta região é realizado inicialmente através do toque com as mãos. É um primeiro momento para que se tome consciência do impulso interno que é responsável por acionar o movimento respiratório. Se for comparada à região baixa, a vivência da respiração nesta região é mais fácil. Exatamente por conter o centro, é mais perceptível. Ela também pode ser trabalhada com movimentos em que a coluna se arredonda como se a cabeça fosse em direção à pélvis. Pode-se usar a imagem de um elástico puxando a região lombar para trás, o que leva a região da coluna a se curvar. Neste movimento, os braços, que saem da região central da barriga, podem desenhar o movimento da respiração, ampliando-se para o espaço e retornando ao centro, quando o corpo também volta à posição inicial. Este retorno se faz acompanhar da expiração. Num momento posterior, é possível deixar que estes movimentos surjam e se desenvolvam a partir da própria vivência do processo respiratório. É quando também podem assumir a forma vocal. Com este tipo de movimentação também é possível o deslocamento pelo espaço, o que possibilita o surgimento de novos movimentos gerados a partir desta matriz. Em geral, a movimentação que resulta desta proposta é tranquila e explora bastante os movimentos de braço. Não raramente surgem aqui sons mais longos e melodias em *legato*.

1.7.3. Região Superior

A região superior é a região que gera uma energia suave, região do desdobramento, abrange o peito e a cabeça. Embora seja a região que está sempre ativa, não se deve confundir-la com a respiração alta, onde os ombros se levantam, o que é um procedimento equivocado.

Exemplo de trabalho com a região superior:

No contexto de nossa experimentação, a região superior tem sido trabalhada com um movimento de arredondamento da coluna, tal qual acima descrito para a região média, mas dando ênfase à parte superior, alongando-se a região entre as omoplatas, o que pode ser auxiliado pela expansão dos braços para a frente, que passam igualmente a desenhar o movimento da respiração. É importante ainda observar, que em nenhum momento há o comando para inspirar. A inspiração em todos os movimentos provém da própria realização do movimento. É no momento do alongamento da parte que está sendo trabalhada que o ar entra naturalmente. O retorno à posição de partida é então acompanhado pela expiração. Este fato também é fundamental para a ação vocal, que pode então ser direcionada para fora, para a região externa, nos momentos em que o corpo volta à sua posição de partida.

1.7.4. As Regiões Externa e Interna

A região externa é o espaço que nos circunda, envolve o entorno que faz parte do nosso corpo e muito mais. Através da respiração é possível ocupar e estar neste espaço externo. O espaço interno relaciona-se assim diretamente com o externo. Através da respiração podemos vivenciar o espaço externo. A região interna contém o centro, mas ao mesmo tempo é, como coloca Middendorf, “o cosmos em nós, tão ampla, tão variada, tão abrangente como a região externa” (Middendorf, 1984: 40). No âmbito da prática, é possível dedicar a atenção para uma determinada região do corpo, mas todas elas operam conjuntamente. O movimento contínuo da respiração estabelece um fluxo entre as diversas regiões internas e entre estas e a externa, um trânsito que nos conecta ao ambiente e aos outros e que também gera força para a ação criativa.

2. Movimento

*Minha respiração vem –
minha respiração vai –
e descansa –
numa circulação eterna
e é um ritmo dançante,
quando eu sei
como perceber, viver, vivenciar este ritmo.*⁵⁸

(Middendorf, 1998: 9)

Com relação ao movimento existem dois aspectos principais que se relacionam ao processo da respiração: um que se refere à vivência do próprio movimento inerente ao processo da respiração e de sua relação com um movimento proposto, e outro, que se refere ao movimento que dela surge. Na vivência destes dois aspectos reside a essência da prática da *Respiração Vivenciada* e reside também o impulso gerador de nosso processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*. Chegar neste segundo momento, em que a respiração se transfigura em movimento é o que constitui o processo criativo.

2.1. Movimento da respiração e ritmo

Primeiramente, é necessário observar no corpo que o processo da respiração se realiza sempre como um movimento. Respiração já é movimento. Ele é perceptível em praticamente todas as regiões do corpo. Para isto basta uma percepção atenta. Claro que na região do tronco ele é mais facilmente percebido, mas o nosso organismo inteiro respira. É um contínuo pulsar, que oscila entre expansão e retração, e portanto, traz em si um ritmo. No processo criativo, o ritmo respiratório pode ser um fator de organização, exercendo influência no ritmo geral das

⁵⁸ Do *Poema da Respiração*: “Mein Atem kommt – mein Atem geht – und ruht – im ewigen Kreislauf und ist ein tanzender Rhythmus, wenn ich ihn zu spüren, zu leben, zu erfahren weiß” (Middendorf, 1998: 9).

ações do grupo. Isto não significa que todos os performers passam a respirar no mesmo ritmo, embora em alguns momentos isto possa ocorrer. O processo da respiração e sua vivência são individuais, ocorrem sempre de maneira única. Cada respiração tem portanto um ritmo particular, que também varia a cada momento. No entanto, o fato de se trabalhar com a respiração em um grupo conduz ao estabelecimento de um ritmo que pode ser definido como um “ritmo de conjunto”, onde as respirações individuais têm lugar, mas são percebidas pelos outros e terminam por interagir com os processos individuais. No momento do desdobramento criativo da respiração este ritmo de conjunto afirma-se concretamente, quando, por exemplo, a voz entra em ação, através de superposições e simultaneidades, desdobrando-se em ações e reações e operando como um elemento de organização e conexão entre os diversos performers.

Além disso, qualquer movimento físico se faz acompanhar pelo movimento da respiração. Primeiramente, o movimento rege a respiração e a respiração como que “preenche” o movimento. Este é um processo natural, mas precisa de concentração para ser vivenciado. O processo de vivência tem início com a atividade de se espreguiçar, algo que deve ser realizado de maneira suave, percebendo-se o entorno e o alongamento do corpo em direção a este entorno. É a percepção do corpo no espaço imediato, que diretamente o envolve. Em geral surge o bocejo, que já é uma primeira porta de entrada para a respiração. O ritmo da respiração tem a capacidade de se regular ao movimento do corpo, algo que muitas vezes não é considerado ou nem ao menos conhecido. Um simples exemplo: quando corremos, a respiração se ajusta naturalmente a este novo ritmo corporal. As respirações são mais rápidas, mais curtas, para poder prover o corpo do oxigênio necessário. Nosso organismo realiza este ajuste automaticamente. A pausa entre a expiração e a inspiração praticamente desaparece. Assim também, quando se propõe um movimento qualquer, pode-se perceber como a respiração automaticamente se ajusta a este movimento. Isto ocorre também no momento da ação vocal. Existe uma conexão profunda entre movimento do corpo e movimento da respiração. Vivenciar esta situação sem nela se intrometer é um dos princípios que norteiam o trabalho e uma das atividades primeiras no âmbito de nossa experimentação. Desta forma é possível restituir um estado de naturalidade ao processo da respiração. Este ajuste automático, porém testemunhado por um estado de concentração e percepção, pode então gerar um estado criativo. E o desdobramento deste processo é o que ocorre no âmbito do processo experimental com *Movimento, Respiração e Canto*.

O primeiro momento do trabalho é portanto a proposta de percepção do movimento da respiração, algo que pode ser estimulado a partir do toque ou de movimentos simples, tais como um movimento pendular frente-trás, em que o corpo inteiro oscila levemente, como um balanço, entre a ponta dos pés e o calcanhar. Este é apenas um exemplo de como se pode, através de um movimento, “chamar” a respiração e observar/testemunhar como ela ocorre, como ela “preenche” o movimento. A partir daí é possível deixar o ar sair em forma de sopro na expiração, prenúncio da ação vocal. A fronteira entre o movimento da respiração, sua conexão com qualquer movimento do corpo e o movimento que surge da respiração gerando o ato criativo é tênue. Transpor esta fronteira significa deixar o corpo transbordar para o espaço através do movimento, significa possibilitar a metamorfose do corpo.

2.2. Movimento que surge da Respiração

Assim, após perceber a respiração como um movimento e sua conexão natural com movimentos propostos, é possível dar um passo além e chegar então a um segundo momento, que é na verdade, onde é possível observar o desdobramento do processo criativo. Middendorff considera este aspecto o objetivo principal do trabalho com a *Respiração Vivenciada*, pois é assim que tanto a respiração como o movimento que a habita se expressam criativamente (Middendorff, 1984: 46). Este momento ocorre quando se “deixa” surgir o movimento a partir da vivência da respiração. É quando a respiração gera a ação criativa, transfigurando-se em

movimento, compreendido como deslocamento e gestos do corpo no espaço e também como canto. A passagem entre o momento da vivência do movimento da respiração para este segundo momento, em que a respiração gera o movimento, é bastante sutil, mas é um processo que pode ser percebido e observado. É neste momento que o performer, através do movimento gerado pela respiração, materializa a vivência realizada e pode criar.

2.3. Movimento e consciência corporal: exemplos de um percurso

No âmbito da experimentação prática de *Movimento, Respiração e Canto* o movimento é trabalhado em relação ao processo da respiração das duas formas acima especificadas, ou seja, existe tanto a proposta de partir de uma sugestão de movimento, em que é possível perceber o movimento da respiração a ele inerente, ou a proposta de gerar o movimento a partir da vivência da respiração. No entanto, nossa experimentação também envolve outras abordagens, que remetem aos trabalhos de Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban e Gerda Alexander, entre outros. Existem momentos em que o trabalho se organiza especificamente em torno da pesquisa de movimentos e de sensibilização e percepção/consciência do corpo e seu funcionamento. Em outros momentos, trabalha-se com o movimento a partir de sua possível relação com o espaço e na relação com os outros

performers. A grosso modo existem dois eixos fundamentais no processo de *Movimento, Respiração e Canto*, mas que se interrelacionam todo o tempo:

- Eixo de sensibilização e percepção/consciência corporal
- Eixo de pesquisa e criação

Esta divisão corresponde mais a uma espécie de organização didática, um artifício para poder falar destes aspectos, pois na verdade, os processos de sensibilização, percepção e consciência já podem funcionar como processos de pesquisa e criação, e vice-versa, o que ficará claro a partir de alguns exemplos abaixo. Lembro novamente, de que a descrição de alguns exercícios tem apenas a função de ser uma amostragem da forma como o trabalho se organiza, com a finalidade de facilitar a compreensão do processo. Os exercícios não necessariamente são inéditos. Provavelmente aparecem em diversas outras práticas, o que indica raízes próximas e aponta para um estado de contágio. Porém, o conjunto que compõe a prática e a forma como ela aqui se realiza implicam numa situação inédita. Um exercício é apenas um exercício se considerado isoladamente. A potencialidade de operar num sistema criativo reside na forma como ele é realizado e como se conecta com o todo. Este processo é o momento da recriação. A trajetória deste processo compõe então a experimentação prática de *Movimento, Respiração e Canto*.

2.3.1.Eixo de sensibilização e percepção/consciência corporal

Este eixo inclui questões pertinentes ao corpo e seu funcionamento, viabiliza o conhecimento do corpo e o desenvolvimento da percepção corporal. Entre outros aspectos, inclui postura, equilíbrio, transferência de peso e sensibilização de partes específicas do corpo.

• Postura

A postura é fundamental para a respiração e para a ação vocal. Aqui é compreendida não como algo estático, mas sim como algo em permanente transformação, pois é parte de um

corpo em movimento. Ela é a forma como as partes do corpo se relacionam entre si, com o espaço e com os outros. É portanto uma forma dinâmica. Os próprios exercícios provenientes da *Respiração Vivenciada* trabalham com a questão da postura todo o tempo, pois em geral envolvem a mobilidade da região pélvica e o alongamento da musculatura posterior, cooperando para um melhor posicionamento da pélvis e alongamento da região da coluna, entre outros aspectos. No entanto, são também introduzidos no trabalho de *Movimento, Respiração e Canto* exercícios provenientes de outras fontes. Muitos foram adaptados ou mesmo desenvolvidos no decorrer da própria experimentação.

Uma forma de se trabalhar a percepção da coluna é através do toque. Este exercício é trabalhado em duplas e é eficiente também como uma forma de alongamento dos espaços entre as vértebras, auxiliando também na expansão e percepção da respiração na região dorsal. Esta proposta pode ser realizada em pé: enquanto um dos participantes enrola a coluna para baixo, em direção aos pés, o outro toca suas vértebras, massageando cada uma com movimentos circulares, começando na região da cabeça e seguindo em direção ao cóccix. É como se a vértebra tocada fosse expandindo e alongando os espaços que a separam das vértebras vizinhas e permitisse o enrolamento da coluna. Depois, o retorno à posição inicial ocorre pelo caminho inverso, de baixo para cima. Então, a vértebra que está sendo tocada vai se “endireitando”, se reposicionando verticalmente, retornando à sua posição inicial ao se desenrolar a coluna. Este exercício permite a sensibilização e alongamento desta região posterior. É também um processo de conhecimento da forma como a coluna se organiza, o que no caso, também é válido para aquele que toca. O interessante é que se pode perceber, como cada coluna é única, uma percepção que reaparece sempre que se toca o corpo. O que em geral aprendemos como forma do corpo e suas simetrias revela-se na realidade como formas únicas, individuais, e não raramente, estas formas estão bem longe da simetria. Uma percepção de como este corpo se organiza, a nível de ossos e músculos, reestrutura o conhecimento que temos de nós mesmos. O toque é aqui fundamental.⁵⁹

O movimento de enrolar a coluna também pode ser realizado individualmente. Neste caso é possível conectar o movimento à ação vocal no momento de desenrolar. Aqui é interessante pensar no *glissando* como possibilidade que acompanha e se conecta ao desenrolar da coluna de baixo para cima. Além da percepção da conexão entre movimento do corpo e ação vocal existe aqui também uma sensibilização auditiva e o início da possibilidade de investigação das potencialidades da voz.

⁵⁹ Esta forma de trabalho tem pontos de contato com a prática da *Eutonia*, desenvolvida por Gerda Alexander.

O trabalho com a região da coluna é feito através de vários outros exercícios, mas vale a pena citar aqui um determinado exercício, pois ele em geral aparece também nos momentos em que a voz é utilizada: ele possui duas versões.⁶⁰ Em contato com o solo, deitado de costas, joelhos semi-flexionados, braços ao longo do corpo, pés apoiados no chão na mesma direção que os ísquios, levanta-se toda a região do tronco, deixando como apoio no chão apenas a cabeça, ombros e os pés. Retorna-se para o chão, colocando-se uma vértebra após a outra de volta ao chão, no sentido da cabeça em direção ao cóccix. Este movimento de retorno pode então ser acoplado à expiração e num segundo momento, ao som vocal. Aqui pesquisa-se com a voz os *glissandos*, inicialmente os que acompanham o movimento do corpo, ou seja, da região aguda para a grave.

A variante deste exercício é realizada em contato com a parede de forma similar. Aqui a proposta vocal também pode ser realizada a partir de vogais com alturas determinadas, podendo conduzir a momentos de criação.

⁶⁰ Este exercício é inspirado num movimento originalmente proposto por Zygmunt Molik. Na proposta original não havia esta atenção para cada vértebra, que aqui aparece quando tentamos colocar uma por vez em contato com o chão ou a parede. Também não havia a indicação de pesquisa do *glissando*.

A região pélvica é fundamental para a postura e recebe grande atenção na prática de Ilse Middendorf e em nossa experimentação, como comentado no item sobre a região baixa. É importante colocar ainda que esta região abrange a musculatura mais baixa da barriga, de modo que a maior parte dos exercícios que trabalham com a pélvis também fortalecem esta musculatura, que funciona quase como um chão para a voz. Na posição sentado é possível realizar uma espécie de espiral com a bacia. Este movimento traz mobilidade, melhora a circulação no local e a respiração pode também ser aqui vivenciada. Também é possível, ainda sentado, deslizar para trás dos ísquios e voltar à posição inicial de estar sentado sobre eles, movimento que se deixa acompanhar pela respiração e que também pode gerar a ação vocal. Novamente, a expiração ocorre no momento de retorno à posição de partida.

Ainda na questão da postura, recebe atenção a posição dos pés e o contato com o chão. Várias formas de andar são investigadas, tais como andar na ponta dos pés, no calcanhar, nas bordas externas e internas dos pés. Também alguns exercícios de Middendorf são aqui relevantes, tais como movimentar o corpo todo como um pêndulo, na direção frente e trás, ou de forma circular (ou espiralada).⁶¹ Assim, é possível perceber e redistribuir o peso do corpo e reorganizar o apoio sobre os pés. No caso dos exercícios provenientes da *Respiração*

⁶¹ Na minha prática pessoal tenho utilizado a idéia da espiral ao invés do círculo, pois ela induz à realização de círculos de várias proporções, além de oferecer a idéia da expansão e retração contínuas. A metáfora da espiral, que será apresentada mais adiante, também traz outras questões pertinentes ao processo de investigação e se mostra, portanto, como mais apropriada do que o círculo.

Vivenciada, os movimentos sempre são motivo de pesquisa e vivência do processo da respiração, conectando portanto diversos aspectos do trabalho em uma só proposta.

A cabeça também recebe atenção especial, pois sua posição é fundamental para a organização postural e para a ação vocal. Ela já está sendo trabalhada no momento em que se trabalha com a coluna, tal como acima exemplificado. Porém, o trabalho também pode se concentrar especificamente nesta parte do corpo, pode se organizar a partir de imagens, seja da espiral ou do símbolo do infinito. Com o nariz e depois com o topo da cabeça é possível realizar o desenho de uma espiral ou do infinito, o que provoca o relaxamento da região cervical e auxilia na reorganização da postura. Também é possível enrolar a região da nuca, descendo a cabeça para o peito e desenrolar, retornando à posição inicial. Neste exemplo, é possível perceber como o movimento da respiração se organiza, se conecta a este movimento, e vivenciá-lo. Num momento posterior é possível chamar aqui a ação vocal, lembrando que ela ocorre em geral no retorno à posição inicial.

É importante observar, que as propostas acima exemplificadas devem ser realizadas num estado de “presença”. Apenas quando o performer habita este estado é possível a vivência da respiração e a percepção e consciência do corpo, de seu estado e das eventuais alterações nele provocadas pelo trabalho. Sem presença, percepção e consciência não se ultrapassa o aspecto mecânico. Permanecendo no aspecto mecânico não é possível gerar um processo criativo que tem como proposta descobrir formas de encenar a respiração. Embora as propostas, muitas vezes, sejam feitas a partir de exercícios simples, o sentido não é o de simplesmente realizar a atividade e exercitar músculos num corpo dissociado ou de forma automatizada. É preciso uma atitude do performer que permita a realização destas ações de forma íntegra, com o envolvimento das diversas instâncias do ser. Para vivenciar esta forma de atuação a *Respiração Vivenciada* é fundamental. A familiaridade com a prática passa a ser um fator facilitador do processo criativo, pois a atitude da presença, necessária para este processo, é uma espécie de conhecimento, que também é incorporado com a própria vivência.

• Equilíbrio e transferência de peso

Estes dois aspectos são interrelacionados. Muitas vezes, o trabalho com equilíbrio é feito em duplas e de forma lúdica. Um exemplo: tal como uma gangorra, dois performers se seguram pelas mãos ou braços, jogando o peso do corpo para trás. Os pés devem permanecer mais ou menos próximos dos pés do outro, mais ao centro. Podem então brincar variando as

posições, lateralmente ou de costas, por exemplo, tentando sempre estabelecer uma situação em que os corpos se equilibram mutuamente. Na posição inicial, um de frente para o outro, pode-se realmente brincar de gangorra, um pode ir para baixo, enquanto o outro sobe. Neste processo também é possível perceber o movimento da respiração e trabalhar os *glissandos* com a voz. Como em todos os exemplos, a expiração ocorre no retorno à posição inicial, no caso, quando se sobe. Este exercício também tem uma versão similar, que é parte da *Respiração Vivenciada* e pode ser executado com os performers sentados de frente um para o outro. Aqui o movimento é mais de puxar, de forma que aquele que está sendo puxado pode até deixar o contato com o banco. Nas duas versões é importante manter o contato dos pés com o chão. (Claro que também é possível ficar em um só pé no caso da primeira versão, porém sempre havendo a necessária transferência de peso para restaurar o equilíbrio.)

A transferência de peso também é trabalhada a partir do movimento de se deslocar pelo espaço. É sempre preciso que o peso esteja ancorado firmemente em alguma parte do corpo, especialmente quando se gera a ação vocal. A instabilidade gera problemas também na voz. Um exemplo muito simples: ao andar, o peso do corpo vai sendo transferido de um pé a outro, que deve então receber este peso. Não é possível que este apoio esteja indefinido, não há como negar o efeito da gravidade. É preciso uma espécie de resistência do corpo ao efeito da gravidade. O peso precisa ser transferido entre os pontos de apoio. Embora a ação de andar seja “natural”, há muitos exemplos em que se pode observar dificuldades, que se traduzem por tensões exageradas, ausência parcial de equilíbrio ou tónus inadequado. Todas estas questões podem ser trabalhadas conjuntamente com a respiração, para que haja no momento do desdobramento criativo um equilíbrio entre força e leveza, tensão e relaxamento, e ao mesmo tempo, um apoio suficiente para a geração do movimento.

• Sensibilização de partes específicas do corpo: toque e voz

Para a sensibilização são utilizados dois processos básicos: o toque e o som vocal.

O toque aqui tem duas características. Uma refere-se ao contato que se estabelece com determinada região do corpo ao se colocar a mão espalmada sobre ela. Primeiramente coloca-se as mãos na região central, os dedinhos na altura do umbigo. O toque já tem o poder de chamar a respiração para este ponto. Em duplas também é possível utilizar este princípio em diversas partes da região dorsal. Isto viabiliza a vivência da respiração na região tocada, que

se alonga, onde então a respiração se faz sentir por quem toca e por quem é tocado. A vivência da respiração em determinado local do corpo é portanto uma forma de sensibilizar esta determinada região, que se torna “presente”. Tanto esta forma de tocar como a forma exemplificada a seguir compõem os recursos provenientes da *Respiração Vivenciada*.

O outro sentido de tocar é mais próximo a uma forma de massagem. Realizado com as mãos fechadas e flexíveis (com o pulso relaxado), como em soquinhos, é possível massagear a si próprio na região do *sacrum*, por exemplo, assim como as pernas e pés. Mas também é possível trabalhar em duplas e massagear a região dorsal (correspondente à caixa torácica e à região pélvica), uma região que de outra forma não seria acessível. Este tipo de toque pode ser aplicado em qualquer parte do corpo, mas em geral sobre os ossos. Assim também, pode-se dirigir estes toques para a região do peito, compreendendo clavícula, esterno e caixa torácica. O procedimento pode combinar um toque investigativo, que percebe forma e tamanho, ao toque próximo à massagem, que coopera para uma percepção dos sons do corpo quando realizado sobre os ossos. A face também não deve ser esquecida e pode ser trabalhada através de movimentos circulares realizados pelo dedo médio ou em toques percussivos com todos os dedos juntos, algo que também é empregado por Middendorf e que leva o nome de *Katzenpfoten*, patas de gato.

De um modo geral, o toque, além de poder chamar a respiração para determinadas regiões do tronco, tem o poder de melhorar a circulação no local e tornar a parte tocada mais “viva”, mais “presente”. Também pode detectar tensões localizadas, que nem eram antes percebidas. Com a melhora da circulação no local, há um primeiro relaxamento de tensões exageradas. Surge aos poucos uma consciência de como a estrutura óssea do corpo está organizada, conhecimento que resulta tanto da percepção do outro, no caso do trabalho em duplas, como da vivência do próprio corpo.

O toque na região da face/cabeça e na região do peito, envolvendo a caixa torácica, clavículas e esterno é também importante por auxiliar na sensibilização destas zonas que são fundamentais para a ressonância da voz. A sensibilização destas regiões pode então ser completada pela percepção da ressonância da voz nestes locais. Além disso, a vocalização pode ser utilizada para a sensibilização do corpo inteiro, um aspecto que será comentado no item sobre a metáfora da espiral.

2.3.2.Eixo de pesquisa e criação

Este eixo não está desvinculado do eixo anterior, de sensibilização e percepção/consciência corporal. Na verdade os dois grandes eixos se interpenetram o tempo todo. E muitas das ações, principalmente as originadas da *Respiração Vivenciada*, congregam em si as duas propostas. De fato, é esta uma das vantagens desta prática. De qualquer forma, exercícios que atuam sobre a sensibilização e consciência corporal também podem gerar pesquisa e criação.

Neste eixo são trabalhados a pesquisa e encadeamento de movimentos, explorando-se as possibilidades de deslocamento, as formas de impulso, os diversos planos e tempos. São formas que auxiliam na procura de outras possibilidades de movimentos e cooperam para a desautomatização.

• Pesquisa de movimentos:

O movimento do corpo pode se originar da vivência da respiração, como acima comentado. Esta forma é constantemente trabalhada e tem início, em geral, com uma proposta de algum exercício, que é então capaz de gerar o movimento e seu desenvolvimento. Mas existem também estratégias específicas que facilitam a pesquisa de outras possibilidades de deslocamento do corpo, enriquecendo a proposta central, que é representada pela *Respiração Vivenciada*.

a) Partes do corpo

O deslocamento pode ter seu impulso inicial a partir de partes específicas do corpo ou a partir de ações específicas, o que estimula o corpo a se movimentar de formas diversas. Em princípio, isto pode ser feito a partir de qualquer parte do corpo, tais como a partir da região central, da região pélvica, dos ísquios, da cabeça, das articulações, dos pés, etc. Cito aqui alguns exemplos, em que o movimento deve surgir dos pés e dos braços, abordagem que é bastante utilizada.

A partir dos pés:

Na própria prática da *Respiração Vivenciada* existe algo que recebe o nome de *Fußtanz*, a “dança do pé”. Nesta proposta de movimentação pode-se partir da posição sentado ou em pé. Começa-se então a dar vida aos pés. O corpo pode seguir o movimento proposto pelos pés, como se eles tivessem uma vontade “independente”. Quase uma forma livre de sapateado, neste exercício é possível se deslocar livremente pelo espaço, criando ritmos com os pés, enfatizando-se partes específicas da sola dos pés, mais na ponta, mais no calcanhar, pés juntos, alternados, só sobre um deles, etc. O impulso para o deslocamento está no pé, que “carrega” consigo o resto do corpo pelo espaço. Esta proposta também objetiva a sensibilização da região dos pés.

Além desta forma percussiva utilizada pelos pés, é possível gerar impulso para o movimento a partir do deslizamento dos pés, de forma que eles não desgrudem do chão, uma ação que se contrapõe à proposta anterior e que gera outro tipo de movimentação.

Outra proposta pode ser realizada a partir da posição deitado: após um breve relaxamento, começa-se a acordar os pés, um após o outro, e segui-los, passando-se assim a pesquisar movimentos em vários planos - baixo, médio e alto. É a “vontade” ou a “intenção” dos pés que nos guia para cima e leva o corpo a se deslocar nos diversos planos.

Os planos dizem respeito à posição do corpo no espaço. O plano ou nível baixo refere-se ao movimento do corpo próximo ao solo. O plano médio diz respeito a movimentações em que o corpo não está nem próximo ao solo, nem em pé, realizadas na altura do umbigo, por exemplo. O plano alto é a movimentação em pé.

A partir dos braços:

Aqui o movimento tem início a partir de uma leve oscilação dos braços. Estes devem iniciar pendurados, ao longo do corpo. O movimento, partindo de um leve balanço, pouco a pouco se amplia e o resto do corpo pode então seguir a direção e a forma do movimento gerada pelo braço. Os braços podem se alternar ou atuar simultaneamente.

b) Formas específicas de deslocamento

É possível sugerir formas específicas de deslocamento para gerar o surgimento de outras formas de movimentação. Por exemplo, a partir do giro:

O giro pode ser proposto nas suas mais diversas formas: com os pés deslizando pelo chão, com os pés saindo do chão ou através do salto. Da mesma forma os ângulos do giro

podem ser variados. O giro pode se originar no movimento de diferentes partes do corpo, por exemplo, a partir dos pés/pernas, dos braços, etc.

Outra proposta de deslocamento são os rolamentos, que podem ser impulsionados a partir de diversas partes do corpo. Os rolamentos também propiciam a pesquisa de uma forma bastante específica de movimento.

c) Propostas imagéticas

As propostas imagéticas sugerem ações que se desenvolvem a partir de uma certa imagem. Assim, por exemplo, pode-se movimentar como que “puxando cordas”, “tocando um sino”, “sob a chuva”, “embaixo d’água”, “voando”, “em câmara lenta”, etc.⁶²

Toda forma de movimentação tem um momento de pesquisa individual, mas pode também gerar interações entre os performers. E entre estas ações podem surgir novos movimentos, que podem se conectar à ação vocal.

d) Tempo

O tempo se refere à variação da velocidade dos movimentos, variando do ultra-lento ao rápido. Para uma percepção inicial deste fator a proposta de movimentação tem início com o simples andar. Trabalhando-se em grupo é possível colocar como objetivo um andar em grupo, em que se chegue a uma sincronia de tempo, que deve se estabelecer como resultado

⁶² Imagens utilizadas no trabalho de Zygmunt Molik.

da percepção. A partir daí, começa-se um processo de aceleração, sem perder o tempo de conjunto. E então pode-se ralentar progressivamente, até chegar ao *slow motion*, ou movimento em câmara lenta, quando cada performer passa a movimentar-se segundo seu tempo individual.

e) *Slow Motion* – o recurso da câmara lenta

Como recurso para estimular a pesquisa e percepção dos movimentos a movimentação em câmara lenta merece ser aqui ressaltada. A sugestão é partir de movimentos simples como andar, girar, movimentar braços e pernas. A movimentação é então continuamente ralentada. A função mais objetiva deste recurso é retardar o impulso para qualquer ação, passando a existir melhores condições para a percepção de como nos movimentamos. O recurso auxilia na eliminação de tensões inúteis a partir de um estado de consciência e observação, que é criado através desta forma não usual de se movimentar. O corpo tende a uma quase imobilidade, que retarda a ação, desautomatizando-a. A sensação é a de estar suspenso no ar, de perceber o deslocamento do ar, que existe no entorno do corpo, provocado pelo movimento do corpo. Uma sensação de leveza e ausência de peso passam a se instalar e ocorre um relaxamento de tensões desnecessárias para o movimento. Existe a possibilidade de desfrutar cada pequeno movimento, cada instante. Assim, provoca-se um quase congelamento do instante. O tempo se distende. Pode-se adentrar um “outro tempo” ou um estado de “não-tempo”. A percepção do entorno, no qual estamos imersos, repleto de ar, passa a permitir a percepção do trânsito contínuo realizado pela respiração. E assim, um “ouvir” da própria respiração e da respiração do outro. O recurso de *Slow Motion* não deve se orientar a partir de

uma forma estilizada. Não é neste caso uma proposta estética, embora possa vir a ser. É, simplesmente, fazer cada vez mais e mais devagar, desmontando as tensões e criando uma condição que facilita um estado de atenção.

A experiência de se movimentar de forma lenta tendo como entorno o ar pode também ser transposta para um meio em que estamos envoltos em água. Um meio mais denso, que conduz a outro tipo de movimentação.

O movimento em câmera lenta também pode ser trabalhado em duplas, na forma de espelho, e pouco a pouco gerar movimentações independentes, onde os pares podem então se separar e perseguir sua movimentação individual pelo espaço.

• Encadeamento de movimentos

A proposta de encadeamento ou sequenciamento é realizada tanto individualmente como em duplas ou em pequenos grupos. Pode ocorrer a partir da seleção de alguns movimentos pesquisados, que são então escolhidos e organizados numa determinada ordem e trajetória. Também é possível recorrer a uma espécie de jogo de espelho, em geral realizado em duplas, no qual um dos performers propõe uma movimentação, que é “refletida” na movimentação do parceiro. O jogo é realizado até um ponto em que não se identifica quem está dirigindo o movimento. Entre os movimentos surgidos, faz-se uma escolha de quais permanecem e em qual sequência.

Em todos os movimentos que surgem no processo de pesquisa é possível investigar a conexão do movimento com a respiração e passar a sonorizar o momento da expiração, gerando então a ação vocal, que também é objeto de investigação. Sendo assim, este encadeamento de movimentos pode incluir também a ação vocal, gerando algo similar a uma coreografia sonora.

2.4. A metáfora da espiral

A metáfora da espiral surge de diversas maneiras no âmbito do processo experimental. De certa forma, ela exemplifica o caminho da incorporação de conceitos e vivência corporal como um processo unificado. A espiral é um caminho circular, mas que não retorna ao mesmo

ponto. Primeiramente, como imagem, pode ser desenhada pelo corpo ou partes do corpo no espaço. Seu uso pode ter um objetivo prático, tal como quando se desenha uma espiral com a ponta do nariz ou com o topo da cabeça. Neste caso, é uma atividade para relaxar a região cervical e trazer mobilidade para esta região. Quando se está sentado e o desenho é feito pela pélvis, traz-se então uma mobilidade para a região baixa, fundamental para chamar a respiração para este local, ampliando seu espaço no corpo. O desenho da espiral permite assim uma sensibilização de diferentes regiões do corpo, que se fazem então mais presentes. É a percepção de um espaço sempre em expansão, quando a trajetória realizada é para o lado externo da espiral. Inversamente, o caminho para o centro da espiral também é a trajetória para nosso centro. Este centro pode ser entendido como um ponto físico, onde há um equilíbrio melhor para o corpo e como o ponto que gera todo o movimento. Como o movimento da espiral é contínuo, este ponto também é móvel, muda a cada momento e a cada posição. A espiral é uma metáfora que dilui as fronteiras, que significa expansão e retração contínuas. Pode ser realizada enquanto som que nos envolve, como por exemplo através da vibração dos lábios, começando pelos pés (do grave) e nos ultrapassando em direção ao espaço acima de nós (para o agudo). Então nos metamorfoseamos nesta espiral, uma espiral sonora, e é este som em forma de espiral, o som que nos envolve, que pode sensibilizar o corpo inteiro. Pode ser um caminho para vivenciar a respiração, quando se observa a conexão do movimento espiralado com o movimento da respiração.

Num nível ainda mais amplo, a espiral significa o próprio processo, que pulsa, que se movimenta continuamente, se ampliando e se retraindo tal qual a própria respiração, desenhando o espaço e nos desenhando. Uma trajetória que se retoma, mas nunca se repete.

3. Voz

*Nenhuma palavra audível
sem respiração!*⁶³

(Middendorf, 1998:14)

Este verso do poema de Middendorf já coloca toda a importância do processo de respiração para qualquer manifestação vocal. Não podemos realizar nenhum som vocal sem a

⁶³ Do *Poema da Respiração*: “Kein hörbares Wort ohne Atem!” (Middendorf, 1998: 14).

passagem do ar por nossas pregas vocais. O fluxo da respiração é fundamental para a geração da voz. Mas além da questão fisiológica e de todas as implicações que o processo da respiração tem no funcionamento do aparato vocal,⁶⁴ existe outro aspecto relevante para este estudo, que é a relação entre a vivência da respiração e a geração de um processo criativo com a voz. Primeiramente, é preciso observar que este caminho, embora apontado pela *Respiração Vivenciada* e percebido como uma possibilidade intrínseca à prática de Middendorff, constitui aqui uma trajetória pessoal e singular. Além disso, este desdobramento termina por provocar alterações significativas na forma como a voz aparece originalmente na prática da *Respiração Vivenciada* e termina por gerar outro trabalho, o de *Movimento, Respiração e Canto*. A voz na experimentação deste estudo é uma forma de movimento que materializa a vivência da respiração, é uma forma de encenação da respiração, levando o performer a um processo de criação musical. A investigação das possibilidades da voz é assim ampliada, adquire outra conotação por se conectar diretamente a este processo de criação. O objetivo de Middendorff é o conhecimento da respiração e sua vivência. Já o trabalho com *Movimento, Respiração e Canto* é uma proposta de investigação das possibilidades criativas da conexão destes três elementos. A prática da *Respiração Vivenciada*, sem ser a única influência, representa aqui um forte fundamento para o desenvolvimento deste processo. Existem algumas diferenças importantes no direcionamento do trabalho com a voz. No âmbito da *Respiração Vivenciada* a voz surge inicialmente como uma forma de despertar o indivíduo para o movimento da respiração, de forma que possa “deixar” a respiração surgir. Com esta intenção Middendorff desenvolveu o *trabalho do espaço respiratório-vocal*.

3.1. O trabalho do espaço respiratório-vocal

No estudo *Movimento e Respiração: a prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorff no ensino de canto*, observo como o trabalho do espaço respiratório-vocal surge:

Existem formas de despertar o indivíduo para o movimento de sua respiração. Tendo como objetivo a vivência do momento da inspiração, sem que contudo haja interferência neste processo ou

⁶⁴ Esta questão ultrapassa o tema deste estudo. Para mais detalhes sobre a relação entre voz e *Respiração Vivenciada*, consultar a dissertação de mestrado, *Movimento e Respiração: A Prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorff no ensino de canto*. (2004)

reflexão racional sobre ele, Ilse Middendorf colocou em prática um trabalho que se ocupa da construção de um espaço de respiração através da intenção de produção de um som internamente, ou como ela denomina - da realização de um “canto silencioso”, que primeiramente não se expande para o exterior enquanto som. Esta forma de trabalho foi denominada “trabalho do espaço respiratório-vocal”⁶⁵. Segundo este procedimento a proposta de formar determinada vogal dentro de si, sem que esta se expanda para o exterior enquanto som audível, já mostra-se como um impulso suficiente para ativar o movimento da inspiração. E não somente isto, cada vogal ativa a respiração predominantemente em determinada região do corpo e com características diversas.

(Storolli, 2004: 54)

Middendorf investiga a relação entre as diversas vogais e a ativação dos espaços da respiração. Na sua investigação, ela chega a algumas leis de correspondência entre as vogais e os espaços respiratórios.⁶⁶ O *trabalho do espaço respiratório-vocal* tem início como um “som interno” ou “canto silencioso”, que primeiramente não se concretiza nem extravasa enquanto som audível, permanece portanto apenas na intenção, o que já é suficiente para gerar o espaço respiratório correspondente. Como Middendorf coloca: “Cantar, falar ou contemplar dentro de si uma vogal e vivenciar seu espaço respiratório, significa então, realmente deixar a respiração surgir” (Middendorf, 1984: 61). Este trabalho, embora pensado enquanto uma estratégia para a percepção e vivência da respiração, ativação de seus espaços no corpo e como uma forma de “deixar” a respiração vir por si só, traz consigo uma possibilidade que é instigante. Esta é a possibilidade da investigação criativa no momento em que este “canto silencioso” se transforma em sonoro, levando não somente o corpo gerador do som a um estado de ressonância, como também os outros corpos e tudo o que está presente no espaço ao redor.

⁶⁵ (N. da T.) Do alemão: *Vokalatemraumarbeit*.

⁶⁶ “Assim um “A” difere de um “U” e de um “O”, ou um “E” difere de um “I”, no que diz respeito à região e à forma como a respiração é ativada. Por exemplo: O espaço do “A” é o mais amplo e assim é percebido, compreendendo praticamente as regiões de todas as outras vogais. Origina-se no centro e expande-se em todas as direções até 30 cm além dos contornos externos do corpo (inclusive abaixo dos pés). O “E” movimenta a região dos flancos até as axilas, expandindo-se como uma elipse horizontal e é percebido como leve e claro. O “I” apresenta uma forma cilíndrica compreendendo a região dos ombros, pescoço e cabeça e também é percebido como claro. A vogal “O” ativa a região central do tronco, em forma de um fuso vertical, com a ponta inferior 2 cm acima do umbigo e a superior na altura da quarta à sexta costela. É percebido como algo de caráter fechado, introvertido. O espaço do “U” forma-se na região da bacia, preenchendo esta região até 4 cm abaixo do umbigo. Seu espaço é percebido como escuro e compacto. Cada vez que se trabalha com a mesma vogal, esta irá ativar a mesma região no corpo, concluindo-se que existe uma regularidade, uma lei que se repete a cada nova intenção de produzir uma determinada vogal”(Storolli, 2004: 54-55).

Na prática original de Middendorf, as vogais são empregadas tanto isoladamente como em conexão a outras vogais. Pode-se também compor palavras. Embora as consoantes também sejam trabalhadas, elas diferem das vogais, pois não ativam os espaços respiratórios. Elas operam como uma forma de impulso, atuando sobre as paredes destes espaços. A forma de realização do trabalho do espaço respiratório-vocal privilegia a sonoridade das palavras e fonemas. Ele contém em si o gérmen de um ato criativo, que é muito peculiar, pois já trabalha com algumas estratégias pertinentes ao universo da música contemporânea, tais como, por exemplo, a exploração da musicalidade das vogais e consoantes isoladamente, e das palavras, em detrimento de seu conteúdo semântico. É uma forma de trabalho que pode ter diversos desdobramentos e serve de inspiração para o processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*.

3.2. Os sons da respiração: exemplos do percurso prático

A aplicação do *trabalho do espaço respiratório-vocal* de Middendorf traz inicialmente a possibilidade da voz e indica a conexão entre voz e vivência da respiração. Na experimentação de *Movimento, Respiração e Canto*, este princípio gerador da voz ainda se conecta de maneira mais sistemática ao movimento do corpo. Os três elementos compõem um processo unificado, que em geral é deflagrado a partir da proposta de um movimento. O movimento traz a respiração e a possibilidade de vivenciar este processo. A percepção do momento em que ocorre a expiração passa a ser sinalizada com os primeiros sons, que são os sons da respiração. É o sopro, são os sons do ar, do vento, suspiros, bocejos, sons sibilantes...

Ssss,

ts TS ts TS,

CH...

Estes sons já compõem uma primeira forma de criação. São sons da respiração que se encadeiam, isolados ou sobrepostos, em uníssono ou compondo uma polifonia da respiração. É possível que o som da respiração origine-se como um *continuum*, tal qual um *legato*, ou que seja curto, interrompido, entrecortado, tal qual um *staccatto*. Ou ainda, que comece bruscamente, tal qual um *sforzato*. O movimento que gera os sons da respiração conduz estes a uma determinada configuração. Existe alguma forma de correspondência entre estes sons e o movimento do corpo. A razão primeira e a mais simples é porque a respiração influi diretamente na geração do movimento e do som. Na verdade, a respiração é o elemento que garante este processo unificado, pois ela é capaz de gerar e conectar movimento e voz. É primeiramente através dela que a correspondência se dá. A partir do momento que o som da respiração é gerado, também se instaura uma circularidade, pois a respiração passa a existir enquanto processo criativo e gerar seu próprio movimento. Movimento que gera respiração. Respiração que gera movimento. Respiração que é movimento. Novamente, a figura da espiral parece ser a metáfora mais adequada.

A estratégia de se trabalhar com os sons da respiração, (compreendidos aqui como sons do ar, portanto, anteriores a uma vocalização propriamente dita) em conexão ao movimento oferece a possibilidade de descoberta e integração destes sons ao processo de criação, que se estabelece no trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*. Este sistema relaciona-se com um universo de pesquisa contemporânea de sons e ruídos possíveis de serem realizados pelo aparelho fonador. A mudança significativa que ocorre nos conceitos e práticas artísticas durante o século XX conduz a grandes modificações no fazer musical. Passam a ser incluídos os sons da vida cotidiana, do meio-ambiente. Ruídos e sons tidos até então como não musicais são incorporados à linguagem musical.⁶⁷ Estas mudanças também cooperam para o surgimento de uma voz que abandona os padrões de uma impositação “perfeita”, característica do *Bel Canto*, e se deixa povoar por gritos, sussuros, gemidos, sons guturais, assobios, estalos de língua, e muitas outras possibilidades do aparelho fonador. Existe uma procura e inclusão de novos materiais, porém não se trata aqui apenas disso. Os novos

⁶⁷ Para esta nova situação são inicialmente determinantes o movimento dos futuristas e dadaístas, ainda no início do século XX. Estes movimentos denunciavam uma nova paisagem sonora, a paisagem urbana-industrial. A presença cada vez mais constante de máquinas transforma a paisagem sonora, nossos ouvidos e nossas vozes... Surge o conceito de *bruitismo*. Este termo, inventado em 1913, é originalmente uma concepção musical do futurista Luigi Russolo, que faz do ruído típico do espaço urbano-industrial material para sua arte dos ruídos. A idéia do *bruitismo* desempenha papel fundamental no desenvolvimento de uma poesia experimental, realizada principalmente pelos representantes do movimento dadaísta em *Zürich*, uma forma que conduz ao surgimento de gêneros como a poesia fonética e a poesia sonora, e que tem seus desdobramentos até os dias atuais (Schoon, 2006: 26-28). É importante notar também que estes gêneros poéticos se fazem acompanhar de alguma forma de encenação, de performance, que se diferenciam da performance tradicional, quando as poesias eram “declamadas”.

conceitos são muito mais abrangentes, porque implicam no resgate de uma sonoridade perdida, significam a redescoberta da musicalidade da voz e a ruptura com as amarras representadas pela língua, significam uma forma de criar que envolve o corpo por completo, uma forma de criar que passa a ser a própria encenação do corpo, de seus processos, aqui especificamente da respiração.

3.2.1. **Mmmmmmm** : o som da *boca chiusa*

Após a “descoberta” dos sons da respiração, o *M* pode ser introduzido. A *boca chiusa* ou *M* é um som anterior a qualquer língua. Ele pode surgir inicialmente como “canto silencioso”, princípio que se aplica a qualquer vogal ou consoante. Na sua forma sonora ele é realizado em *boca chiusa* ou “mastigado”. Mastigar o som significa trazer este som para a região da boca, dos lábios. É como se estivéssemos “comendo” este som. É um estímulo para a ressonância. Mas, além disso, traz outras possibilidades de emissão vocal, alterando a forma dos fonemas originais, tal qual uma “distorção”.

Um exercício frequentemente empregado é aquele em que sentamos sobre os ísquios, pernas e pés alinhados, e passamos a projetar a região lombar para trás, rolando para trás dos ísquios. Ao retornar à posição de partida, surge então o *M*, após as primeiras expirações terem sido feitas com o “sopro” ou outros sons da respiração. O movimento da respiração que se instaura com o *M*, “leva todas as células a vibrarem”, segundo Middendorf. Além disso, representa uma ótima ponte de ligação entre as vogais e auxilia na “diferenciação dos espaços vocais” (Middendorf, 1984: 69).

3.2.2. O espaço das vogais: entre legatos, distorções e *glissandos*

• A vogal *O*

No procedimento de criação no âmbito da prática de *Movimento, Respiração e Canto*, muitas vezes deixamos este *M* inicial, descrito no exercício acima, se transformar em *O*. A

vogal *O* ocupa a região central do tronco. Segundo Middendorf, ela tem um caráter de introversão. Porém, a partir da percepção deste *O* no nosso centro é possível promover uma espécie de diálogo sonoro inicial entre os performers. O trabalho com as vogais introduz os sons de duração longa e os legatos.

Tanto o *M* quanto a vogal *O* também podem ser exercitados no deslocamento pelo espaço. Podem surgir com o simples andar, na realização de alguma trajetória. Quando o som chega ao fim, altera-se a direção do movimento e tem início nova trajetória. Os sons devem ser direcionados para o plano oposto à movimentação, conectando assim o caráter introspectivo com o espaço externo e a possibilidade de projeção do som e interação com os outros performers.

• A vogal *A*

O *M* também introduz a vogal *A*, que é a vogal mais abrangente em termos de espaço. Ela engloba os espaços das outras vogais e consoantes e irradia em todas as direções. Ela aparece naturalmente nos bocejos e, muitas vezes, nas improvisações livres, quando não há indicação de qual vogal deve ser utilizada. Um exercício específico consiste em encostar-se em uma parede, ajeitando as costas e os pontos de apoio possíveis - cabeça, ombros, *sacrum*. Manter os joelhos levemente flexionados para que seja possível acomodar as costas e sentir o contato com a parede. Então, jogar o tronco para a frente, para longe da parede, a partir da região pélvica, deixando como apoios, ombro e cabeça. Retornar “grudando” cada vértebra da coluna à parede, no sentido de cima para baixo. É neste momento, do retorno à posição inicial que ocorre a expiração. Primeiramente com sons da respiração, depois com *M* que finalmente se transforma em *MA*. É um exercício de ressonância poderosa e simultaneamente de criação.

• A vogal *E*

Esta vogal traz a horizontalidade. Ativa os espaços dos flancos até as axilas e se expande para fora como uma “elipse horizontal”, segundo Middendorf (1984: 63). Um trabalho específico com esta vogal e que de certa forma, se organiza a partir desta imagem, é realizado a partir do giro, um movimento que se origina da prática de Middendorf. Os braços, esticados na altura dos ombros, dão impulso para o giro. A vogal *E* acompanha o rodopio do corpo e pode, assim, gerar um momento de criação.

Em outras propostas de movimento, a vogal *E* também pode surgir em conexão ao *O*. Muitas vezes este *O* é lentamente transformado em *E*, gerando um som que se situa *entre* as duas vogais.

• A vogal *I*

Esta vogal possui um enorme poder de ressonância. É percebida como “pontuda” e “penetrante” e seu espaço é a região superior. Pode ser trabalhada em conexão ao *U*. Uma proposta é realizar um tipo de movimentação específica em que a coluna se curva enquanto os cotovelos se abrem para as laterais, virando para fora. As mãos, espalmadas e tensas, empurram para o chão, enquanto a coluna se arredonda. As mãos atuam paralelas ao chão, frente ao corpo, em posição lateral, dedos de uma mão frente a frente com os dedos da outra mão. Todo este sistema desce deixando o ar entrar. No retorno à posição inicial as mãos relaxam e a coluna é alinhada. Este movimento para cima pode ser acompanhado de um *glissando*, que parte de *U* e se transforma lentamente em *I*. Esta proposta é também realizada com a vogal *O* se transformando em *E*. É importante notar que esta passagem de uma vogal para a outra é realizada lentamente, de forma que em algum momento desta trajetória há uma espécie de distorção das vogais, pois ocupamos um lugar qualquer entre *O* e *E*, entre *U* e *I*.

Outra possibilidade é no exercício para a coluna, em que há um “enrolamento” desta para baixo e “desenrolamento” em direção à posição inicial.⁶⁸ A vogal *I* pode acompanhar este retorno do corpo à posição de início, explorando também o *glissando*.

• A vogal *U*

Esta vogal relaciona-se ao espaço da região pélvica, segundo Ilse Middendorf. Uma proposta específica no âmbito do nosso processo experimental consiste em levantar um dos braços esticados lateralmente, inclinando um pouco o tronco para o lado oposto. O braço pode subir até um pouco acima da linha dos ombros. Alonga-se assim, a musculatura da região lateral, deixando o ar entrar. O retorno é acompanhado por sons da respiração e num segundo momento com o som do *U*. Os braços se alternam. Esta proposta pode ser realizada em pé ou sentado. E pode conduzir a deslocamentos pelo espaço. A ação vocal tem início com *glissandos*, em geral do agudo para o grave, acompanhando o movimento dos braços de cima para baixo. Pode também conduzir a improvisações livres.

⁶⁸ Este exercício foi descrito no item sobre postura.

Outra proposta específica para o *U* ocorre no exercício da gangorra, anteriormente descrito.⁶⁹ Aqui também pode surgir o *glissando*.

3.2.3. O *Glissando*

O uso do *glissando* é bastante recorrente no nosso processo experimental. São várias as implicações do uso do *glissando*. Como na proposta acima e em outras já mencionadas, o *glissando* tem um poder especial de conexão com o corpo. Seu movimento parece ser, muitas vezes, tal qual o desenho do movimento do corpo. Ao mesmo tempo, o *glissando* é um recurso importante para a descoberta das diversas vozes que nos habitam, unindo graves a agudos. Mas seu sentido ultrapassa estes aspectos. O *glissando* traz a possibilidade de resgatar uma voz primordial, os sons de uma voz anterior aos sistemas. Tem assim uma natureza desestabilizante. Segundo Francis Bayer, há no jogo de *glissandos*, juntamente com o uso de *clusters* e nuvens sonoras, “um desejo de redescobrir uma experiência sonora primitiva, selvagem, que está situada entre e além de todas as tentativas de sistematização” (Bayer apud Weiss, 2008: 79). O *glissando* pode, assim, representar a redescoberta de uma “realidade musical primeva e imediata”, uma realidade anterior a sistematizações. Bayer aponta para a necessidade de redescobrir esta qualidade, de restaurar um poder expressivo, que foi muitas vezes formatado e aprisionado pelas regras destes sistemas.

Glissar significa deslizar de um som a outro, ocupando cada pequeno espaço que o separa do outro, significa a indistinção dos intervalos. É, por exemplo, uma forma de se escapar da divisão em doze tons do sistema tonal. Uma forma de descobrir a infinitude dos sons que se situam nos espaços “entre”. Há toda uma gama de sons entre os semitons, a mínima unidade do sistema tonal, que podem facilmente surgir através da voz. Neste caso, a voz é um instrumento musical privilegiado, pois pode se adequar ao sistema tonal, mas também pode transgredi-lo com facilidade. No *glissando* a voz realiza uma forma de trânsito entre os sistemas, de ocupação dos espaços entre eles. O *glissando* é um dos recursos que possibilitam novos caminhos, que traz a possibilidade de se ouvir e produzir outros sons, que não podem ser facilmente sistematizados. Ele traz o gérmen da indeterminação, do aleatório

⁶⁹ Esta proposta foi descrita no item sobre *equilíbrio e transferência de peso*.

na música. Traz a possibilidade de estar além dos sistemas, aproximando-se de uma forma de movimento que não se deixa fixar.

O glissando suprime todas as possíveis diferenciações entre a altura dos sons; conseqüentemente estabelece uma certa relação de incerteza no centro do material sonoro, em oposição à precisão um tanto artificial dos sistemas articulados: pode-se até mesmo afirmar que no *glissando* não estamos mais lidando com tons precisos, mas com um movimento sonoro de conjunto onde, no plano espacial, somente a direção geral é realmente determinável.

(Bayer apud Weiss, 2008: 74)

3.2.4. O som das consoantes

ZZzz Z Z z z

Vvvvv v v

FFfff F f f F

As consoantes podem ser trabalhadas para sensibilizar determinadas regiões do corpo. As consoantes não geram espaços respiratórios, mas ativam as paredes destes espaços, segundo Middendorf. Os já mencionados sons da respiração que aparecem como sopros, bocejos e suspiros, podem surgir na forma das consoantes *S*, *TS* e *CH*, mas também existe a proposta de um trabalho específico com outras consoantes, tais como *R*, *V*, *Z*, *P*, *B*, *F*, *T*, etc. Com as mãos na cintura, em geral sentado, pode-se articular estes sons como sons longos, quando possível, ou curtos, tal qual os *staccattos*. Além de funcionar como um fator estimulante para o trabalho do diafragma, sensibilizando especialmente a região média, existe

aqui o gérmen da desconstrução. Neste procedimento as consoantes podem trazer uma outra forma de musicalidade – algo similar a um “ruído” naturalmente presente na língua.⁷⁰

P p P p P p

B b B b B b

Rrrrrrr

Brbrbrbrbr

As consoantes também podem se unir a vogais, tais como *Fa, Fe ...* O impulso para a ação vocal é assim auxiliado pelas consoantes. Novamente, como em quase todas as propostas, pode-se deixar o processo criativo se autoconstruir a partir deste pequeno impulso inicial.

3.2.5. Desconstrução

Desconstruir significa buscar a musicalidade de cada fonema, descobrir a língua enquanto som. Uma possibilidade de se desconectar de seu aspecto semântico. Qualquer palavra serve para ser desmembrada em seus múltiplos sons. Desconstruir para descobrir outras possibilidades, para romper com as amarras da língua, para descobrir a *voz-música*.⁷¹

Este trabalho pode começar com a realização de uma trajetória onde movimentos são pesquisados para desenhar cada fonema. Primeiramente, o som permanece como “canto silencioso”, sem transbordar para fora. Quando o encadeamento de movimentos se estabelece, pode-se então deixar surgir a ação vocal.

⁷⁰ Já o poeta e músico futurista Luigi Russolo apontava no seu livro *L'Arte dei Rumori* (1916), como o ruído, que enfrentou tanta hostilidade ao se tentar trazê-lo para a música, é na verdade, parte integrante da própria língua (Russolo, 1992: 23-29). Com certeza, na época de Russolo era mais simples determinar o que era ou não ruído. Seu sentido fica cada vez mais relativo na atualidade, principalmente porque a música passou a integrar qualquer tipo de som, inclusive estes que antes eram tidos como ruído, de forma que seu sentido atual aproxima-se mais de “som indesejado” (Schafer, 1992:138).

⁷¹ O conceito de “voz-música” é apresentado por Janete El Haouli em *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. (2002)

Outra proposta parte em geral da posição sentado, em que se desliza para trás dos ísquios e o retorno para a posição de partida é acompanhado pela ação vocal. Aqui também a exploração da musicalidade dos fonemas, assim como a escolha das palavras, podem ser livres.

3.2.6. Boca, lábios, língua ... outras paisagens sonoras

Os recursos da boca, dos lábios e da língua são primeiramente pesquisados e explorados livremente, mas também podem se organizar em pequenas improvisações, onde o material sonoro se limite às possibilidades de sons produzidos apenas com estes recursos, ou seja, anterior a uma vocalização propriamente dita.

A vibração dos lábios e da língua são recursos presentes em muitas técnicas vocais com a finalidade de auxiliar o processo de impostação da voz. Porém, este recurso também é interessante dentro de um processo de criação, assim como pode estar presente nas propostas de sensibilização corporal. Por exemplo, com vibração dos lábios desenha-se uma espiral que começa nos pés. Esta espiral sonora deve envolver todo o corpo, evoluindo em direção à cabeça. Inicialmente existe apenas o som da própria vibração dos lábios. A projeção deste som pode ter a intenção de desenhar esta espiral, o que traz a percepção do movimento do som no espaço. Depois esta vibração pode se transformar em vibração sonora, fazendo-se uso de sons com alturas determinadas, do grave para o agudo.

O trabalho de investigação dos recursos do aparelho fonador conduz a outras propostas. Por exemplo, a de pesquisar sons específicos de determinadas paisagens sonoras, tal como os sons da paisagem sonora urbana. Abre-se a possibilidade de integração do ruído e de descoberta de outras formas de emissão vocal.

Resumindo: o trabalho com voz abrange desde os sons da respiração, exploração dos recursos sonoros do aparelho fonador, até distorções, desconstruções, *clusters* e *glissandos*. Mas isto tudo não significa o abandono do *legato*. Ele sobrevive nas linhas melódicas.

O trabalho com a voz é extremamente metafórico. O movimento do corpo incorpora estas metáforas, facilitando a ação vocal. As propostas acima exemplificadas são apenas uma amostragem. São fotogramas que focalizam trabalhos específicos em relação a determinadas vogais e consoantes, mas as possibilidades de uso da voz e de como penetrar na sua

potencialidade criativa são infinitas. Algumas estratégias estão presentes como embrião na prática de Middendorf. Porém, esta sistematização entre determinados movimentos e fonemas específicos tem sido desenvolvida no âmbito da experimentação prática de *Movimento, Respiração e Canto*. Novas estratégias podem surgir do trabalho diário, estimuladas pelo próprio fazer. O processo está sempre se auto-construindo e se transformando, tanto como aqueles que dele participam. De todas as propostas que fazem uso da voz podem surgir criações, por que estas em geral são formas criativas de conduzir à ação vocal. Isto só depende da disponibilidade dos performers e do processo de sensibilização que auxilia no surgimento desta disponibilidade. A respiração possibilita a voz, mas esta materializa a respiração, encenando-a em forma de canto, ou melhor, cantos, pois tal qual a diversidade presente nos estados do corpo, também nossas vozes são inúmeras. A forma como o trabalho se desenvolve depende em grande parte do grupo de performers. São suas performances que determinam a trajetória do processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*.

4. Performer, espaço e atmosfera

O performer é aquele que atua, aquele que vivencia e constrói o processo. Sem ele nada se constrói. Neste processo experimental ele não é um virtuoso, nem necessariamente precisa ser especializado em alguma linguagem artística. O performer é você, sou eu, somos nós... E o que torna possível a realização da performance e do processo criativo não é uma aptidão ou especialização prévia por parte do performer. Não há dúvida de que o contato com uma prática como a *Respiração Vivenciada* vai se aprofundando com o fazer, se construindo aos poucos, através da experimentação constante, ampliando-se continuamente as vivências. O tempo necessário para incorporar esta forma de vivência é absolutamente individual, pois depende da percepção de cada um. Mas é possível compreender esta forma de experimentação como um evento único. A qualidade mais importante do performer é seu despojamento, sua disponibilidade para vivenciar o processo. É nesta postura de receptividade que é possível surgir a ação criativa. Sem preconceitos, sem idéias prévias do que deve ou não surgir, sem a necessidade de conformar o que surge a um desejo estético pré-determinado. Não há determinações. O requisito para a vivência é a disponibilidade. Se existe no performer uma tendência para experimentar, para vivenciar, então a própria prática e a vivência do processo vão estimulando este estado de disponibilidade, num processo que se instaura pelo *feedback*

constante. Este é um estado específico do corpo, que surge e se mantém conjuntamente com a construção de um espaço, a partir da relação com os outros, onde a atmosfera predominante é a de experimentação. O performer traz consigo sua história, seu saber, que podem vir à tona e se transformar. Se houver uma especialização ou experiência prévia em respiração, canto ou movimento, por exemplo, esta história estará lá no momento da vivência, poderá ser integrada ou refutada. Muitas vezes aquele que já é especialista traz consigo as amarras de seu saber. Neste caso é preciso mais disponibilidade para se despojar e se libertar destas amarras, e então, poder vivenciar uma experiência distinta. Cada evento é único e singular. Mesmo para aquele que vivenciou um processo similar diversas vezes, existe a singularidade do momento. É no momento presente que estamos ou não disponíveis e isto é uma variável que influencia diretamente na atuação do performer. Mas esta abertura para o processo também resulta da dinâmica que se estabelece entre os diversos performers, uma dinâmica que se constrói e que depende da atuação de cada um.

As interações ocorrem, muitas vezes, através de um processo de contágio, um estado que permeia a atmosfera do processo experimental. Os performers, as formas de interação e as relações com o espaço são responsáveis pela instauração de uma determinada atmosfera, compreendida aqui como um ambiente. Embora o termo atmosfera apareça frequentemente no nosso dia-a-dia, temos dificuldade em defini-lo ou em determinar o que é responsável pela sua constituição, como observa Hauskeller⁷² (1995: 13). A atmosfera é, em geral, percebida como “algo” que está presente no espaço, relacionando-se diretamente com nossa percepção sensorial. Nós percebemos a atmosfera reinante através de nossos sentidos, percebemos o que está “presente” neste espaço. A atmosfera de “algo” vai até onde a presença deste “algo” continua a fazer uma diferença naquele que a percebe (op.cit.: 33). O que percebemos exerce uma influência sobre nós, sobre nossa atuação, sobre nossas sensações. Podemos encontrar muitas definições para a atmosfera deste processo experimental. Uma atmosfera de confiança, de investigação, de troca, de criação, etc. Mas o importante é saber, que neste caso específico, a atmosfera resulta da interação entre os performers e o espaço, resulta da ação dos performers, dos seus movimentos, de suas respirações e de suas vozes. A voz, tal qual uma impressão digital, é capaz de revelar a identidade. Na atmosfera que se constrói afirma-se a identidade de cada voz, sua singularidade, mas ao mesmo tempo ela pode se fundir com as outras vozes, levando ao surgimento de uma atmosfera de conjunto, de integração.

⁷² Michael Hauskeller desenvolveu um estudo filosófico sobre atmosfera e percepção em *Atmosphären erleben: philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

Assim, esta atmosfera permite uma vivência, que para o performer pode significar uma forma de criar e de se manifestar artisticamente, mas também pode representar um caminho para despertar sua percepção, para manifestar sua individualidade se esquecendo dela, de forma que ela possa fazer parte do amálgama que se estabelece como conjunto. É uma possibilidade de romper suas fronteiras e de se transformar, uma possibilidade de fusão, de comunhão com o espaço e com os outros. Esta possibilidade ressurge e se constrói exatamente quando há a retomada do interesse pelo corpo. Um corpo que é íntegro em cada estado que ocupa. É no corpo do performer que se dá a vivência, que transforma o estado de seu próprio corpo.

Parte III

A performance do corpo na criação musical: do estado de criação

*Observar – vivenciar,
ambas as possibilidades
precisam aceitar,
completar,
permear uma a outra.
E não
- como hoje em dia -
excluir,
lutar
e dominar uma a outra.⁷³*

(Middendorf, 1998: 13)

⁷³ Do *Poema da Respiração*: “Betrachten – Erfahren, beide Möglichkeiten müssen einander dulden, ergänzen, durchdringen, und nicht – wie heute – einander ausschließen, bekämpfen und beherrschen” (Middendorf, 1998: 13).

Entre os múltiplos estados que o corpo pode habitar existe o estado de criação. Este estado, especificamente no âmbito do processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, é o objeto da reflexão aqui proposta. A vivência da respiração a partir dos princípios da prática da *Respiração Vivenciada* viabiliza, juntamente com outras práticas e estratégias, uma determinada performance do corpo, compondo o processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*. Nele a performance se constrói enquanto processo de criação. A vivência do processo experimental leva o performer a adentrar um corpo em estado de criação. Este estado específico do performer se alastra, simultaneamente sofre e gera contágios, estabelecendo pouco a pouco um espaço de criação, no qual o performer, através de sua atuação, pode então realizar um processo criativo. A reflexão que se segue ocupa-se principalmente desta performance enquanto processo de criação, de como se pode gerar o *espaço de criação* e o *corpo em estado de criação*, assim também do que constitui e caracteriza o processo experimental, detendo-se especialmente na voz, na sua relação com o corpo e com o espaço, pois é ela que materializa o processo de criação musical.

1. Performance e Criação: um processo experimental⁷⁴

Cada ação, cada trabalho, cada performance nos muda como pessoas.

(Chaikin, 1977: 6)

O processo experimental deste estudo parte das relações que se estabelecem entre o movimento, a respiração e o canto, um fazer que se insere no panorama artístico contemporâneo, no qual há uma mudança significativa em relação aos conceitos artísticos.⁷⁵ No entendimento deste contexto de constantes transformações e surgimento de múltiplas propostas, é possível compreender e situar este evento que tange o didático e o artístico, caracterizando-se simultaneamente como evento performático e de criação. O que permite esta perspectiva e diretamente aponta para a contemporaneidade desta experimentação prática é o próprio contexto histórico. A performance aqui não se refere mais à realização e apresentação de uma obra no sentido tradicional. No contexto contemporâneo, a qualidade de

⁷⁴ O sentido de experimental aqui remete-se ao uso deste termo em música segundo definição do compositor John Cage, que em entrevista a Roger Reynolds em 1962, afirma: “Música experimental pode ter muitas definições, mas eu uso a palavra experimental significando fazer uma ação cujo resultado não é previsto” (Schwartz, 1998: 341).

⁷⁵ Um breve panorama destas mudanças encontra-se na Introdução deste estudo.

processo é percebida como uma característica básica da performance (Barthelmes, 1997: 9-10). A revelação desta particularidade passa a ocupar o primeiro plano. Revelar como o processo se estabelece, investigar a característica da performance enquanto processo criativo constituem o enfoque principal da reflexão aqui proposta.

O movimento de busca por caminhos próprios norteia grande parte das atividades artísticas no século XX,⁷⁶ um processo caracterizado pela crescente valorização do indivíduo. No entanto, esta tendência não deixa de conduzir a vivências de conjunto, onde então reside a possibilidade de fusão do indivíduo com algo maior, assim como a experiência de um estado de comunhão. A busca e criação de caminhos próprios implica numa pluralidade de experimentações, um estado que acaba por gerar a democratização dos processos de criação. Neste contexto é possível falar de uma necessidade artística que prescinde da existência de grandes obras e que imagina o fazer artístico não como um sinônimo de produção de um objeto de arte ou de um evento “espetacular”. As manifestações artísticas em formas tradicionalmente estabelecidas passam a coexistir com novas formas e experimentações, que surgem e se transformam constantemente. Nem sempre ocorre a estabilização destas novas formas, pois passamos a viver um estágio onde a velocidade das transformações não permite que haja sempre um processo de estabilização. Assim, provavelmente, apenas elas se constituem e já num momento não muito distante são substituídas por outras, ramificando-se sucessivamente, gerando outros eventos.

A experimentação que leva o nome de *Movimento, Respiração e Canto*, objeto deste estudo, pode ser considerada como uma ramificação, pois embora seja resultado de diversas influências, também surge a partir de uma prática fortemente consolidada, a *Respiração Vivenciada*, gerando um outro acontecimento, num contexto sócio-cultural distinto do original, ao ser conectada ao universo de experimentação artística / musical. Especificamente, ao se explorar seu aspecto criativo e sua potencialidade de congregar performance e criação, acaba-se por conduzi-la para um caminho diverso do original, assim como sua finalidade se transforma, num processo de recriação, embora com certeza esta potencialidade já estivesse contida no cerne da própria prática. A possibilidade de transformação já a habitava, o que é ressaltado pela própria Ilse Middendorf, responsável pelo desenvolvimento da *Respiração Vivenciada*, que ao falar sobre seu trabalho, afirma com grande lucidez que a “transformação

⁷⁶ O século XX caracteriza-se especialmente por um estado de pluralidade, quando cada artista parece desejar criar seu sistema próprio e distinto em relação a um anterior. Na dança, por exemplo, temos Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham, cada qual com um sistema singular de criação. No teatro, Konstantin Stanislávsky, Vsévolod Meierhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, apenas para citar alguns nomes de artistas dedicados a desenvolver métodos próprios.

ocorre sempre”⁷⁷, sendo mesmo uma característica fundamental da realização prática. É exatamente nestas frestas, onde é possível uma ação diferenciada e criativa, capaz de conduzir a pequenas transformações, que habita um poder maior, pois esta maneira de agir carrega em si a potencialidade para provocar, ainda que minimamente, a afetação dos envolvidos, a expansão de seu universo interior. E este talvez seja o objetivo maior de todo evento artístico.⁷⁸ Os participantes, que se transformam em performers, vivenciam um estado corporal diferenciado, onde seus corpos transbordam para o espaço circundante em forma de movimento e som. Surpreendem-se por sua própria capacidade criativa, até então muitas vezes apenas latente. E podem também averiguar como a capacidade de fazer arte é inerente a todo ser humano.

A performance nesta experimentação constitui o próprio processo de criação e vice-versa. Naturalmente, é característica de toda performance artística envolver alguma forma de processo criativo. A realização de uma performance musical, por exemplo, mesmo que realizada a partir de um código escrito e instruções precisas, implica quase sempre numa espécie de recriação.⁷⁹ A rigor uma performance ao vivo não se repete nunca da mesma forma, pois sofre transformações, mesmo que mínimas, a cada vez que ocorre, sendo portanto resultado de pequenas mas constantes recriações. Todavia, no campo da performance musical convencional as recriações ocorrem em geral no âmbito de determinados limites, já que tradicionalmente desenvolve-se sobre algo pré-estabelecido, orientando-se em geral pela partitura. Na história da música erudita ocidental, como Barbara Barthelmes observa, a partitura é considerada como a obra real, sendo a realização sonora uma espécie de reprodução, ou seja, a impossibilidade de repetição reside em geral apenas no “nível secundário da interpretação” (Barthelmes, 1997: 13). Quando se trata de uma improvisação, esta também é muitas vezes realizada a partir de uma estrutura dada e segundo um certo idioma,⁸⁰ o que acaba por conduzir a performance por caminhos previsíveis e por uma trajetória pré-estipulada. Diferentemente, na experimentação prática deste estudo o processo criativo desenrola-se com o próprio fazer, com a performance, de maneira inédita,

⁷⁷ Em entrevista a esta autora em 4 de julho de 2006, em Berlin.

⁷⁸ O compositor Karlheinz Stockhausen coloca de maneira poética qual seria a função do evento artístico, especificamente do musical: “O papel das artes é explorar o espaço interno do ser humano; encontrar quanto e quão intensamente ele pode vibrar, através do som, através do que ele ouve, o que quer que seja. São meios pelos quais expande seu universo interno” (Stockhausen, 2000: 32).

⁷⁹ Entende-se que “o texto de um dramaturgo, embora possa ser lido, entendido e apreciado, ainda não é uma peça de teatro, do mesmo modo que uma partitura ainda não é música, mas apenas um projeto. A música só existe, de fato, na performance. A partitura não é senão um esboço mecânico e artificial de uma realidade sonora móvel, dinâmica e viva” (Seincman, 2001: 15).

⁸⁰ A questão da improvisação idiomática será discutida mais adiante, ao se falar sobre improvisação.

imprevisível, não pré-determinada e impossível de ser totalmente repetida, o que funde num amálgama os processos de criação e de performance.

Como outra característica importante que a distingue, a performance aqui não se refere à apresentação para uma audiência, como o termo performance é usualmente compreendido. Trata-se antes de um fazer que prescinde da figura tradicional do espectador e que remete à ação criativa dos performers, que têm no seu corpo o impulso para esta ação. A idéia de uma performance sem espectadores não é algo inédito. Pelo contrário, trata-se provavelmente de uma forma mais próxima à própria origem da manifestação artística performática. Na história mais recente pode ser encontrada, entre outros exemplos,⁸¹ no trabalho parateatral desenvolvido por Jerzy Grotowski, onde há o abandono da estrutura formal típica da produção teatral e a eliminação da distinção entre atores e espectadores (Schechner, 1997: 5). O parateatro de Grotowski constitui-se a partir de atividades improvisadas com participantes externos, porém estimulados por guias iniciados.⁸² Posteriormente, a investigação prática de Grotowski, que passa a ser realizada a partir de 1986 no Centro de Experimentação Teatral de Pontedera, na Itália, conduz a outra modalidade, denominada “arte como veículo”. Também não há aqui uma preocupação com a produção de um espetáculo ou existência de uma audiência tradicional. Em relação à experimentação deste estudo é possível falar de uma fusão entre as duas figuras tradicionais, a de performer e a de espectador. Esta característica vem ressaltar a importância do processo e não do resultado. A priori não é importante atingir um resultado a ser exibido para uma audiência, mas sim vivenciar um processo que é o próprio processo de criação, potencialmente capaz de provocar transformações naqueles que dele participam. A performance possibilita uma vivência em conjunto, uma comunhão entre os participantes através do próprio ato criativo, apontando para uma possibilidade de resgate de uma participação ativa na manifestação artística. Porém, também aqui o processo é estimulado a partir de uma espécie de guia, que oferece os primeiros estímulos a partir dos quais o processo de criação se desenvolve.

⁸¹ Pode-se mencionar também o trabalho desenvolvido por Allan Kaprow a partir de 1971, quando passou a realizar diversas performances por ele próprio denominadas “atividades”. Nestas o principal elemento “é a utilização da vivência produzida em experiências com grupos improvisados e com um número restrito de participantes” (Glusberg, 2005: 127). A ação é conduzida a partir de um plano de trabalho ou roteiro e pressupõe a ausência de uma platéia. O processo conduz portanto à fusão das tradicionais figuras de ator e espectador.

⁸² Segundo Lisa Wolford, o Parateatro ou Teatro de Participação, desenvolvido entre 1969 e 1978 por Jerzy Grotowski, pretende o fim do processo de mimesis e do uso da máscara da representação. “Parateatro desenfatura os critérios artísticos e questões técnicas; a estrutura convencional da performance dramática é substituída por atividades improvisadas envolvendo contato espontâneo entre um grupo de guias iniciados e um número de participantes externos” (Schechner, 1997: 9).

2. Processo de Criação

A manifestação artística é uma atividade peculiar à espécie humana, “é um instinto da nossa espécie”, algo que nos distingue das outras (Amorin, 2003: 18). A arte não parece ter uma função definida e isto também a caracteriza. “Não tendo uma função clara, pode-se entender a arte como uma estratégia de sobrevivência que abre canais e estreita a relação do corpo com o ambiente, muitas vezes tornando-os um só” (ibidem). Esta estreita relação com o ambiente se faz mais perceptível nas manifestações que envolvem performance. Mas em que exatamente se constitui um processo criativo que envolve performance? O que é necessário para que se organize tal processo? Refletir sobre esta questão é essencial para uma experimentação que entende a performance enquanto processo criativo e vice-versa. Como ponto de partida considero o fato de que, se por um lado não existem fórmulas para a constituição de um processo criativo, sendo este sempre único, por outro lado é necessária sua desmistificação, colocando-o como parte integrante e natural das atividades humanas, lugar que de fato ocupa.

O ato de criar parece implicar em descobrir o “novo”: um caminho, que ainda não foi trilhado; uma forma, uma configuração, ainda não experimentadas; uma vivência, ainda não realizada; uma organização, ainda não revelada. Criar parece implicar em uma ação, em atividade, em fazer, em realizar. No processo criativo artístico deve-se ainda considerar o agente condutor das ações: o artista, o compositor, o pintor, o performer, o ator, etc, o que praticamente torna cada processo único. O envolvimento do ser humano que conduz, que experiencia o processo criativo é fundamental para o próprio processo. No que criamos há sempre a revelação do que somos. Porém, o processo criativo artístico não se limita à revelação do que somos. Segundo Jerzy Grotowski, “o processo criativo consiste (...) não apenas na revelação de nós mesmos, mas na estruturação do que é revelado” (Schechner, 1997: 38). Qualquer tentativa de omitir parte do que somos pode conduzir ao fracasso e bloquear o fluxo da criatividade. Em entrevista a Richard Schechner e Theodore Hoffman, Grotowski explica:

(...)Por exemplo, se durante a criação nós escondemos coisas que funcionam nas nossas vidas pessoais, você pode estar certo que nossa criatividade decairá. Nós apresentamos uma imagem não real de nós

mesmos; não nos expressamos e iniciamos uma espécie de flerte intelectual ou filosófico – usamos truques, e a criatividade é impossível.

(Schechner, 1997: 38)

Para viabilizar um processo criativo parece então ser necessário constituir condições que evitem os truques, pois esta atitude não é algo que resulte apenas de uma decisão ou postura daqueles que participam do processo, mas é também decorrente do ambiente circundante e das ações que se estabelecem. Sobretudo, é preciso criar primeiramente um espaço onde seja possível revelar-se sem omissões, sem artificialismos, um espaço onde reine uma atmosfera de confiança e receptividade do outro, enfim, um espaço onde não haja espaço para truques.

Se, a revelação de nós mesmos é essencial, outro fator básico do processo criativo é o risco. Arriscar-se por novos caminhos, experimentar trajetórias desconhecidas representa um risco de fracasso, mas sem o qual não existe a possibilidade de criar, pois “não existe descoberta se a rota já está fixada” (Barba, 1994: 241). De outra forma estaríamos apenas repetindo trajetos antigos e familiares, que impedem a criação do “novo”, pois quando repetimos uma trajetória conhecida, evitando o desconhecido, só nos restam truques e “estereótipos que podem ser filosóficos, morais ou técnicos” (Schechner, 1997: 39). Penetrar por uma trajetória ainda não percorrida traz a possibilidade de ampliar nosso auto-conhecimento, fator fundamental para a criação. Segundo Grotowski:

A primeira vez que percorremos uma rota há a penetração no desconhecido, um processo solene de procura, estudo e confrontação que evoca uma “irradiação” especial resultante da contradição. Esta contradição consiste em domar o desconhecido – que nada mais é do que a chave do auto-conhecimento - e encontrar técnicas para compor, estruturar, e reconhecê-lo. O processo de aquisição de auto-conhecimento dá força para o trabalho.

(Schechner, 1997: 38-39)

Assim, além de envolver e potencialmente poder gerar um processo de auto-conhecimento, o processo de criação dele se alimenta. Ele constitui ao mesmo tempo uma estratégia técnica ou instrumento de criação. No processo criativo, existe uma constante reconstrução daqueles que dele participam. Somos transformados a todo momento, a cada nova experiência, a cada processo de investigação, visto que tudo é incorporado. Sendo assim, esta incorporação de vivências provoca transformações contínuas no que somos, o que por sua vez reflete-se no que criamos. Entra-se aqui, portanto, numa espécie de trajetória circular, o que de forma alguma significa repetição. A imagem de uma espiral talvez seja mais apropriada, pois nela não há retorno a um mesmo ponto. A transformação é contínua, mesmo que muitas vezes quase imperceptível. Neste trabalho específico de *Movimento, Respiração e Canto*, o processo de criação envolve a experimentação de novos movimentos, novos sons, novas possibilidades que continuamente reconstróem o corpo e a voz do performer, agente do processo.

Outra questão que se coloca no processo de criação, também discutida por Grotowski, é a do resultado. A procura pelo resultado conduz ao bloqueio do processo criativo. Este deve ser desenvolvido sem que haja essa preocupação, ou existe o perigo de se procurar soluções já experienciadas. Não deve existir uma fixação, o processo precisa seguir os impulsos do corpo e consiste no reconhecimento deste material vivo. O ato de criar está relacionado ao doar-se, e como enfatiza Grotowski, o performer⁸³ não deve trabalhar para si próprio ou para uma possível audiência. A primeira opção pode levar o performer a um estado de hipocrisia, já que frequentemente nesta maneira de agir, ao trabalhar para si próprio, passa-se a não viver os próprios estados psíquicos, mas sim a observá-los e imitá-los, na tentativa de reproduzir os estados desejados. A segunda opção, a de trabalhar objetivando uma audiência, pode levar ao narcisismo, pois em geral existe o desejo e a satisfação em ser aceito.⁸⁴ Uma possibilidade seria dedicar-se totalmente a uma procura constante, observando sobretudo que esta procura não deve objetivar um resultado a ser exibido para os outros nem para si próprio, porém deve decorrer *a partir* de si próprio, pressupondo um mergulho total no próprio ser a partir de um estreito contato com o corpo (Schechner, 1997: 40). A diferença sutil em não se trabalhar

⁸³ Embora Grotowski refira-se especificamente ao trabalho do ator, acredito que estes conceitos possam ser aplicados para o performer em geral, especialmente para aqueles, que têm no corpo o impulso primordial para o processo de criação.

⁸⁴ Transportando esta situação para o aspecto musical desta experimentação, o performer acabaria por fazer uso de formas musicais prontas e até de clichês ou encantar-se-ia demasiadamente com sua própria voz, perdendo a conexão mais profunda consigo próprio e com o espaço circundante.

para si próprio, mas *a partir* de si próprio parece então ser fundamental para a constituição de um processo criativo que não se caracterize por truques e artificialismos.

A questão da permanência junto ao fluxo criativo, da não-procura por um resultado envolve uma postura de não-intencionalidade durante a experimentação. Há algo neste pressuposto que nos remete ao pensamento do compositor John Cage, à questão paradoxal de uma “não-intencionalidade intencional”.⁸⁵ Nesta experimentação este conceito aplica-se ao fazer prático, à maneira de agir e de construir o próprio processo criativo. A partir do momento em que se pretende criar ou atingir determinado objetivo ou resultado, o processo criativo é perturbado. Para conduzi-lo é preciso manter uma atitude de receptividade, de não se almejar um resultado, de não-intencionalidade e de “não-fazer”. Mas é preciso estar disponível. A disponibilidade para a experimentação, para a vivência é fundamental. É o paradoxo de ser ativo a partir de uma passividade interna, a ação de se deixar levar por uma espécie de não-fazer. “O processo precisa nos conduzir. Nestes momentos deve-se ser internamente passivo mas externamente ativo”, como afirma Grotowski (Schechner, 1997: 42). Apenas desta forma é possível um mergulho em si próprio, um encontro dos impulsos autênticos e abandono dos truques. É preciso criar condições excepcionais que nos levem a abandonar os truques, que só fazem bloquear o processo de criação. Começar pelo não-fazer e pela instauração de um silêncio interno fazem parte da proposta de Grotowski para viabilizar o processo de criação. No processo experimental deste estudo existe uma situação inicial similar, pois a prática da *Respiração Vivenciada*, que constitui fundamento básico no trabalho de *Movimento, Respiração e Canto*, baseia-se fortemente num estado que se caracteriza pelo “deixar acontecer.”⁸⁶ A respiração deve surgir por si só e sua vivência fundamenta-se numa tríade que envolve a respiração, a concentração e a percepção. Também existe no processo de vivência da respiração um estado de aquietamento da mente, capaz de levar o performer a si próprio, ao seu silêncio interior, para a partir daí, ser conduzido à ação pelo sopro que dele surge, e que aos poucos se configura, expandindo-se em atividade para o exterior em forma de canto, em forma de dança.

⁸⁵ A não-intencionalidade de John Cage pretende “liberar os sons de seus gostos pessoais”(Terra, 2000: 33), inserindo assim o acaso e a indeterminação nas suas obras. O que fundamenta esta postura é o desejo de aproximação entre arte e vida. No entanto, esta postura de não-intencionalidade é intencional, daí o paradoxo. Cage esclarece em entrevista a Roger Reynolds, em 1962, quais seriam para ele as diferenças entre acaso e indeterminação: “Em relação a operações de acaso, sabe-se mais ou menos os elementos do universo com os quais se está tratando, enquanto em indeterminação, eu gosto de pensar ... que estou num círculo de um universo conhecido, e lidando com coisas que eu literalmente não sei nada sobre” (Schwartz, 1998: 337).

⁸⁶ “A palavra chave da prática de vivenciar a respiração é a palavra **lassen** – do alemão: deixar, ceder, deixar de fazer, permitir. Experimentar e conhecer a respiração não são possíveis através do *fazer*, mas sim do *deixar acontecer*”(Storolli, 2004: 38).

2.1. Paisagem sonora: movimento e canto

Corpos que criam. Corpos no espaço, que se entrelaçam, que se afastam e se aproximam, delineando formas geométricas, desenhando o espaço, desconstruindo e reconstruindo o espaço. Poesia corpórea. Corpos que se estendem pelo chão em agonia criativa, que se tocam e se encontram. Que congelam. Que se afastam numa constante dança. Corpos que soam, corpos que respiram. Respirações que se confundem num amálgama sonoro. Corpos que não pretendem o resultado, mas que desfrutam e constroem o presente a cada segundo, constroem e reconstróem o processo numa trajetória espiralada que aparentemente pretende voltar ao centro, mas que sempre retorna a um novo centro, ainda não experimentado. O deslocamento constante da espiral, onde há a diluição do tempo, onde o tempo vira espaço. Onde não se percebe mais o tempo, mas apenas o tempo-espaço. O processo dos corpos movidos pela necessidade da criação. O corpo em crise. A procura por novas estratégias, novas configurações. A recordação da necessidade deste espaço, um espaço que não existe pronto e que não se sabe ao certo como se configurará. “Zona de

experimentação, turbulências estéticas.”⁸⁷ Permitir-se pequenos encontros onde os corpos, sonoros e em movimento, encontram-se através de uma linguagem ancestral. Possibilidades que se relacionam. A quebra das ilhas. A quebra do discurso, da linearidade. A justaposição, a simultaneidade. O transbordamento dos corpos. Evento artístico, onde performance e criação fundem-se num só acontecimento e as figuras de performer e espectador alternam-se no mesmo indivíduo.

Delineia-se assim a paisagem inicial, ponto de partida de uma prática que explorando as relações entre o movimento, a respiração e o canto, passa a constituir um acontecimento que ultrapassa os limites do fazer pedagógico, unificando evento performático e processo de criação. Inicialmente trata-se da instauração de um espaço que permite a geração de vivências e experimentações a partir do corpo. Um espaço que se configura através do próprio processo, povoado por um fluxo ininterrupto de vivências onde os três elementos - movimento, respiração e canto - fundem-se dando origem a novas configurações.

Como falar deste processo? Um processo, que propõe a vivência da respiração a partir de sua conexão com o movimento. Primeiramente, a vivência da respiração é despertada a partir do trabalho com o movimento, e então, percorrendo-se uma trajetória espiralada atinge-se o polo inverso, onde a partir da respiração são gerados o movimento e o canto, este último compreendido também como movimento, re-configurando-se assim de uma nova maneira corpos e espaço. Indistinação entre movimento e som, entre corpo e voz, entre corpos e espaço. Geração de um processo a partir das relações entre movimento, respiração e canto. Procurar uma forma discursiva que possibilite uma reflexão sobre este evento é uma necessidade deste trabalho, correndo-se aqui o risco de reduzir a experiência a categorias já conhecidas, especialmente ao se verbalizar um processo criativo não-verbal. Provavelmente esta forma não será sempre linear, mas exemplo de uma procura constante e incerta, um vislumbre do caos que se instaura, onde se fundem prática e criação, prática e reflexão, prática e performance. De fato, a forma discursiva é sempre uma recriação na sua tentativa de abordar o evento, que é efêmero por natureza e que se tenta aqui reter através de registros visuais e sonoros e através desta própria reflexão. Para os performers, no entanto, o evento permanece como marca e vivência incorporada, superando desta forma sua característica efêmera.

⁸⁷ Empréstase aqui algumas expressões empregadas por Renato Ferracini no seu curso *Possibilidades de Conceituações do Corpo-em-Arte*, realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo de agosto a novembro de 2007 (Informação verbal).

Os registros oferecem um rastro do que foi o processo, mas constituem também uma documentação autônoma e possível de ser assim apreciada.⁸⁸ O registro em vídeo mostra como o processo organiza-se a partir das ações físicas, da vivência da respiração em conexão ao movimento e ao canto, revelando seu aspecto performático e como esta performance constitui-se no próprio processo de criação. O registro sonoro exemplifica e recorta por sua vez o lado sonoro deste processo, que resulta na composição de sons vocais. Este processo que envolve a experimentação a partir do movimento, da vivência da respiração e da voz tem como agente fundamental o corpo. É o próprio corpo que se transfigura em som e movimento, revelando o processo de trabalho enquanto obra artística, enquanto composição sonora e gestual.

2.2. O Corpo: agente do processo criativo

O corpo se metamorfoseia nos espaços que ocupa e assim transforma o ambiente em um movimento de mão dupla. Como processo, nunca está pronto.

(Greiner, 2003: 142)

⁸⁸ Em anexo encontram-se os registros em DVD e CD, que oferecem alguns recortes do processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*, realizado nos dias 22 de setembro e 21 de outubro de 2007, com um grupo formado especialmente para esta vivência.

O corpo, transfigurado em som e movimento, não é apenas veículo, mas sim processo, composição. Suas ações não apenas geram o processo criativo, mas também fazem dele o local onde este processo se dá. Não é apenas invólucro, mas o que na verdade possibilita e constitui a realidade do processo criativo, assim como a realidade da vida. Para Ilse Middendorf, o corpo já carrega tudo em si, pois “alma, espírito e corpo constituem uma unidade” (Middendorf, 1984: 10). É preciso, no entanto, considerar que os termos estão impregnados de história e muitas vezes quando se faz uso da palavra corpo, surge primeiramente a noção de algo físico, da matéria. Na língua alemã, lembra Middendorf, há dois vocábulos para corpo: *Körper* e *Leib*. O primeiro, proveniente do latim *corpus*, parece expressar mais intensamente a matéria, o plano físico. Já o termo *Leib* (reconhecível no termo inglês atual *life*), proveniente da palavra germânica *Leben* (vida), possui um sentido mais amplo, compreendendo a vida.⁸⁹ Em português existe apenas o termo corpo. Assim, é importante colocar que o sentido de corpo a que se refere aqui é algo que se assemelha ao sentido de *Leib*. O uso da palavra corpo com esta ampla conotação baseia-se também na crença de que todos os planos da vida realizam-se neste corpo, incluindo-se aqui os processos cognitivos, mentais e também espirituais. Este é um corpo que atua, constituindo-se simultaneamente como agente e material primordial do processo criativo.

Partindo-se deste conceito de corpo, coloca-se ainda como questão adicional para esta investigação, *como* este corpo pode chegar a atuar num processo de criação artística. *Como* este corpo, que desempenha atividades rotineiras, com seus automatismos, quando gesto e intenção, aparentemente simultâneos, garantem sua própria funcionalidade e o desempenho de tarefas múltiplas e tão necessárias à sobrevivência, responsável por inúmeras ações do dia-a-dia, pode também chegar a um estado de criação, transformando-se no agente principal de um processo criativo? Existem diferenças entre este corpo que desempenha atividades rotineiras e o corpo que habita este estado criativo?

⁸⁹ A noção de *Leib* em oposição ao termo *Körper* já havia sido mencionada pelo filósofo alemão Edmund Husserl em 1913 (Katz, Greiner, 2001: 82). A questão da “incorporação”, ou seja, passar a ser parte do corpo, aparece com Heidegger. E é o filósofo Merleau-Ponty (1908-1961) que procede a síntese entre os dois pensamentos, “buscando na percepção o fator através do qual pretendia evitar o dualismo cartesiano. Merleau-Ponty entende a percepção como a porta de entrada e saída para o mundo exterior” (Storolli, 2004:16). Mais recentemente pesquisas científicas, especialmente na área das Ciências Cognitivas, têm se dedicado à questão da compreensão do conhecimento como algo incorporado (*embodied*), surgindo também a noção de que meio e corpo interagem transformando-se constantemente, se ajustando “permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Katz e Greiner, 2001: 90).

O universo da experimentação teatral oferece-se naturalmente como um auxílio precioso para esta reflexão, pois no âmbito das práticas e poéticas teatrais a discussão e pesquisa sobre como chegar a este estado criativo têm ocupado pensadores e diretores de teatro, tais como Konstantin Stanislávsky, Vsévolod Meierhold, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba, entre outros. Esta reflexão é fundamental para o fazer teatral, pois o teatro, assim como ele é compreendido por estes mestres, tem basicamente no ator seu agente principal de criação. Desta forma, a pesquisa de como levar o ator a este estado criativo constitui para muitos a base da atividade teatral. Durante o século XX, o teatro é conduzido, pelos mestres acima citados, a novos caminhos a partir de práticas teatrais conectadas à questão pedagógica. Aliás, a relação entre ensino e criação, apontada através dos exemplos da *Bauhaus* e do *Black Mountain College*⁹⁰, foi responsável por originar novas propostas e novos caminhos para as artes em geral. A teatralidade é um elemento, que incorporado a diversas atividades artísticas, impulsionou as artes para novas configurações. A própria prática teatral passa a se organizar em laboratórios, escolas e centro de estudos, tendo como base para seu desenvolvimento esta relação entre processo criativo e ensino. Uma orientação que reflete os novos objetivos, ou seja, “a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados” (Barba, 1995: 26). Assim, nos processos de experimentação que ocorrem a partir da relação entre criação e ensino a preocupação principal não é com o êxito do espetáculo, mas sim com o desenvolvimento do ser humano, o que, de qualquer forma, é base principal para o processo criativo.

Não cabe aqui detalhar as diferentes contribuições, mas parece importante detectar alguns conceitos que, decorrentes de uma postura prática e deste contexto de pesquisa e inserção entre criação e ensino, possam ser sustentáveis também no âmbito do processo criativo em estudo, lembrando-se que este abarca ainda a linguagem musical. Parto da suposição de que o processo criativo, tal como ele se desenvolve no processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, tem semelhanças com os processos provenientes do treinamento teatral contemporâneo, sendo uma provável consequência da forma como se estabelece a conexão entre performance e processo criativo, ou seja, da base fundamental aqui utilizada para a criação, que estaria na própria ação do corpo, na sua atuação como gerador e agente do processo. Em comum entre estas experiências também existe a preocupação com a reflexão sobre o processo criativo, assim como a interação entre a atividade de criação e o ensino.

⁹⁰ Estas informações estão na Introdução deste estudo.

Um dos pensadores que trazem conceitos interessantes para esta discussão é o diretor Eugenio Barba, que em seu tratado de Antropologia Teatral ⁹¹ faz uma distinção entre a forma como o corpo é utilizado no cotidiano e em situações de representação.⁹² Para Barba, as técnicas do corpo cotidiano são condicionadas “pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extra-cotidiana” (Barba, 1994: 30). Técnica designa aqui uma habilidade particular do corpo. Se no cotidiano existe uma tendência para que o corpo atue segundo o princípio do mínimo esforço, as técnicas extra-cotidianas operam no caminho inverso, com um esbanjamento de energia, com o “princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo” (Barba, 1994: 31). Barba ainda fala de uma terceira possibilidade, que seriam as técnicas virtuosísticas. Porém, estas técnicas, por serem tão distantes das técnicas cotidianas, praticamente perdem contato com estas últimas, apresentando apenas a inacessibilidade do corpo virtuoso. “Neste caso não existe uma dilatação de energia”, o que seria um fato característico apenas das técnicas extra-cotidianas (Barba, 1995: 31). São estas que permitem atingir o que Barba chama de “corpo dilatado”. Não se deve porém supor que este corpo dilatado situe-se apenas em relação à ação física. Para Barba, ele resulta também de ações mentais, pois “uma forma de se mover no espaço é uma manifestação de um modo de pensar: é o movimento do pensamento desnudado” (Barba, 1995: 55). Segundo Barba:

A dilatação não pertence ao físico mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos.

(Barba, 1994: 126)

⁹¹ Como o próprio Barba coloca: se a antropologia é uma ciência que se ocupa do estudo do comportamento do ser humano no nível sócio-cultural e fisiológico, a antropologia teatral seria, portanto, “o estudo do comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (Barba, 1995: 8).

⁹² Embora a preocupação de Eugenio Barba seja o trabalho do ator e a situação de representação teatral, acredito que seus conceitos possam ser transpostos para outras formas de ação criativa que também se fundamentam na ação do corpo. Como a experimentação prática em questão parte das ações e processos do corpo, nada mais adequado do que se inspirar nos estudos de teatro que se ocupam tradicionalmente desta questão. Não se pretende, no entanto, realizar uma aplicação dos princípios da Antropologia Teatral de Barba ao processo criativo em questão. Antes da mais nada, trata-se de uma transposição e recriação de alguns de seus conceitos, que podem ajudar a compreender o evento em questão.

Barba parece apontar para a importância de uma transformação que não se reduz ao plano físico, mas que abarca o ser nos seus diversos planos de existência, embora ainda exista aqui a tendência de uma contraposição entre mente e corpo. “A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental” (Barba, 1995: 58). Barba chega mesmo a falar de uma “mente dilatada” e coloca como necessidade um trabalho que una “as margens físicas e mentais do rio do processo criativo”. Assim, “não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia. Assim como não há ação vocal que não seja também ação física, não há ação física que não seja também mental” (Barba, 1995: 55).

Explicando melhor, Barba remete-se à sua prática teatral:

Os exercícios físicos de treinamento permitem desenvolver um novo comportamento, um novo modo de se movimentar, de atuar e reagir: assim se adquire uma habilidade específica. Mas esta habilidade se estagna e se torna unidimensional se não se aprofunda, se não consegue chegar ao fundo da pessoa, constituída do seu processo mental, de sua esfera psíquica, seu sistema nervoso. A ponte entre o físico e o mental provoca uma ligeira mudança de consciência, que permite vencer a inércia, a monotonia da repetição.

(Barba, 1995: 58)

É importante aqui abrir parênteses para comentar esta questão da relação entre o físico e o mental: os novos conhecimentos da ciência contemporânea apontam para uma natureza de interdependência, de co-construção entre o físico e o mental. As hipóteses mais recentes referem-se ao fato do pensamento ter origem no próprio movimento, ou seja, no sistema sensorio-motor.⁹³ Segundo Rodolfo Llinás, o pensamento seria um movimento interiorizado. O movimento seria fundamental para o processo cognitivo. Supõe-se que a ação leve à criação de novos conceitos, que por sua vez, incitam a ação (Greiner, 2005: 65-66). Assim, existe uma conexão profunda entre os planos físico e mental. Tanto o movimento é responsável pela geração do pensamento, como ao mesmo tempo este movimento denuncia um modo de pensar.

⁹³ “O reconhecimento de que o sistema sensorio-motor e o sistema imunológico têm natureza cognitiva e não apenas o sistema nervoso central, reitera não apenas a evidência de que o corpo pensa, mas a de que o pensamento se organiza como ações possivelmente descentralizadas (...)” (Greiner, 2005: 48).

De certa forma, Barba intui este conhecimento ou suposição através de sua própria prática, mas sua formulação, contrapondo por vezes mente e corpo, pode eventualmente levar a interpretações dualistas. Barba quer dizer que uma ação que é apenas realizada automaticamente, o que para ele seria algo limitado ao plano físico, sem a devida presença integral de quem atua, não leva a este estado dilatado, necessário para o processo criativo. A presença surge aqui como um outro conceito, que pressupõe um estado de atenção e concentração do indivíduo junto à sua ação. Este estado de permanência e concentração junto à ação permite uma experiência unificadora, capaz de superar os automatismos e assim gerar um estado de criação.

Sem perder de vista as relações entre movimento e pensamento, o conceito de Barba que é valioso para este estudo é o conceito de “corpo dilatado”, principalmente ao se considerar que esta dilatação ocorre no plano da energia. Este corpo dilatado pressupõe um estado de concentração e presença do performer. Um dos fundamentos deste processo experimental é a vivência da respiração segundo a prática da *Respiração Vivenciada* e esta só é possível a partir de um estado de concentração e ativação da percepção. Trata-se, portanto, de um “ser dilatado” ou de um “corpo dilatado”, onde os processos físicos, mentais e espirituais são permanentemente co-construídos e fazem parte de um processo unificado. Mas, a questão que se coloca na prática, é como o performer pode chegar ao estado “dilatado”. Que relação existe entre o “corpo cotidiano” e o “corpo extra-cotidiano”? Eventualmente estes conceitos, cunhados por Barba, podem gerar uma dicotomia. Este aspecto é extensamente discutido por Ferracini, observando que não se trata de eliminar um comportamento cotidiano, pois este é parte da identidade do performer:

A princípio posso dizer (...) que considero o corpo com comportamento cotidiano como um corpo colocado em situações normais do dia-a-dia; um corpo que, em funções de relações históricas, culturais e econômicas, tende à automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento. Mas ao pensar que esse mesmo comportamento nos define, nos identificando como seres históricos inseridos numa cultura específica, não posso simplesmente buscar eliminar esse comportamento cotidiano pensando existir um outro corpo em um suposto estado “puro” pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte.

(Ferracini, 2006: 84-85)

Mas, deve-se sim, segundo este autor, lutar contra os automatismos, pois apenas desta forma é possível atingir este “corpo-em-arte”. Propõe então,

(...) não pensar em eliminar esse comportamento cotidiano mas lutar e trabalhar muito contra a automatização, engessamento e acomodação desse corpo mas para realizar um mergulho nesses mesmos estratos sociais, históricos, culturais e econômicos que o definem, para, dessa forma, potencializá-lo e transbordá-lo em comportamento-em-arte. Pensando dessa forma o corpo-em-arte passa a ser uma espécie de expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano(...)

(op.cit.: 85)

Como uma alternativa para evitar esta contraposição dualista e segundo sua experiência prática, Ferracini cunha o conceito de “corpo-subjétil”:

Prefiro, sim, pensar um único corpo, aberto a todas as multiplicidades inerentes a ele mesmo e que se autogera nele mesmo, incluindo, aí, o corpo cotidiano, o corpo-em-arte, as ações físicas e vocais geradas nesse corpo-em-arte e mesmo a zona de relação com o espectador e com o outro ator, essa zona de afetar e ser afetado, essa zona de turbulência. Esse corpo uno em multiplicidades, que engloba todos os outros corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis é que estou dando o nome, aqui, de corpo-subjétil. Ele subentende o corpo extracotidiano, o *corpus fictif*, mas os entende somente a partir do corpo cotidiano. O corpo-subjétil não é um termo dualista, ou mais um comportamento corpóreo criado em zonas intermediárias entre o corpo cotidiano e o corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjétil é uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo.

(op.cit.: 91)

Esta procura por novos conceitos é sem dúvida alguma legítima, assim como a discussão e atualização dos conceitos, uma vez que os termos acabam por trazer consigo uma série de concepções inerentes às práticas e épocas que os geraram. Chegar a termos que não

denotem uma postura dualista parece ser bastante difícil, muito provavelmente porque ainda estamos num período de transição, numa procura para encontrar termos que possam dar conta de novos conceitos e de uma realidade percebida e vivida de forma diferenciada. Não há, em geral, um acordo conceitual a priori. Assim, cada prática acaba por se auto-definir, criando seus próprios termos ou recriando os já existentes. Essa recriação conceitual resulta da própria reflexão sobre a experiência prática. Corpo cotidiano, corpo dilatado, corpo-subjétil, corpo-em-arte? Talvez seja mais adequado pensar que somos vários, ou que ao menos podemos vivenciar vários estados corporais, numa metamorfose contínua. Não há oposições, mas sobreposições, alternâncias, expansões.

Se não existe consenso conceitual, pode-se perceber, porém, nos diversos estudos, práticas e reflexões sobre processo criativo, uma preocupação generalizada sobre como o corpo pode chegar a este estado de criação. Ou seja, supõe-se que exista realmente uma diferenciação entre intensidade e qualidade num corpo que se transforma em agente de um processo artístico. Há, presumivelmente, uma transformação deste corpo, mesmo que sutil, uma potencialização de sua energia e um direcionamento para a ação artística. Esta transformação não exclui o que ele é, não se contrapõe ao que ele já é, mas amplia suas possibilidades, as potencialidades que o habitam. É um corpo, um ser, que se transborda para o espaço circundante, cujas ações resultam em criações artísticas. Este transbordamento do corpo ou corpo dilatado, não se opõe, no entanto, ao corpo cotidiano, mas dele difere em qualidade, intensidade e na forma de sua atuação. É um outro estado do ser. Por isso, pode-se dizer que existe uma dilatação, um transbordamento que se traduz em ato criativo. Ainda pode-se observar, que existe um trânsito permanente entre estes estados do ser. O que transborda, o material básico é o próprio corpo como ele existe no cotidiano, um corpo que traz sua memória, seu jeito de andar, de pular, de falar, de cantar, de pensar. Porém, a partir deste corpo é possível um estado de expansão, que altera esses automatismos, conferindo-lhes muitas vezes novas significações. E de que outra forma poderia ser diferente? Só é possível um trabalho a partir do que já existe, a partir deste corpo que traz consigo uma história. Não é possível deixar a história deste corpo do lado de fora de qualquer experimentação que o envolva e que o tenha como agente principal, ou seja, a história de cada um, de cada performer. Porém, é o próprio trabalho que irá dar outra dimensão a este corpo, a este ser. É possível andar, pular, falar, cantar de uma forma que proporcione uma re-significação destes atos. E para tanto, não há necessidade de virtuosismos, que como comentado anteriormente, não levam necessariamente ao estado dilatado. Os conceitos de dilatação, de transbordamento,

que significa ultrapassar as bordas, as fronteiras, do corpo e das linguagens, parecem ser adequados para detectar esta alteração de energia do corpo, que adentra o estado de criação e que permite esta experimentação prática.

Portanto, neste estudo, tampouco parte-se de uma premissa dualista, que eventualmente os conceitos utilizados por Barba poderiam gerar se não fossem observados os seguintes aspectos: a idéia de um corpo dilatado que carrega em si o cotidiano e obviamente surge dele, mas ao mesmo tempo dele se diferencia por atingir, a partir de práticas específicas, um estado privilegiado onde a energia gerada pode ser moldada, propiciando o processo de criação artística. Não há uma necessidade de se contrapor os dois conceitos, que de fato podem ser integrados, pois um contém o outro. Há uma diferenciação de estado, um gerando o outro. Obviamente, lutar “contra a automatização, engessamento e acomodação desse corpo”, como acima preconizado por Ferracini, implica na transformação de uma parte deste corpo dito cotidiano. Atendo-se ao conceito de corpo dilatado como um corpo em que há uma espécie de transbordamento do corpo cotidiano apreende-se o sentido de expansão e eventuais transformações que o constituem. Esta expansão, transbordamento ou dilatação são atingidos a partir de certas práticas, como já mencionado. Assim, as ações propostas no âmbito destas práticas resultam em geração de energia, um estado puro de capacidade / possibilidade criativa, que pode ou não ser moldada segundo a orientação que se dá ao trabalho. Este corpo artístico, que será aqui denominado de *corpo em estado de criação*⁹⁴ é compreendido como um corpo, cujas fronteiras tornam-se bordas / borrões e misturam-se com o que o cerca, com o que o envolve. Um corpo que a partir de sucessivas experimentações literalmente tem a possibilidade de transbordar para o espaço, redesenhando-o com o movimento que dele surge – gestos e som, ao se permitir ousar, atualizando constantemente suas potências virtuais.⁹⁵

Fundamental é refletir, em estreita relação com o fazer, sobre como este corpo pode transbordar ou dilatar, que práticas podem levá-lo a habitar um estado de criação, como evitar os automatismos, como trabalhar para que este corpo, este ser, seja capaz de uma performance artística, como é possível que descubra em si esta potencialidade criativa e a autenticidade que exclui os truques.

⁹⁴ Termo inspirado na obra de Renato Ferracini: *Café com Queijo: Corpos em Criação* (2005).

⁹⁵ Atualizar significa aqui tornar presente, atual, algo que até então existia apenas enquanto potência, algo virtual, segundo conceitos apresentados por Pierre Lévy (1996).

2.3. Geração de um espaço de criação

Corpos em ação. Território de um paradoxal conforto/desconforto. Deixar a organização usual do corpo e lançar-se na experimentação através da ação, da percepção, dos sentidos. O encontro de um estado de desestabilização que ocupa todo o processo experimental, permitindo a ação criativa. Ações que afetam as percepções, provocando alterações, que por sua vez afetam os outros performers num processo de contágio constante, simultâneo e multidirecional, que leva à multiplicação dos corpos criativos. A geração de acontecimentos que se sucedem e se contagiam mutuamente alteram constantemente a ação do outro. Este contágio constitui uma espécie de “zona de turbulência”.⁹⁶ O outro torna-se agente criador também pelo contágio. Simultaneamente é espectador ao perceber a ação ao seu redor. Ação e reação (con)fundem-se gerando os acontecimentos desta performance de criação. Para que exista este espaço de criação é necessário que exista mais do que um

⁹⁶ Renato Ferracini, referindo-se ao trabalho do ator, define como zona de turbulência “essa zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada (...)” (Ferracini, 2006: 190). Embora sua definição pressuponha a existência de um público, aqui é utilizada como uma zona que resulta da atividade criativa **entre os próprios participantes**, entendendo-se que as figuras de elemento criador e de espectador podem se alternar e mesmo co-existir num mesmo indivíduo na experimentação prática em questão.

performer, pois no caso deste processo experimental é na relação que se instaura entre os performers que reside a possibilidade de geração deste espaço, que se distingue por ser um espaço de troca, de contaminação.⁹⁷

O processo de contaminação se dá pelo trânsito contínuo entre a atuação dos diversos performers e o espaço circundante, que resultam assim de um processo de co-construção. Como observa Christine Greiner, “ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.” Um ambiente que é co-construído. É o ambiente de potência criativa instaurada pela ação dos performers que é capaz de conduzi-los ao processo criativo, ou seja, a relação deles com o espaço a partir de uma proposta, além de instaurar este ambiente, realiza simultaneamente a ação criativa. Ora, a respiração é o elemento que transita permanentemente neste espaço, entre um suposto dentro e fora, viabilizando esta conexão o tempo todo, dilatando os corpos ao borrar suas fronteiras. Nesta experimentação específica que parte da vivência do processo respiratório, ao gerar o movimento e o som, a respiração estabelece este trânsito também através do corpo em movimento e do corpo sonoro que se configuram a partir do processo de vivência. Este processo leva contudo a uma situação onde os três elementos, movimento, respiração e canto, são objetos de uma ação unificadora, onde as fronteiras se diluem e não se pode ao certo afirmar, no decorrer da vivência, qual dos três é seu principal fio condutor. Este parece ser então decorrente das inter-relações que se estabelecem. Por um lado, se o início do processo pode de certa forma ser conduzido através da proposição de ações determinadas, seu desenvolvimento, forma e duração passam a ser indeterminados, configurando-se de maneiras não previamente estabelecidas, regidas unicamente pelos mecanismos internos que são gerados.

A partir dos próprios elementos que fazem parte do trabalho e da forma como se relacionam surge uma espécie de sistema fechado ou circular, onde estas inter-relações são responsáveis pelo funcionamento, manutenção e transformação do processo instaurado, assim como pelo seu término. Uma espécie de auto-organização surge então das inter-relações entre os componentes do processo: os performers, o movimento, a respiração, o canto e o espaço circundante, que é continuamente transformado. Após os impulsos iniciais oferecidos, este

⁹⁷ O conceito de contaminação coopera para uma compreensão de que este fazer caracteriza-se pelo aspecto da co-construção, ou seja, os corpos em ação e o espaço vão se construindo simultaneamente a partir da influência do próprio espaço e do outro, ao mesmo tempo em que se gera uma influência neste espaço e no outro. Contaminar seria uma espécie de influência multidirecional.

Christine Greiner menciona o conceito de contaminação ao falar sobre a proposta de se pensar uma co-evolução entre corpo e ambiente, entre cognição e cultura: “(...) não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sónicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos” (Greiner, 2005: 103-104).

sistema passa a ter a capacidade de se organizar de forma auto-referencial, gerando através de sua forma de organização suas propriedades características e seus atos criativos.⁹⁸ Por parte dos performers existe a incorporação constante das relações que surgem a partir de sua interação com os outros e com o espaço de criação que se instaura. Se, por um lado, o contexto especifica as formas de interação, por outro lado, este contexto é criado e constantemente transformado pela atuação e interação dos próprios participantes. Cada performer é impulsionado à ação criativa a partir de uma simultaneidade de impulsos, estados que se originam tanto de si próprio como a partir dos outros e do espaço.

A geração de um espaço diferenciado, onde o corpo passa a habitar um estado de criação representa, assim, o fazer inicial deste processo experimental. Como desenhar esta paisagem inicial, estabelecer condições para se evitar os automatismos, encontrar procedimentos “para tirar do corpo a obviedade cotidiana (...)” (Barba, 1994: 54), descobrir formas não-rotineiras de movimento, que por sua vez possam gerar o canto, resultando assim em desenhos sonoros, em desenhos de movimentos, revelam-se como preocupação primeira. Adentrar por este estado de criação já constitui processo criativo, pequena amostra do caos, anterior à lapidação, sem contornos exatos ou pré-definidos, mas que dá início ao processo de criação. Os procedimentos que levam a este estado de transbordamento criativo do corpo são múltiplos. No processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, o impulso inicial reside na proposta de vivência da respiração segundo os princípios da *Respiração Vivenciada*.

2.4. Um encontro de práticas

... a disponibilidade para a criação consiste em cortar a si mesmo
das práticas cotidianas.

(Barba, 1994: 56)

A geração de um *corpo em estado de criação* requer o uso de práticas que possibilitem a instauração deste estado. A *Respiração Vivenciada* pode ser considerada como uma técnica

⁹⁸ A idéia de um sistema que se baseia numa concepção circular e auto-referencial é inspirada no conceito de *autopoiese* de Maturana e Varela. Porém, não se pretende aqui, transpor para esta experimentação um conceito que se destina fundamentalmente a caracterizar e definir os sistemas vivos. Ele opera aqui apenas como fonte de inspiração e não se aplica totalmente à prática em questão, a não ser nos pontos acima especificados e de forma aproximada. Segundo Maturana e Varela, “(...) uma máquina autopoietica continuamente especifica e produz sua própria organização através da produção de seus componentes, sob condições de contínua perturbação e compensação dessas perturbações (produção de componentes)” (Maturana, Varela, 1997: 71).

extra-cotidiana, no sentido empregado por Barba, pois é uma prática capaz de expandir o corpo cotidiano, propondo uma nova configuração. A própria Ilse Middendorf começou a desenvolver a *Respiração Vivenciada* após ter constatado a necessidade de uma prática que provocasse uma transformação mais substancial naquele que a experienciasse.⁹⁹ Porém, a prática por si só não basta para gerar o *corpo em estado de criação*. Para que ela opere como parte de um processo performático e criativo, é necessário a apropriação deste fazer juntamente com a criação de um contexto apropriado, diverso do original, em que se pretenda gerar este espaço de criação. Existe a necessidade de uma intenção. “Tudo viaja desprendendo-se do próprio contexto de origem e transplantando-se” (Barba, 1994: 208). E neste “transporte” para o contexto específico da criação artística / musical esta prática acaba por “chamar” outras técnicas extra-cotidianas, que juntas compõem um repertório de estratégias ou exercícios para criar. O interesse principal permanece na *geração de um estado de criação*, ou seja, a preocupação primordial não é com o resultado, mas sim com o processo do trabalho. Desta forma, a vivência deste fazer extra-cotidiano, no sentido de Barba, é a própria finalidade deste fazer e tem um valor em si mesmo.

A geração de energia surge inicialmente a partir da proposta de vivência da respiração, quando se é testemunha do próprio processo respiratório sem alterá-lo, segundo a prática da *Respiração Vivenciada*. Para Ilse Middendorf, o sopro liberado através da boca contém a melhor energia de vida – o alento (do alemão *Odem*). É na expiração que reside a ação. Em geral compreende-se a expiração como um momento de relaxamento, mas para Middendorf e para o processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, que carrega fundamentos de sua prática, a expiração é o momento em que se cria, que resulta em ação, em movimento, seja através do corpo ou da voz.¹⁰⁰ No nosso processo experimental a constituição do espaço de criação tem início com exercícios relativamente simples, onde se começa a perceber a conexão entre o movimento do corpo e o movimento da respiração. A forma como esta conexão ocorre não é previamente estipulada nem precisa ser perseguida enquanto objetivo. Deve surgir como consequência natural da própria ação.

⁹⁹ “(...) Na minha percepção a respiração deveria ser aprofundada através da ginástica, de uma forma que transformasse as pessoas de dentro para fora. Era decepcionante ver como as pessoas, ao colocarem suas roupas após a ginástica, também vestiam sua forma antiga de ser e assumiam a postura costumeira do dia-a-dia” (Middendorf apud Heinel, 1990: 22-23).

¹⁰⁰ A noção de que a respiração é um elemento propulsor e gerador de energia criativa é apontada por Eugenio Barba na observação que faz sobre o teatro dos balineses: “*Bayu*, ‘vento, respiração’, define normalmente a energia do ator para os balineses (...)” (Barba, 1994: 96). E ainda: “(...) no Japão o termo é *Ki-hai* (espírito, respiração), em antropologia teatral *animus* (em latim, ar, respiração) é usado (Barba, 1995: 79).

Na *geração do espaço de criação*, além do trabalho específico com a respiração a partir dos fundamentos da *Respiração Vivenciada*, outras estratégias são empregadas. A proposta de exercícios que fundem o trabalho corporal e vocal remete-se aos ensinamentos de Zygmunt Molik, membro fundador do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, onde também foi responsável pelo trabalho vocal. Acredito que a construção de um sistema como este que permite nosso processo experimental, neste caso possibilitando a fusão entre performance e criação, não pode se furtar à inspiração que as práticas dos grandes mestres representam. Conhecer inicialmente suas trajetórias, suas práticas é fundamental para depois poder se aventurar por uma trajetória diferenciada. A questão é como, pela nossa própria vivência, os fundamentos iniciais são transformados, gerando o que pode ser considerado singular, ou mesmo simplesmente representar a retomada de um fio há muito tempo perdido. Enfim, o trabalho consiste em encontrar os próprios meios, um processo que não tem fim e está em constante transformação. A junção de técnicas e estratégias originárias de diferentes mestres só é possível a partir da própria história e do percurso pessoal. Assim, meu percurso possibilitou um encontro entre dois mundos, que interagem e se completam nesta experimentação, o de Ilse Middendorf e o de Zygmunt Molik. O caminho aqui percorrido passa a ser uma trajetória própria, embora exista uma apropriação dos ensinamentos destes grandes mestres, que passam por um processo de transformação e recriação na medida em que são transportados para outros contextos.

Na questão específica do trabalho com a respiração são os ensinamentos de Middendorf que predominam. Sua prática pressupõe uma respiração não controlada, não dirigida, mas que se regula e se amplia através de sua conexão com o movimento. Se o centro da prática de Middendorf é a respiração, através de sua forma de trabalho Molik pretende alcançar uma unidade entre voz e corpo, fazendo com que o organismo inteiro tome parte na ação vocal, seja a voz falada ou cantada. Este princípio passa a ser integrado às estratégias desta experimentação. A forma de trabalhar de Molik pode cooperar para a *geração de um espaço de criação* e de um *corpo em estado de criação*. Suas diversas propostas, embora fundamentando-se em movimentos e ações relativamente simples, têm a potencialidade de gerar este estado ao se remeter a imagens, que conduzem à exploração de movimentos e sons não usuais. Na prática original de Molik constavam movimentos de maior especificidade técnica, tal como por exemplo, a parada de cabeça, que são aqui intencionalmente evitados, pois parte-se do princípio de que os performers não precisam ter um domínio técnico específico anterior, a não ser o que pode ter resultado da própria experiência já realizada com

a prática específica de *Movimento, Respiração e Canto*. As improvisações, que decorrem das estratégias utilizadas, devem ter conexão com a própria vida. Na verdade, o trabalho é o afloramento deste “momento de vida”, segundo conceito de Molik. O que significa a vivência de um estado de plenitude, uma presença íntegra junto à ação e a ausência de truques, fatores que permitem um processo de criação.

Há pontos de contato comuns às práticas de Middendorf e de Molik. Além do aspecto de integração das diversas instâncias do ser junto à sua própria ação e um estado de presença e concentração, a região pélvica desempenha papel fundamental tanto na prática de Molik como na *Respiração Vivenciada* de Middendorf. O trabalho de Middendorf desperta a atenção e percepção desta região, ampliando para ela o espaço e o movimento da respiração, tornando-a cada vez mais presente. E Molik faz uso de muitos movimentos, onde a região pélvica é a principal geradora de força para a ação. Portanto, são práticas que têm importantes aspectos de conexão.

2.5. Uma proposta de trajetória comentada¹⁰¹

As ações a seguir são exemplificações de uma trajetória possível entre muitas outras. As ações propostas pretendem gerar um espaço de criação, na medida em que passam a despertar o *corpo em estado de criação*. A proposta inicial é realizada com um movimento proveniente da prática da *Respiração Vivenciada*. Além de trabalhar com respiração e movimento, ele conduz à alteração do equilíbrio usual do corpo, quando seu peso passa a oscilar entre os diversos pontos de apoio, normalmente utilizados pelo corpo, re-organizando também a postura.¹⁰²

Pensa-se o corpo como um pêndulo que opera no sentido frente-trás, sem quebras, alternando-se o apoio do peso corporal entre as regiões da ponta do pé e calcanhar, sem que se perca o contato com o chão. O corpo inteiro num balanço pendular sinalizando com um sopro

¹⁰¹ Esta trajetória pode ser parcialmente apreciada no DVD em anexo, onde se encontram os registros realizados no processo experimental dos dias 22 de setembro e 21 de outubro de 2007, com um grupo formado especialmente para esta vivência. Recortes sonoros do processo também foram realizados e encontram-se no CD em anexo.

¹⁰² Na parte II deste estudo há um detalhamento maior sobre possibilidades de movimentos, estratégias e exercícios, que podem ser utilizados.

o momento em que o ar deixa o corpo.¹⁰³ O sopro sonoro, sons de vento, sons de ar... S....Ts....Ch....vento sibilante. Prenúncio de uma criação musical. Ação que é realizada conjuntamente em disposição circular.

A atenção à própria respiração faz surgir uma atmosfera de concentração e silêncio, do qual podem surgir pouco a pouco os primeiros sons, que são os da própria respiração. A esta proposta podem ser adicionados outros movimentos, tais como por exemplo, o enrolamento da coluna,¹⁰⁴ sendo que o retorno à posição inicial, ou desenrolamento, é acompanhado da expiração, chamando novamente os sons da respiração.

A este início, fortemente influenciado por movimentos e fundamentos da prática da *Respiração Vivenciada*, passam a ser incluídas estratégias provenientes dos ensinamentos de Zygmunt Molik, baseados nas ações físicas, lembrando-se porém que o físico abarca aqui os processos mentais e espirituais.

Da disposição circular passa-se à exploração do movimento e do espaço. Os performers são orientados a procurar outras formas de movimento. Seguem-se instruções de movimentos através de propostas imagéticas que visam levar o corpo a se movimentar de uma maneira distinta da usual, distanciando o corpo do seu fazer cotidiano, de seu território óbvio. Ações são propostas e devem ser realizadas com o corpo tentando ocupar o espaço disponível, assim como os performers devem disponibilizar-se para possíveis momentos de troca. Alguns exemplos de propostas são:

- 1) Puxar cordas, pelas laterais do corpo e pela frente, imaginando que há algo muito pesado e resistente a ser puxado. A força deve originar-se na região pélvica.
- 2) Puxar cordas de cima para baixo como se fosse um pesado sino de igreja com a força da região pélvica.
- 3) Mover-se em *Slow-Motion* (recurso de câmara lenta).
- 4) Andar sob água, procurando-se perceber as diferenças que existem entre andar sob água e movimentar-se pelo ar.

¹⁰³ Segundo Ilse Middendorf, que investigou detalhadamente as leis deste movimento, a inspiração deveria ocorrer quando o corpo tende para trás e a expiração sempre que o corpo tende para a frente. No entanto, a conexão do ritmo respiratório aliado ao movimento deve resultar da própria prática e não deve ser imposta através de um comando racional. Nesta experimentação prática esta questão é deixada livre para que os próprios performers cheguem a uma periodicidade e conexão entre o movimento e a respiração. Como alternativa a este movimento é possível realizar uma espiral com o corpo, buscando-se da mesma forma a percepção das relações entre movimento e respiração.

¹⁰⁴ Este exercício é descrito com mais detalhes no item sobre postura na parte II deste estudo.

5) Voar.¹⁰⁵

Estas ações visam tanto a geração de um estado de energia criativa como a instauração de um espaço de pesquisa de movimentos e de possibilidade de troca. Embora partindo de movimentos não tão estranhos ao dia-a-dia (especialmente no sentido de que não são virtuosísticos, nem requerem habilidades técnicas específicas), as ações distanciam-se do cotidiano através da vivência das propostas imagéticas, que lembram o “brincar” e viabilizam uma espontaneidade e liberação da energia criativa. Entre as ações deste pequeno repertório de movimentos localiza-se o acaso, espaço onde podem surgir outros movimentos e sons. Trata-se de habitar um estado sem que se pretenda criar, pois o ato da criação deve ser uma consequência da “não-intencionalidade”. A conscientização da conexão dos movimentos com a respiração é feita a partir da sinalização dos momentos de expiração. Primeiramente sinalizada através do sopro e sons sibilantes e depois através do som vocal, o que pode gerar momentos de criação, cuja intensidade expande-se conforme a expansão do espaço gerador do acaso. O acaso representa aqui um espaço de experimentação, caracterizado pela tolerância com o que dele resulta.

¹⁰⁵ A maior parte destas ações foram inspiradas nos procedimentos adotados por Zygmunt Molik (membro do Teatro-Laboratório de J. Grotowski) em seu curso de *Técnica Vocal, Texto e Canção (Stimmbildung, Text und Songarbeit)* ministrado de 20 de julho a 2 de agosto de 1987 no *Theaterhaus de Berlin*, RFA. No entanto, na experimentação deste estudo, diversamente do que ocorria no curso de Molik, existe a tentativa de primeiramente conectar o movimento aos sons da expiração, antes de fazer uso da voz propriamente dita. A voz surge então como instrumento que viabiliza a criação musical em conexão ao movimento.

Após a exploração inicial destes movimentos sugeridos previamente e de outros que surgem e se fazem acompanhar dos sons da respiração e de sons vocais, pode haver a proposta de um percurso e movimentação pelo espaço a partir de um movimento específico:¹⁰⁶

Começa-se em disposição circular. Em pé, parte-se de um movimento que começa trabalhando a região média da respiração. Neste movimento há o arredondamento da coluna, de forma que a cabeça vai em direção à pelvis e os braços se abrem a partir da região central do tronco, deixando que o ar entre. O retorno à posição inicial se dá na expiração. Este retorno pode então ser acompanhado inicialmente por sons em *boca chiusa*, transformando-se pouco a pouco na vogal *O*. O movimento pode também gerar o deslocamento pelo espaço, passando a gerar uma improvisação livre, tanto no que diz respeito ao movimento como ao som vocal.

Como proposta adicional pode existir uma indicação para se movimentar no espaço, até que em certo momento haja a formação de uma “massa humana”, em que todos se juntam, para depois se separarem de novo. Esta proposta de trajetória, embora simples, tem potencial para se desdobrar em momentos de criação e gerar uma atitude de pesquisa e investigação do movimento e da voz, além de gerar possibilidades de troca e contágio, trazendo um rico material sonoro, que eventualmente pode ser moldado em propostas de “recorte”.

Uma característica importante do processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto* consiste exatamente na procura de novos caminhos e exploração de novos territórios, portanto nosso movimento nesta prática surge da ocupação de lugares que não conhecemos e que pouco a pouco juntos, nós performers, criamos. Neste movimento de procura surgem criações que resultam da exploração das trajetórias propostas. Para aqueles que estão envolvidos no processo e fazem parte da vivência, estas criações são sempre válidas e valiosas por serem a própria configuração desta vivência.

2.6. Do Caos Criativo à Moldura ou Recorte

As ações propostas não raramente estimulam o surgimento de algo similar a um caos. Esta situação caracteriza-se por múltiplas ocorrências sonoras e movimentações, resultantes do estado de criação que se estabelece com o trabalho. A proposta de “recorte” ou “moldura” não significa determinar a forma ou duração do evento. De um modo geral, não é realizada

¹⁰⁶ Um recorte sonoro desta proposta encontra-se na faixa 2 do CD em anexo.

nos momentos iniciais de geração do espaço de criação, mas sim posteriormente, quando já se passou a habitar um estado de criação. A intenção do recorte pode-se traduzir por uma sugestão de limitação das variáveis, assim como pela orientação de uma trajetória para as ações. Embora o recorte possa ser considerado como uma estrutura, esta decorre mais da escolha dos próprios elementos que dele fazem parte. Assim, por exemplo, ao se limitar os sons a serem emitidos aos fonemas M, N e G conectados a um certo movimento, estas escolhas são responsáveis pela estrutura resultante.¹⁰⁷ Mas não existe uma determinação prévia de como os elementos escolhidos devem se configurar, algo que resulta dos próprios elementos e da ação dos performers.

Recortar ou emoldurar significa então realizar uma espécie de *close-up*, aproximando-se e destacando-se determinados aspectos, que de outra forma ficariam diluídos no caos. No início do processo os performers são orientados a conectar a ação vocal ao movimento, em outros momentos da performance podem haver propostas de atuação específicas, que representam tentativas de iluminar algum aspecto, que ocorre no espaço de criação. A necessidade de estruturação parece ser pertinente ao próprio processo de criação artística. Em geral, a *geração de um espaço de criação* leva a uma situação onde multiplicam-se os acontecimentos, de forma espontânea, não-ordenada, que se caracterizam por simultaneidade, imprevisão, acasos, justaposições, enfim, algo que se assemelha a um caos, que pode neste caso ser definido como um *caos criativo*. No entanto, não se pode esquecer que esta característica refere-se ao ato da observação, pois segundo Maturana, “(...) ordem e caos são dois aspectos dos comentários explicativos que um observador pode fazer (...)” (Maturana, 1997:28). Portanto, para quem observa o processo criativo, no início impera o caos, e apenas posteriormente o sistema que é gerado pode ser compreendido como caracterizado por um estado de ordem, ainda segundo o observador. Considera-se que “tudo surge do caos, já que surge como algo que se forma no começo do estabelecimento de uma organização que não pré-existe, e que não se pode deduzir a partir das coerências operacionais de onde o novo passa a apresentar sentido relacional para o observador”¹⁰⁸ (Maturana, 1997: 28).

Ou seja, o sistema que surge das interações que se estabelecem entre os performers e os elementos pré-determinados, tais como a respiração, o movimento e o canto, é inicialmente observado como um caos, porém deste próprio fazer surge uma organização que estrutura este sistema e que pode ser compreendida como ordem, constituindo um sistema de criação artística, que por si só já basta. Porém, a necessidade de “iluminar” alguns aspectos do que é

¹⁰⁷ O aspecto sonoro desta proposta encontra-se documentado integralmente na faixa 4 do CD em anexo.

¹⁰⁸ No caso desta experimentação, pode-se entender que também o performer seja um observador, ainda que participante.

percebido como *caos criativo* relaciona-se intimamente ao ato criativo. As estruturas podem então surgir como resultantes de diversas propostas, que em geral propõem uma limitação das variáveis possíveis, seja de movimentos ou de sons, ou ainda, de ambos. A proposta de limites é de qualquer forma essencial para o ato criativo, é quando se tem a oportunidade de explorar e iluminar as possibilidades inerentes de certos componentes. Por exemplo:

- 1) Propõe-se um exercício de desconstrução de palavras, procurando-se explorar sonoramente os fonemas. Uma jornada que se organiza a partir dos sons e não se deve se ater à semântica, configurando-se a partir daí um espaço de improvisação simultânea onde cada performer trabalha com a palavra de sua escolha, explorando-a sonoramente. O processo é governado tanto pelo acaso como pelo estímulo sonoro do outro, que opera como um contágio. A produção dos sons organiza-se em conexão ao movimento, neste caso, os performers sentam-se em banquinhos e a partir de um exercício de respiração específico, de rolar para trás dos ísquios e voltar à posição inicial, aliam primeiramente a respiração ao movimento e então o som vocal ao movimento. A partir daí o processo de criação assemelha-se a um brincar com os sons.¹⁰⁹
- 2) Propõe-se a realização de um movimento específico, aliado inicialmente ao som da respiração e então a sons produzidos apenas em *boca chiusa*. Este movimento é derivado da prática da *Respiração Vivenciada* e envolve um arredondar-se e uma expansão dos braços, que pretendem desenhar o movimento da própria respiração, assim como um retorno à posição inicial, momento que é então acompanhado pela criação vocal.¹¹⁰
- 3) Propõe-se outro movimento específico: alternadamente levantar os braços lateralmente, que podem subir até acima da linha dos ombros, ampliando-se toda a região lateral do corpo, o que chama a respiração para esta região. Este movimento se faz acompanhar da inspiração e o retorno à posição inicial da expiração, momento que pode então chamar a ação vocal. Esta ação pode se limitar a uma vogal específica, como por exemplo, a vogal *U* e estabelecer uma relação com o movimento do corpo através do *glissando*. Este movimento permite o deslocamento pelo espaço e pode pouco a pouco sofrer transformações sutis.

¹⁰⁹ Um recorte sonoro deste tipo de estratégia encontra-se na faixa 7 do CD em anexo.

¹¹⁰ Este exemplo está na faixa 3 do CD, observando-se que a duração desta proposta é original, sem cortes.

A proposta de recorte ou moldura não significa uma diminuição da importância que o acaso representa neste processo de criação ou da autonomia dos performers, assim como não invalida a importância da experiência inicial, que ocorre na etapa de *geração de um espaço de criação*, pois sem este contexto que se auto-gera nenhuma criação seria possível. Isto porque só neste espaço privilegiado que se instaura é possível uma atuação livre de truques. Não raramente os movimentos pesquisados e o material sonoro inicial reaparecem nas propostas de recorte. Recortar é apenas uma tentativa de delimitação do universo de criação, útil para o performer que atua, que pode assim se concentrar em determinados aspectos do seu processo de criação. A forma e a estrutura resultam no entanto do próprio material que vai sendo criado. Movimentos e sons surgem como momentos de criação e realizam suas configurações no espaço de criação. A coreografia sonora faz-se e desfaz-se até que surja outro momento de criação ou o silêncio final.

2.7. Soma de Momentos

Sonoramente os momentos de criação sucedem-se como ondas, compondo um todo muitas vezes organizado a partir do processo da respiração e do movimento, mas também através do próprio som, que muitas vezes tem a capacidade de se auto-gerar. Na improvisação coletiva blocos sonoros surgem como pulsações constituindo os momentos de criação, às vezes justapondo-se, outras vezes alternando-se.

O conceito de momento, empregado pelo compositor Karlheinz Stockhausen (1928-2007) presta-se aqui como um auxílio para a reflexão sobre o aspecto musical deste processo experimental:¹¹¹

Quando certas características se mantêm constantes por um tempo – em termos musicais, quando sons ocupam uma região particular, um certo registro, ou permanecem numa dinâmica particular, ou mantêm uma certa velocidade média – então um

¹¹¹ Este conceito foi utilizado por Stockhausen para falar de sua composição *Momento* (1962-1964). Observa-se que este e outros conceitos provenientes de outros trabalhos passam aqui por uma espécie de recriação, pois estão sendo utilizados num contexto diverso do original.

momento está ocorrendo. Pode ser um número limitado de acordes no campo harmônico, de intervalos entre alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica, ou de timbres na realização instrumental.

E quando estas características mudam subitamente, um novo momento tem início. Se elas mudam muito vagarosamente, o novo momento passa a existir enquanto o momento presente ainda continua a existir.

(Stockhausen, 2000: 63-64)

De modo geral, o processo desta experimentação prática pode ser concebido como uma coleção de momentos em que os elementos propulsores da ação, especificamente as relações que se estabelecem entre a respiração, o movimento e o canto, são também os elementos responsáveis por oferecer uma unidade ao evento. Mas também cada sequência específica dentro do evento total pode ser considerada como um momento no sentido aqui proposto. Cada momento configura-se assim como uma produção instantânea de sons, que surge com determinadas características enquanto fenômeno sonoro, levando à formação de outros momentos ou cessando completamente de existir após uma certa duração, delimitada pelo próprio evento e não por determinação de um agente externo.

Alguns momentos caracterizam-se pela heterofonia, que é, segundo Stockhausen, “um meio de articular eventos sonoros em torno de uma linha, o qual pode ser uma melodia ou apenas um *glissando*. Significa que mais do que uma fonte (...) está seguindo a mesma linha, mas não ao mesmo tempo” (Stockhausen, 2000: 65). A produção desta linha não seria clara, mas sim um evento heterofônico, resultante do acaso, onde não há uma sincronização pré-concebida, mas que através do processo de contágio pode percorrer as diferentes vozes.

A produção destes momentos sonoros resulta basicamente de um processo experimental onde o trabalho improvisacional é um dos alicerces fundamentais. A configuração de uma nova estética é fruto de estratégias diferenciadas e a improvisação é uma delas. Ela surge aqui como parte fundamental deste fazer, levando os performers a explorar seu potencial e experienciar novas formas de atuação, além de conectá-los através de uma vivência em grupo.

2.8. Improvisação: momentos de utopia

Quase nenhuma outra atividade cultural parece ser tão fugaz como a improvisação musical. Comparável a uma sequência de momentos vividos, ela resiste à tentativa de ser fixada pela escrita. Realizada para o momento, não deixa no entanto de ter consequências. Ela deixa vestígios na paisagem sonora e vestígios em nós.

(Noglik, 1990: 6)

O termo improvisação pode levar a diferentes interpretações, dependendo do contexto em que é empregado. Pode até, por exemplo, significar um trabalho que é realizado de forma descuidada, ou sem um preparo prévio. Por essa razão, é importante discutir seu significado no âmbito desta experimentação, assim como o que caracteriza aqui o ato improvisacional. De uma forma geral, pode-se considerar que “a improvisação é uma ação, um processo, um vir-a-ser. (...) Na improvisação, o objeto não existe *a priori*, nem *a posteriori*, ou melhor: sua existência é absolutamente efêmera – ao mesmo tempo em que ela se faz, ela se desfaz. É uma sequência de atos” (Costa, 2003: 99). Partindo desta definição geral, compreende-se que a improvisação é um fazer, resultando de ações que se constituem continuamente, que se transformam de momento a momento. Relaciona-se diretamente à idéia de presença e momento atual, já que é uma ação ou conjunto de ações que se desenvolvem num fazer presencial, viabilizando a consolidação do processo e sua transformação contínua. O centro da improvisação é a transformação, um espaço onde pode ocorrer o inesperado, onde o fazer pode conduzir a algo imprevisível, um momento de utopia da arte... a performance do deixar acontecer, a quebra do conceito de arte tradicional. Nesta experimentação, a improvisação decorre sobretudo do estado de contágio e de interpenetração existente entre os diversos performers e o espaço, num processo de co-construção constante, definindo-se portanto como um processo coletivo que se organiza a partir da interação, exigindo qualidades outras, que vão além daquelas necessárias para um desempenho a partir de uma partitura ou texto. A flexibilidade dos performers surge como qualidade importante. Há o predomínio de um fazer que enfatiza a reação, o caráter imediato da resposta física, traduzida principalmente através do movimento e dos sons vocais. Além disso, a improvisação como estratégia de criação e performance, como ela é aqui empregada, transfere o interesse do que está sendo feito para o

próprio fazer, o que conduz a uma percepção do trabalho enquanto processo e não como produto (Schmitt, 1990: 121).

Surge aqui uma questão importante, que se refere à forma como a improvisação pode ser utilizada enquanto processo de criação. Algumas exemplificações podem ajudar a examinar essa questão. No teatro experimental, por exemplo, a improvisação passa a ser uma estratégia bastante utilizada, especialmente a partir da década de 60, como uma forma de gerar um material não convencional.¹¹² Já no universo da criação e performance da música, a improvisação é um procedimento que caminha junto com sua própria história.¹¹³ Porém, realiza-se frequentemente dentro de parâmetros previamente estipulados, resultando muitas vezes no que se conhece como improvisação *idiomática*, quer dizer, segundo um sistema ou estrutura pré-determinada, manifestando desta forma uma tradição estilística, adequada à criação musical em questão.¹¹⁴

A noção de improvisação *idiomática* deriva da conceituação proposta por Derek Bailey, que aponta para a existência de duas formas básicas de improvisação, a *idiomática* e a *livre*:

A improvisação idiomática, que é a mais amplamente empregada, preocupa-se principalmente com a expressão de um idioma – tal como

¹¹² A improvisação exerceu influência fundamental nas mudanças pelas quais passaram os métodos de interpretação teatral. Especialmente a partir da década de 60 e início dos anos 70, floresceram workshops de improvisação, segundo Natalie Crohn Schmitt, no mesmo espírito que anteriormente tinham surgido a improvisação na dança e a *action-painting*. Schmitt cita como especialmente relevantes o trabalho de Viola Spolin *Improvisation for the Theater* de 1963, o grupo de teatro improvisacional *Open Theater* de Joseph Chaikin que teve início em 1964, os exercícios improvisacionais desenvolvidos no grupo de teatro experimental *Royal Shakespeare* de Charles Marowitz e Peter Brook e finalmente as encenações de Jerzy Grotowski desde 1962 (Schmitt, 1990: 112).

¹¹³ Segundo Derek Bailey, “o desenvolvimento e prática do início do canto gregoriano e da polifonia ocorreram em ambos os casos principalmente através da improvisação; a escola de música para órgão do século XVII desenvolveu-se principalmente através das improvisações, e durante os séculos XVII e XVIII o acompanhamento, tanto na ópera como na música de câmara para concerto era geralmente deixado para ser improvisado sobre a figura de um baixo, também resultante de contraponto improvisado. No início do período barroco a ornamentação improvisada estendeu-se igualmente para as formas seculares e sacras, para as árias de ópera e oratório, para cantatas e concertos sacros, para canções e peças de solo vocal de todo tipo e aparece também nas novas formas de música instrumental, especialmente sonatas e concertos” (Bailey, 1980: 29).

¹¹⁴ Nos períodos barroco e clássico, por exemplo, deixava-se às vezes espaço dentro da estrutura de um concerto para que o intérprete pudesse improvisar seu solo, que deveria estar em consonância estilística com o restante da peça. Nos dias atuais, assim como ocorre com parte da realização de música contemporânea, o improviso pode ser previamente escrito e ensaiado por parte do performer. Já na época do compositor Claudio Monteverdi (1567–1643), era comum que as harmonias estivessem indicadas apenas como cifras, pois com certeza os músicos de então sabiam a forma como deveriam ser executadas, num procedimento que tem similaridades com o cenário jazzístico atual. No entanto, todas essas ações improvisacionais caracterizam-se como idiomáticas e não como “livres”.

o jazz, o flamengo ou o barroco – e retira sua identidade e motivação deste idioma. A improvisação não-idiomática tem outras preocupações e geralmente é mais encontrada no que se chama de improvisação ‘livre’.

(Bailey, 1980: 4-5)

O trabalho com a improvisação livre significa um pouco a possibilidade de recuperar o frescor do processo de criação musical, trazendo ainda como grande vantagem o fato de que pode ser realizada por todos. A improvisação livre remonta aos primórdios da criação musical, como observa Bailey:

As características da improvisação livre são estabelecidas somente pela identidade sonora-musical da pessoa ou pessoas que a estão realizando. Historicamente é anterior a qualquer outro tipo de música – a primeira performance musical da humanidade não poderia ter sido outra senão uma improvisação livre.

(op.cit.: 99)

No século XX, as ações improvisacionais começam a fazer parte da própria estrutura composicional, passando-se a deixar espaço para a criação improvisacional por parte dos intérpretes. Compositores, tais como John Cage e Karlheinz Stockhausen,¹¹⁵ entre outros, passam a incorporar ações de improvisação nos seus processos composicionais. Embora nestas composições exista espaço para ações criativas individuais e/ou coletivas, estas não são necessariamente fruto de uma criação momentânea, tampouco podem ser, na maior parte dos casos, consideradas improvisações *livres*, já que a proposta de uma improvisação *livre* é “substancialmente diferente de uma situação em que um compositor abre espaços de improvisação para um grupo de intérpretes no contexto de uma obra pré-concebida” (Costa:

¹¹⁵ Karlheinz Stockhausen, por exemplo, leva os instrumentistas a uma ação de improvisação a partir de “instruções” contidas em 15 textos na composição *Aus den sieben Tagen*, de 1968 (para 4 instrumentistas, talvez 3 ou 5, mas não sete). Num deles, a orientação de Karlheinz Stockhausen para os músicos é de que não pensem em nada e só executem seu instrumento neste estado de ‘não pensar’.

Na experimentação prática, objeto desta reflexão, a estratégia de estabelecer um fluxo de improvisações a partir do movimento e de sua relação com a respiração e a voz resulta possivelmente num estado do não-pensar, conceito a que Stockhausen supostamente se refere no texto citado. Mas o caminho realizado para atingir este estado do ‘não pensar’ parte da ação, do movimento e da vivência da respiração. Quando se está tomado pela ação e atenção ao fluxo permanente de movimentos que se instaura no processo experimental, atinge-se um estado de esvaziamento da mente, em que o pensar idéias não tem espaço para surgir, pois o pensamento do corpo é aqui o movimento e o som vocal.

2003, 13). Segundo Costa, na obra destes compositores frequentemente o ato de improvisação é estimulado a partir de um conceito, de uma idéia.

No âmbito deste estudo, a improvisação pretende-se menos idiomática no sentido de não propor um idioma ou tradição idiomática específica, nem seguir fórmulas. Explica-se o “menos” porque parece ser impossível deixar os idiomas totalmente de lado, mesmo que se queira deles despir-se.

(...) o desejo é sempre se afastar dos idiomas, sem, no entanto, ignorar que é impossível partir do grau zero da máquina. No mínimo estarão lá presentes como linhas de força, os idiomas, mecanismos e sistemas que atravessam a biografia musical de cada membro do grupo de improvisação (...)

(Costa, 2003: 19)

De fato, a ação improvisacional de cada performer traz consigo o conjunto de seu saber musical, que pode operar como uma influência e trazer procedimentos idiomáticos. Inclui-se a própria questão do domínio técnico, aqui especificamente o do canto. Não se pode esquecer que este corpo em estado de criação carrega em si uma memória nele impressa. Não há uma situação de oposição entre o corpo cotidiano e o extra-cotidiano que conduz a este estado de potencialidade criativa, pois este último é uma expansão, uma dilatação do primeiro e sendo assim, o contém. O conjunto que representa o saber musical de cada performer não permanece do lado de fora da experimentação. Por esta razão não surpreende que muitos momentos improvisacionais remetam-se ao sistema tonal, já que este faz parte da cultura ocidental, de nós mesmos. O corpo carrega consigo as marcas do seu fazer, pois este fazer é constantemente incorporado.¹¹⁶

Já o automatismo pode ser evitado através de propostas específicas e principalmente organizando-se o trabalho a partir da conexão profunda com o corpo. Existe uma proposta para que a ação improvisacional surja a partir da ação do corpo. E esta ação ocorre a partir de

¹¹⁶ Observa-se este fato também no movimento. Por exemplo: indivíduos com formação em ballet clássico carregam no seu corpo as marcas desta formação, que se revelam pela postura e movimentação, mesmo quando estão experimentando outras possibilidades. Na questão musical ocorre algo similar. O corpo carrega os vestígios de sua história.

estímulos, através de propostas de situações, que embora tenham uma conexão com o dia-a-dia também dele se distanciam pelo caráter por vezes inusitado (como exemplo: voar). Desta forma, provoca-se o surgimento de movimentos e ações não costumeiras. A tentativa de se evitar os automatismos reflete-se principalmente num som que pode ser considerado como “autêntico” ou “legítimo” no sentido de realmente originar-se da ação realizada, ou seja, de possuir uma profunda conexão com o movimento do corpo. O ato improvisacional supõe a existência da liberdade de se deixar surgir seja lá o que for, mesmo que isto resulte no uso de idiomas conhecidos. Porém, o processo improvisacional tem a potencialidade de constituir-se enquanto prática musical coletiva, onde cada indivíduo ou performer transforma-se em agente de uma linguagem universal, que pode vir à tona e inclusive congrega idiomas já estabelecidos. A forma como esta ação congrega os diversos idiomas gera uma criação que pode estar além dos idiomas, sistemas e linguagens ao conseguir materializar a profunda conexão entre os elementos que a compõem, ou seja, a partir de uma vivência do performer através de sua respiração, movimento e canto.

Através do processo de improvisação o performer desempenha uma atividade de composição, torna-se uma espécie de co-autor, status que divide com o restante do grupo. Comparado aos procedimentos da improvisação idiomática o processo improvisacional aqui pretendido é mais livre. Porém, mesmo assim, parte-se de uma proposta, onde o ato de improvisar a partir do corpo é deflagrado a partir de sugestões de certos impulsos, movimentos e orientações. Ainda que no decorrer do trabalho exista a liberdade de transformar movimentos e sons livremente, sendo inclusive este um parâmetro desejável, a ação improvisacional fundamenta-se sempre na conexão entre o movimento, a respiração e o canto, o que não deixa de representar uma idéia inicial e também um limite. Seguindo este raciocínio, não pode haver improvisação totalmente livre, pois este processo é, entre outras variáveis, condicionado pelos elementos que a estruturam, no caso aqui, o próprio corpo com sua história. Ao improvisar surgem elementos de uma estrutura muito mais ampla, derivados do contexto social, cultural e histórico dos performers. Como coloca Bailey, “toda improvisação tem lugar em relação ao conhecido, seja ele tradicional ou recentemente adquirido”, não deixando porém, de ser uma possibilidade de renovação e transformação do conhecido, por constituir uma forma aberta, em evolução (Bailey, 1980: 152). Por outro lado, o eventual uso de múltiplos idiomas e sistemas denuncia um estado de intercâmbio e coexistência cada vez mais comum no mundo contemporâneo. Assim, pode-se compreender a livre improvisação como um espaço de dissolução de fronteiras. “Neste contexto, os

territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis” (Costa, 2003: 28).

A improvisação pode ser utilizada tanto como estratégia e meio de construção de uma performance, a ser posteriormente estruturada, como também, mais raramente, os exercícios improvisacionais podem ser a própria performance, fato que ocorre nesta experimentação. O fazer improvisacional implica porém, além da presença e da permanência no momento atual, uma postura de não-intencionalidade, já que a intenção muitas vezes nos distancia do presente. Para Chaikin, “nós estamos treinados e condicionados a estar ‘presentes’ apenas em relação a um objetivo.” E exemplifica:

Quando vou da minha casa a mercearia, não estou presente. Uma vez que chego à mercearia, não estou presente até que eu retorne a minha casa. Indo do ponto A a B estamos numa espécie de não-vida, e de B a C idem. Esta é uma das nossas primeiras lições ... estar em relação a um objetivo. Isto nos ensina a viver num tempo ausente.

(Chaikin, 1977: 65)

Se a necessidade de atingir um objetivo e de obter um resultado pode nos separar do momento presente, numa vivência improvisacional faz-se portanto necessário que se evite esta postura. Assim, é possível uma real presença no momento atual e consequentemente uma vivência deste momento e viabilização do processo criativo. Esta vivência e permanência no momento presente seria o contrário da “não-vida” descrita por Chaikin. A proposta de não se perseguir um objetivo ou resultado específico também se relaciona à idéia de *no-mindedness*, onde predomina uma postura de receptividade (Schmitt, 1990: 119). O estado de *no-mindedness*, ou esvaziamento da mente, também se caracteriza por uma ausência de julgamento, permitindo uma situação em que se pode estar inteiramente aberto à experiência. Para Viola Spolin, a ausência de julgamento é fundamental para que exista a experiência do momento, já que “nossa intensa necessidade de aprovação nos previne de estar abertos ao que ocorrer e assim nos mantém distantes da nossa experiência atual” (Schmitt, 1990: 119).

A improvisação é ao mesmo tempo estratégia e característica desta experimentação e, pressupondo presença no momento atual e a postura de não se perseguir um objetivo ou resultado, permite uma expansão da percepção, uma vivência que se caracteriza pela troca de

ritmos, movimentos e sons, pela troca de energia entre os performers e por um estado de comunhão. Neste ato improvisacional é comum os performers permanecerem durante parte da experimentação de olhos fechados. Fechar os olhos estando em movimento e circundado pelos outros requer um estado de confiança, de “se deixar levar” pelo que ocorre ao redor, ao mesmo tempo que facilita o mergulho sensorial no próprio corpo. Além de uma possível jornada em si mesmos, este fato sugere que existe uma tentativa de intensificação da percepção sensorial como um todo, e especificamente da auditiva, que é aguçada, permitindo um processo de constante percepção do som que circula pelo espaço, do que o outro está produzindo em termos sonoros. É neste fechar de olhos que o tempo e o espaço tornam-se infinitos e pode-se mergulhar inteiramente no momento presente.

2.9. O tempo e o “fora-do-tempo”

Cada forma de vida inventa seu mundo (...) e, com esse mundo um espaço e um tempo específicos.

(Lévy, 1996: 22)

Há uma situação paradoxal quando se pensa a questão do tempo em relação à experimentação prática. É verdade que esta se desenvolve a cada instante no tempo presente, no aqui e agora, criando e recriando continuamente seu tempo e seu espaço. No entanto, esta permanência no tempo presente, característica do fazer prático, traz consigo a possibilidade do seu reverso, a experiência do “fora-do-tempo”. Esta experiência traduz-se de duas formas: uma, que se assemelha a uma supressão do fator tempo, que se refere à ausência de percepção deste por parte daquele que realiza a vivência prática, um fato que decorre exatamente da intensificação de sua “presença” e atuação contínua no momento presente. Outra, que se relaciona intimamente ao uso das linguagens e remete a um processo de virtualização, que também traz a possibilidade do “fora-do-tempo”. A articulação e uso das linguagens, neste caso especificamente as que se referem ao movimento e à música, acrescentam esta nova dimensão temporal. “As linguagens humanas virtualizam o tempo real, as coisas materiais, os acontecimentos atuais e as situações em curso” (Lévy, 1996: 73). Como numa existência virtual que nos faz deixar o tempo presente, ganha-se uma nova dimensão de vida.

Para considerar as implicações dos aspectos relacionados ao virtual no processo de criação, faz-se primeiramente necessário examinar o que define este termo. Virtual, segundo Pierre Lévy, não seria simplesmente uma “ausência de existência” material, como em geral este termo é compreendido no uso corrente. O termo virtual também não se equivaleria meramente ao sentido do possível, pois este apresenta mais relação com o real por já estar totalmente constituído. “A palavra *virtual* vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato” (Lévy, 1996: 15). Assim, o que existe enquanto potência é capaz de gerar novas configurações, ao se concretizar no momento presente, ao se atualizar. Por sua vez, a própria atualização remete ao processo de virtualização, realimentando-o. Assim, o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual, sendo que o processo de atualização caracteriza-se pelo ato criativo:

A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado; uma produção de qualidades novas, uma transformação de idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual.

(Lévy, 1996: 16-17)

Existe assim um jogo permanente entre atualização e virtualização, que permeia todo o processo criativo e que permite uma coexistência entre o tempo e o “fora-do-tempo”. No processo de criação não se trata apenas de tornar real ou materializar o que é possível, mas sim de trazer para o momento atual o que existe enquanto potência, ultrapassando desta forma o possível que já está configurado e precisa apenas materializar-se. “A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma idéia ou de uma forma” (Lévy, 1996: 16). A criação artística não deixa de conter a realização de um possível, mas o que se configura como novo e criativo ocorre através do processo de atualização de uma potência virtual. De certa forma, o processo de atualização consiste em uma espécie de resposta ao virtual. Se o virtual tem como uma de suas principais características a atemporalidade e é essencialmente desterritorializado, ou seja, não pertence a um aqui e agora, o processo de atualização de um virtual traz a dimensão do aqui e agora e também coloca em ação a memória. Enquanto se desenvolve o trabalho, este

também se relaciona a afetos, imagens, signos, desejos que constituem os que dele participam, colocando em ressonância o que já possuíam. Este processo coopera para a construção constante não só do trabalho, mas também dos próprios performers, seres permanentemente em transformação. Como seres humanos que fazem uso de linguagens é de se supor que haja uma dimensão coletiva neste uso. Uma espécie de memória coletiva vem à tona enquanto o jogo se constrói. Uma unidade organiza-se assim em torno das linguagens de criação, que funcionam como elementos de ligação, propiciando o desenrolar do ato criativo no momento presente.

Considerando a experimentação prática deste estudo, é fundamental observar que o trabalho que se realiza a partir da respiração já induz a uma permanência no aqui e agora, pois o processo de vivência da respiração só é possível neste tempo presente. Mas é exatamente esta vivência, tão ligada à “presença” do performer e ao momento presente, que oferece ao performer a possibilidade de sair de si mesmo e conquistar novos espaços, transformando-se continuamente ao atualizar suas potencialidades virtuais. Não é necessário que haja um sentido a priori. Este resulta da própria trajetória. Transformando o virtual em atual, os performers permanecem no momento presente, o que é essencial para que o emaranhado da criação possa ser percorrido. O objeto de criação é o próprio processo, que se constrói e reconstrói permanentemente, sem que se procure antever a forma de desenvolvimento ou a duração da performance. O fim de uma ação performática que se auto-gera é atingido através de um “acordo mudo” entre os performers. Então, cessa o movimento, cessa o som, indicando a chegada ao limite daquele momento de criação.

3. Corpo e Voz: a dissolução das fronteiras

(...) o reconhecimento de que onde há arte, sempre existe um corpo, parece incontestável. O corpo pode estar lá representado figurativamente, aos pedaços, residualmente, metafórica ou iconicamente, ou seja, até mesmo como uma possibilidade e não como existente.

(Greiner, 2005: 112-113)

A voz, possibilidade do corpo... Através de sua ressonância, resta como vestígio, vibração, em tudo o que atinge. A voz carrega em si as marcas de sua origem, a memória do corpo gerador. Resultado de seu processo criativo, é ao mesmo tempo meio, instrumento pelo qual a ação do corpo se materializa. Na sua dimensão poética, “(...) a voz é subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido a voz desaloja o homem do seu corpo” (Zumthor, 2000: 98). A voz nos possibilita sair de nós mesmos, nos lançando ao espaço circundante. Assim, este desalojar pode ser percebido como uma expansão dos limites do corpo, sua ampliação no tempo e no espaço. Sem outros recursos senão aqueles inerentes a ela própria, a voz é percebida como ação do corpo. Capaz de transbordá-lo no espaço, borrando seus limites, permeando outros corpos e objetos na sua trajetória. Compreendida assim, a voz é uma forma de movimento do corpo no espaço, fazendo parte do processo de co-construção deste, gerando espaço na medida em que o ocupa.

A relação entre voz e geração de espaço é provavelmente primordial para a construção da própria noção de espaço no ser humano. A voz materna é apontada como elemento fundamental na construção desta noção. Presente antes mesmo do gesto e da mímica, indica que inicialmente o ser humano adquire a noção de espaço como espaço sonoro, paisagem na

qual a voz se destaca¹¹⁷ (Castarède apud Valente, 1999: 101-102). Podemos ousar imaginar a geração e percepção de um espaço simplesmente a partir da percepção da voz pela sua vibração no corpo e no espaço. Porém, sem o envolvimento do sentido da audição, dificilmente a voz pode se configurar enquanto linguagem, já que esta quase sempre envolve ações miméticas que se estruturam a partir da audição. É o sentido da audição que alimenta a ação vocal e que também é determinante nos processos criativos que a envolvem. A voz tem a capacidade de gerar espaço e esse espaço passa a fazer parte do corpo que a gera – o corpo transbordado. Um corpo que vira voz e uma voz que gera amplitude para este corpo, desalojando-o dele mesmo – a dissolução das fronteiras.

Em *Labyrinthe: Resonanzräume der Stimme*¹¹⁸, Doris Kolesch se propõe a examinar de que forma a fluidez permanente da voz não é cunhada apenas por uma dimensão específica de tempo, mas também por uma espacialidade específica, apresentando a tese de que a voz não se reduz a um evento no tempo, mas é também um evento no espaço:

À dimensão estética da voz pertence sua espacialidade, que compreende o espaço do corpo (tanto daquele que fala como daquele que escuta), assim como inclui os espaços nos quais estes corpos agem e nos quais as vozes soam, os espaços reais e imaginários, espaços próprios e conhecidos assim como espaços estranhos e desconhecidos, abrangendo ainda o aspecto social destes espaços.

(Kolesch, 2004: 117-118)

O espaço da experimentação também é um espaço social, onde práticas determinadas levam a voz a soar, a criar, onde o som produzido pela ação vocal ressoa, bate nas paredes, ecoa, e ao ser refletido expande seus limites. Nele os “espaços de ressonância”, “espaços sonoros”, “espaços de eco”, como coloca Kolesch, interpõem-se, sobrepõem-se e constituem o local onde o cantar e o ouvir têm lugar. Pode-se então dizer, que as vozes “flutuam nos espaços e através destes espaços, uma sonoridade espessa, que ao mesmo tempo se manifesta como imaterial, a qual nos envolve, adquirindo mesmo uma qualidade tátil” (op.cit: 118). Embora a audição seja sem dúvida o sentido fundamental pelo qual a voz é apreendida, não

¹¹⁷ Segundo o musicólogo Igor Reznikoff, “é o ouvido, quando percebe as diferentes frequências sonoras (alturas), que constrói a noção de espaço no ser humano, e não o olho, ao contrário do que se tem afirmado até agora” (Reznikoff apud Valente, 1999: 102).

¹¹⁸ (N. da T.) *Labirintos: Espaços de ressonância da voz* (Kolesch, 2004).

posso deixar de concordar com Kolesch sobre sua possível dimensão tátil, pois no processo experimental muitas vezes as vozes parecem densas nuvens sonoras que nos envolvem e nos ocupam, atravessando nossa pele, (con)fundindo dentro e fora, borrando nossas bordas, eliminando nossas fronteiras.

O espaço, que surge a partir da ação da voz, define-se ainda por ser um espaço de relações e interações. Como coloca Kolesch: “Quando vozes soam e são ouvidas, ocorre algo entre as pessoas, entre pessoas e espaços, entre pessoas e objetos” (Kolesch, 2001: 264). Ao gerar espaços, a voz também “traz espaços de percepção e vivência, assim como instaura espaços de co-presença entre os que falam e os que ouvem, dando a eles prolongamento e contorno” (ibidem). Este espaço de vivência e co-presença permite, então, a instauração de um estado de contágio, característico dos processos criativos que envolvem corpo e voz. O contágio alimenta o processo criativo, traduzindo-se também através de ações miméticas. Os sons e movimentos gerados produzem uma espécie de ressonância nos outros performers, contagiando-os, levando-os a ações similares, que podem no entanto, resultar em desdobramentos inéditos.

3.1. Ressonância

A voz ressoa no espaço, nos objetos, no entorno... Mas primeiramente, nossa voz ressoa em nós mesmos. Sua existência e projeção ocorrem através do fenômeno da ressonância. Nosso corpo, nossos ossos, nossos espaços internos compõem este corpo de ressonância. Podemos senti-la vibrar em cada parte de nosso corpo. A absoluta dependência da voz em relação ao corpo que a gera manifesta-se assim por ser ele seu primeiro e fundamental corpo de ressonância, sem o qual nenhuma voz se faria ouvir. Doris Kolesch discorre sobre os espaços de ressonância da voz e sua ligação com o corpo:

Nenhuma voz surge e existe sem os espaços de ressonância e eco do corpo, que tanto na fala como na escuta se tornam igualmente ativos, sendo que estes nem sempre precisam se referir às mesmas regiões do corpo. A voz que ressoa depende dos movimentos do corpo, resulta do jogo conjunto entre a “imaterialidade” do sopro da respiração com a capacidade de ressonância dos órgãos, que tem cavidades como

característica e uma extrema mobilidade, e com a vibração e alteração da posição das pregas vocais.

(Kolesch, 2004: 119)

A voz é percebida muitas vezes, assim como tradicionalmente os acontecimentos acústicos são, como um fenômeno que ocorre no tempo. No entanto, a voz também é um acontecimento que traz consigo uma espacialidade e é um “acontecimento no espaço”, segundo hipótese de Kolesch (2004: 117). Espaço significa entorno e abrange tudo o que nele está presente. Na forma como a voz ressoa, ela coopera para a caracterização do espaço. Podemos pensar em espaços específicos onde a voz ressoa, por exemplo, “igrejas, salas de música, teatros”, espaços públicos e privados, espaços abertos e fechados. Nas diferentes possibilidades de ressonâncias destes espaços materializa-se a voz de diferentes formas, constituindo desta maneira as diversas vozes que nos habitam. A relação com o espaço não se refere apenas ao espaço externo, mas também aos espaços internos, espaços do próprio corpo, onde através da ressonância a voz se faz ouvir. Pela ressonância destes espaços internos - cavidades, órgãos, líquidos - a voz não apenas se expande para o espaço externo, mas é a forma como nós a percebemos no nosso próprio corpo, no jogo que ocorre entre ressonância e audição. Trabalhar com a voz é trabalhar na sua ressonância. Através dela nossas fronteiras se diluem. Adquirimos o poder de ressoar no outro, de contagiá-lo, um fato especialmente importante no âmbito do processo experimental com voz.

3.2. O espaço sonoro da experimentação

No processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, a voz desempenha papel fundamental na construção de um espaço que se caracteriza por ser um espaço sonoro de experimentação. Neste instaura-se um processo de interação e contágio, onde é possível observar ações e reações, coexistência e simultaneidade de acontecimentos. Neste espaço pode surgir o novo, que pode ser imediatamente apropriado pelo outro, pela atuação de outro performer, e ser assim transformado. Um processo que está intimamente ligado à audição, tanto do outro como de si próprio. A audição traz ainda a possibilidade de presença junto a si próprio. Segundo Zumthor: “(...) o corpo, pela audição está presente em si mesmo, uma

presença não somente espacial, mas íntima” (Zumthor, 2000: 102). Dessa forma, nossa voz ouvida nos revela a nós mesmos. Neste jogo de se ouvir e ouvir o outro instala-se o processo de interação e a possibilidade da presença, que permitem o desenrolar do processo criativo. O espaço sonoro constrói-se e expande-se então pela ação criativa do performer. Mesmo uma repetição pode representar neste contexto uma recriação, pois a voz de cada performer é única e traz, entre outros elementos e nuances que determinam sua singularidade, seu timbre. A voz, como expressão da individualidade de cada performer, traz consigo não apenas o corpo que a gera, mas tudo o que a ele se relaciona, sua vivência e experiência anterior, que podem se materializar no momento presente através da criação vocal. A ação vocal traz as marcas do histórico de cada performer, pois “(...) a voz é vestígio do corpo, não apenas do corpo biológico, mas também do social, cultural e histórico (...)” (Kolesch, 2004: 120). Assim, ao lado de possíveis descobertas, surgem elementos já conhecidos, resultando numa teia sonora que conecta os vários planos da criação.

A multiplicidade de vozes em ação resulta por vezes numa espécie de eco. Através dele, ouvir o outro é como ouvir a si próprio, anunciando um possível processo de comunhão, onde as fronteiras de cada um também se tornam indefinidas. O eco é capaz de conferir nova cor aos acontecimentos, trazendo uma nova expressão, uma reafirmação ou reformulação de uma determinada construção já apresentada. Assim também, o retorno a determinado desenho vocal apresentado por algum performer não representa necessariamente pura repetição. Na retomada de uma idéia existe a possibilidade de surgir algo inédito à tona. A qualidade de desdobramento sobrepõe-se à idéia da mera repetição. O caminho é espiralado, volta-se a um momento aparentemente já conhecido, para a partir dele buscar novas trajetórias. Ainda que a criação vocal resulte muitas vezes de ações miméticas, não deixa de apresentar uma qualidade de autenticidade ao envolver o indivíduo como um todo – seu corpo, sua voz e o espaço. Através da voz, o indivíduo “torna-se visível, mostra-se em sua existência (...)” (Kolesch, 2004: 122). E esta existência pode abarcar uma multiplicidade de vozes. Esta diversidade está latente, de certa forma reclusa em consequência dos códigos culturais vigentes. As possibilidades da voz vão muito além deste pouco que é utilizado no dia-a-dia, subjugada ao uso de um código linguístico e mesmo de um código musical determinado. Ultrapassando este limite, é possível deixar surgir as diversas vozes que nos compõem. Assim, o espaço sonoro da experimentação apresenta a possibilidade de deixar surgir a voz-música,¹¹⁹ a voz que se afasta da linguagem falada, a voz que inclui os sons da respiração, que não se atém a formas

¹¹⁹ Este conceito é utilizado por Janete El Haouli em *Demetrio Stratos: em busca da voz-música* (2002).

pré-estabelecidas, a voz que desafia o preceito da afinação, a voz que é corpo, enfim as diversas vozes que nos habitam.

3.3. A relação corpo e voz

A relação da voz com o corpo vai além da íntima relação com o sentido da audição. Estabelece-se primeiramente através dos diversos ritmos corporais, entre os quais, o movimento da respiração, fundamental para a própria geração da voz. O movimento da respiração inclui os momentos de inspiração, de expiração e de pausa. Existe aqui um caminho duplo: ao mesmo tempo em que a respiração constrói a voz, esta também atua continuamente construindo a respiração.¹²⁰ Na experimentação prática deste estudo, a respiração é um alicerce central, capaz também de sugerir e gerar sons próprios, os sons da respiração, sibilantes, similares ao vento, prenúncio da ação vocal. Os sons da respiração são os primeiros sons. Tudo começa e termina com o fluxo do ar dentro do corpo e no espaço ao redor, uma troca permanente, um movimento contínuo. A voz resulta das transformações do corpo, mas também representa uma possibilidade de transformação. O som vocal atua sobre o corpo, provocando nele transformações e reações, que podem ser de ordens diversas, tais como movimentos, pensamentos, emoções, sentimentos. Acima de tudo, no desenrolar do processo experimental, a voz tem a capacidade de provocar no corpo a própria ação vocal criativa num processo de *feedback*, que se desdobra muitas vezes em resultados não previsíveis. Ao vivenciar, como performers, o processo de criação que envolve o movimento, a respiração e a voz, sentimos que não existe uma separação entre corpo e voz. Percebemos, enquanto performers, uma unidade entre movimento, respiração e voz. De fato, o processo criativo resulta da vivência desta unidade, em que os três elementos são percebidos e vivenciados como indissociáveis, e é esta vivência que propicia o desenvolvimento da performance e da criação.

¹²⁰ Esse fato pode ser facilmente percebido se considerarmos os sons primordiais do ser humano. O bebê, assim que vem ao mundo, produz um primeiro som, que estimula a entrada de ar em seus pulmões, dando início ao processo respiratório autônomo. Os sons vocais como que auxiliam na construção e funcionamento da função respiratória. Esse fato natural é também explorado pela prática da *Respiração Vivenciada* de Ilse Middendorf. Na *Respiração Vivenciada* faz-se uso do som vocal para ampliar e construir a respiração, trabalho denominado *Vokalatemraumarbeit* (trabalho do espaço respiratório-vocal). Mais detalhes sobre esta forma de trabalho encontram-se na parte II deste estudo.

A voz possui um caráter efêmero, fluido. Apesar deste caráter, a voz traz o corpo consigo, nos remetendo à matéria, à corporeidade. De um lado corporeidade, de outro substância etérea, “imaterialidade”, que não se deixa facilmente localizar. A voz está no corpo que a gera e ao mesmo tempo fora dele. Músculos, ossos e secreções são responsáveis por sua produção, assim como o ar, ocupando o corpo e seu entorno em forma de som. Percebe-se que a voz parece *deixar* o corpo, ao mesmo tempo em que o ocupa totalmente. Para utilizar uma expressão comum no ambiente musical: a voz *corre*, ou seja, ela deixa o corpo e se movimenta em direção ao espaço. Assim, a voz é um fenômeno, que carrega em si paradoxos: nossa voz constitui-se exatamente quando parece que a perdemos. Não podemos retê-la, pois a ação vocal se constrói exatamente como fluxo, como movimento do corpo no seu espaço interno e no espaço ao redor. Como performer, experimenta-se a sensação predominante de presença, plenitude no espaço, uma quase onipresença, resultante tanto da percepção de que a voz tem no corpo a sua origem, trazendo a sensação de que o corpo inteiro é a voz através de sua vibração neste corpo que a gera, assim como pela expansão do espaço que a voz é capaz de conferir ao performer, como se com sua atuação vocal preenchesse e ampliasse literalmente todo o espaço ao redor, percebendo-se portanto muito mais amplo do que seu corpo físico. Como coloca Barba:

A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.

(Barba, 1991: 56)

Mas a voz não é apenas o prolongamento do corpo. Ela traz consigo outras possibilidades. “(...) nela reside a possibilidade de transformação, a metamorfose do corpo, que deixa seus limites, seu estado de agregação, sua posição” (Kolesch, 2004: 122).

Na tentativa de retê-la, através de recursos técnicos, tais como a gravação, a separamos da pretensa unidade de origem corpo-voz, para a qual, no entanto, ela sempre nos remete, mesmo que a partir de suposições.¹²¹ Do ponto de vista daquele que vivencia um processo criativo artístico com sua voz, corpo e voz são vivenciados como uma coisa só e o processo criativo baseia-se exatamente na vivência prática desta coesão. No processo criativo que envolve a voz, o corpo nela se materializa, ampliando seu espaço, ressoando em tudo que esteja a seu redor. Com o amálgama sonoro que se instala a partir da ação vocal dos diversos performers ocorre uma fusão de identidades, uma desintegração de categorias, uma espécie de transparência que se define pelo todo: vozes se misturam, ressonâncias superpõem-se, idéias são transpostas. Existe uma comunhão com o todo, a percepção de uma fusão com os outros performers e com o espaço circudante. Esta vivência, que se constrói no momento presente, traz uma paradoxal percepção de ausência de tempo. Assim, o tempo dilui-se, vira espaço. Espaço no qual nos metamorfoseamos. Espaço que nos transforma. Ao invés de discurso linear, multiplicidade de construções e simultaneidades, que surgem e se estabelecem a partir da ação vocal e que se organizam neste espaço. O plano da experimentação aproxima-se então da noção de caos. Mas é exatamente o caos que carrega em si a possibilidade de surgimento do inusitado, do não-previsto, do não-intencional, aspectos intimamente ligados ao fazer artístico. A experimentação, sem seguir uma ordem ou trajetória pré-estabelecida, atém-se à coesão propiciada pela vivência corpo-voz, sendo assim capaz de gerar um espaço propício para o surgimento e exploração das diversas possibilidades da voz. Esta pode então ousar e experimentar uma diversidade de sons e suas combinações, explorando através desta ação sua potencialidade musical, constituindo-se como expressão das diversas instâncias do ser e possibilitando sua comunhão com o que o circunda. Essa comunhão pode ocorrer quando a voz se liberta dos códigos, do jugo da estrutura da língua, quando se liberta da necessidade de sentido e explora suas possibilidades enquanto voz-música. A suposição aqui é a de que exatamente a não necessidade de comunicação e de sentido, possa levar ao estado de comunhão, de fusão com o outro e com o espaço. Nesta situação deixa de existir a necessidade de se delimitar através dos dualismos e de se estipular fronteiras pelo que não

¹²¹ Quero aqui dizer que, quase sempre ao ouvirmos uma voz, tendemos a imaginar de que corpo ela provém, assim como, não menos frequentemente, imaginamos o espaço físico onde se encontra. Esse fato pode trazer estranhas surpresas, pois algumas vezes terminamos por constatar que a figura imaginada é totalmente diferente da realidade. Parece que a voz nos faz criar “mundos”, “corpos” para acompanhá-la, nos remetendo a um processo de complementação da realidade, de recriação de um todo, pois percebemos a voz como uma parte deste todo, que às vezes podemos apenas supor e compor através de nossa imaginação. É claro que esta observação relativiza-se nos dias atuais, pois cada vez mais a esquizofonia vocal faz parte de nossa vida nas mais diversas situações. Estamos, de certa forma, nos habituando a esta voz sem corpo.

somos. Ir além dos limites da língua, escapar de suas definições, de suas oposições, de suas estruturas, assumir a pluralidade latente de nossas vozes. Por isso, os sons que surgem podem ser de sirene, de murmúrios, de estalos de língua, de assobio, de vento, do ar passando pelos órgãos vocais. Enfim, um sem-número de possibilidades.

3.4. Voz e Criação Musical

“A voz humana é o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo executante e meio de execução (...)” (Valente, 1999: 120). O canto, que se configura através da ação vocal, é o próprio corpo em movimento, agente da ação. Permeando continuamente os dois elementos, corpo e voz, e operando como um agente unificador existe o movimento da respiração. Seu trânsito ocorre entre as partes deste corpo físico, entre um pretensão dentro e fora deste corpo, tendo a possibilidade de se expandir em forma de canto para o espaço circundante. Ao mesmo tempo em que a voz só é possível através da respiração, esta adquire “corpo” através da voz, como que se materializa, ganhando um poder de ressonância que afeta tudo a seu redor: outros corpos, o espaço, objetos, etc.

Através desta experimentação pode-se apreender que a ação vocal, que conduz à criação do canto, é uma reação a cada estímulo físico, a cada movimento do corpo, mesmo que este movimento não seja visível do exterior. Inclui-se aqui o estímulo físico sonoro da própria voz, que permanece afetando continuamente a ação vocal. Assim existe uma simultaneidade entre ação e reação. A unidade entre o movimento e o canto traduz-se pela configuração de determinados sons em relação a determinados movimentos. Para haver um desenrolar do desenho sonoro do canto, também deve haver o equivalente no movimento, ainda que este possa ser minimizado ou quase que totalmente interiorizado. A permanência em certos movimentos pode gerar uma constância na ação vocal, uma quase repetição. O que não é estranho ao fazer artístico / musical, tradicionalmente organizado a partir de repetições e variações. A construção musical resultante é capaz de adquirir autonomia ao funcionar como um estímulo físico, desencadeando assim seu próprio desenvolvimento. No entanto, o que diferencia este processo experimental, é a proposta de deflagrar o processo de criação musical a partir de ações físicas que envolvem todo o corpo, tendo como origem do estímulo criativo seu movimento e a vivência de processos fundamentais, tais como a respiração. Não há uma

estrutura pré-determinada, a partir da qual se deva operar. A estrutura resulta em grande parte do próprio processo em desenvolvimento. O fluxo é estabelecido a partir da espontaneidade. A preocupação com a obtenção de resultados só pode perturbar este fluxo, que para existir necessita basicamente de uma permanência do performer junto aos sons gerados e à conexão destes ao movimento, junto ao processo. No entanto, o fluxo do processo é garantido pelo próprio movimento do corpo, pela permanência do performer próximo ao estímulo físico, inteiramente junto à realização dos movimentos. O canto tende, então, a surgir espontaneamente, pois não há espaço para a construção de uma concepção do que deve ou não surgir, nem para o estabelecimento de limites estéticos ou metas de perfeição técnica. Ao se entender a voz como corpo, a ação vocal deixa de se organizar a partir de critérios estéticos, tais como afinação, passando a incorporar toda e qualquer possibilidade de emissão sonora, pois esta é certificada pela estreita ligação com a corporeidade. A pesquisa de movimentos conduz a uma ação similar no âmbito da voz. Surgem sons diversos, assim como distintas formas de emissão vocal, que encontram eco no cenário da criação musical contemporânea.

A voz, compreendida como ação, traz consigo sua qualidade sonora, sua potencialidade musical latente. Embora se constituindo também como linguagem, no caso a musical, pois dela estamos impregnados, existe também a possibilidade de ater-se ao movimento do qual resulta, ater-se à vocalização, que poder sugerir uma jornada através dos sons, explorando sua qualidade bruta, sem lapidações, sem sistemas. A voz é em si própria uma linguagem. Engloba então os sons da respiração, ruídos que integram a ação vocal. Da mesma forma, a palavra surge como material para desconstrução, quando cada fonema gera, a partir da exploração de sua musicalidade latente, uma criação onde o som pode surgir como massa a ser moldada pela ação vocal. A língua transforma-se então em música. Surge uma forma de vivência primordial que envolve os corpos em ação. E novamente, através do som vocal, chega-se à superação da clausura individual, das fronteiras, não só entre corpo e voz, mas também entre o eu e o outro, num caminho que pode significar a retomada de uma postura ativa através da manifestação artística.

Considerações Finais

O homem é definido como um ser pensante, mas suas grandes obras se realizam quando não pensa e não calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade, ele é as ondas, o oceano, as estrelas, as folhas.

(Suzuki in Herrigel, 2004: 12)

Considero a arte uma forma de transpor fronteiras, de sair de nós mesmos, de nos unir ao espaço e aos outros. No processo de investigação aqui realizado, nós performers, participantes desta experimentação, nos embrenhamos por uma trajetória de descobertas ao vivenciar as possibilidades criativas da respiração em conexão ao movimento e ao canto. Através deste processo experimental pudemos transbordar para o espaço em forma de movimento e canto. Pudemos redesenhar com nosso corpo, com nossa respiração, movimento e canto, o espaço que nos circunda. Na verdade, passamos a ser a respiração, o movimento, as vozes, o entorno. Em tudo isso nos metamorfoseamos. Na realização desta performance, nosso corpo habita um de seus possíveis estados: *o corpo em estado de criação*. O corpo-instrumento deixa aqui de existir. No seu lugar surge um corpo que atua e que através de sua atuação, de sua performance, constrói o processo de criação, constrói a si próprio, seu espaço, suas relações e interações. Ele não se reduz a ser um instrumento para se chegar a algum lugar. Ele é o agente e o local das transformações. É o que somos, é o que temos ...

Vivenciar um processo de criação, investigar as possibilidades de um sistema que se constrói na medida em que caminha a própria investigação, tem a ver com deixar surgir o que ainda não conhecemos. O caminho do desconhecido oferece riscos, sem os quais, no entanto, não há a possibilidade de descoberta. “Mudar de um lugar conhecido para outro lugar conhecido não é de forma alguma mudar” (Chaikin, 1977: 152). E existe a necessidade de mudar. Não podemos sempre nos refugiar nos momentos do passado. Sendo assim, é preciso construir e trilhar outros caminhos.

Em *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud, já na década de 30, identificava a necessidade de uma transformação radical na forma de fazer arte. “As obras-primas do passado são boas para o passado; não servem para nós”, dizia Artaud (1984: 97). Décadas depois, este conceito seria repetido exaustivamente por John Cage, que em seus escritos e em suas múltiplas palestras performáticas propõe uma arte mais próxima da vida cotidiana, integrando assim o acaso e a indeterminação. Artaud atacava a idéia da arte desligada da vida, da arte individualista, afirmava a urgência do retorno ao gesto e a importância dos meios físicos. Estes aspectos surgiam para Artaud como possibilidades para se contrapor a um teatro submisso ao texto, que havia se estabelecido na Europa e que para ele significava a morte do teatro. Na sua proposta de um novo teatro, o *Teatro da Crueldade*, a sonorização deveria ser constante: “sons, ruídos, gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam” (Artaud, 1984: 106). Artaud almejava realizar um teatro que pudesse atingir todo o organismo, portanto que pudesse atuar sobre os sentidos e não meramente sobre a razão. Artaud é o visionário, cujas idéias influenciam não só o fazer teatral, mas também outras práticas e linguagens artísticas durante o século XX. Este é um período em que os conceitos artísticos passam por inúmeras transformações e surgem novas formas de fazer arte. O desejo de atingir nossos sentidos, de envolver nosso organismo com o fazer artístico, traz uma nova dimensão para a questão da performance, revelando a importância primordial do processo em detrimento do resultado, da obra. Prática e teoria contaminam-se aqui mutuamente, trazendo uma perspectiva que revela a importância da atuação.

E é ainda no início do século XX que já surgem tantas novas propostas, que trazem a performance para o centro das manifestações artísticas, ao menos no âmbito das vanguardas, principalmente dos movimentos futurista e dadaísta. A voz não fica de fora destas múltiplas transformações. Já nas primeiras décadas a voz passa a ser palco de uma revolução estética, começa-se a trilhar o caminho de descoberta das infinitas vozes que nos habitam e estavam

abafadas ou esquecidas, dando origem a uma nova voz contemporânea, que se desdobra em muitas vozes: do *Sprechgesang*, o canto falado, utilizado por Arnold Schoenberg em suas composições até a geração de novos gêneros como a poesia fonética e a poesia sonora, por exemplo. Na década de 50 é John Cage, que através do evento emblemático *Untitled Event* (1952) inaugura uma nova fase, retomando estéticas que se encontravam de forma embrionária nas manifestações das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX. Inspirando-se diretamente nas idéias de Antonin Artaud, a teatralidade é introduzida no universo da música e caminha-se para um estágio, onde as fronteiras das linguagens artísticas, se não se dissolvem, permeiam-se cada vez mais. A partir daí o estado de contágio multiplica as experiências, gerando muitas outras formas e gêneros de manifestação artística. Surgem artistas performáticos, tais como Meredith Monk, que trabalham nas zonas de fronteira, conectando diversas linguagens, explorando principalmente a voz em conexão ao movimento e aventurando-se também pelas possibilidades criativas da respiração. A voz é explorada nas suas inúmeras possibilidades musicais, transgredindo as normas e amarras da linguagem verbal com o artista performático Demetrio Stratos, que liberta a voz de ser apenas veículo de comunicação e explora os recursos de uma voz-música.

O sopro, origem de todas as vozes, é também redescoberto nas suas possibilidades criativas, surgindo de diferentes formas: em criações recentes, como material sonoro em *Breather* (2005), da artista Tanya Tagaq; ou gerando o *Manifesto Sopro* (1963) de Pierre Garnier por uma nova arte, a *Sonia*. Garnier pretende liberar a poesia de suas frases e palavras, retornando ao sopro: “(...) a partir desse sopro podem nascer um outro corpo, outro espírito, outra língua, outro pensamento – posso reinventar um mundo e me reinventar” (Garnier, 1992: 56).

A partir do sopro, energia vital que possibilita nossa vida do primeiro até o último instante, são possíveis inúmeras formas de reinvenção de nós mesmos e do mundo. A investigação da respiração, principalmente em conexão ao movimento, expande-se e estabelece-se como uma área de estudos autônoma nas primeiras décadas do século XX, sobretudo na Alemanha. Este movimento é especialmente representado por mulheres. Entre os inúmeros trabalhos, surge um que especificamente se volta para investigar a respiração, para conhecê-la a partir dela mesma, procurando não alterar sua natureza, mas apenas testemunhar como ela ocorre. Esta é a *Respiração Vivenciada*, prática que floresce a partir da década de 30, desenvolvida por Ilse Middendorf. Tal qual sua criadora, a prática atravessa todo o século XX, inserindo-se no pensamento contemporâneo.

A respiração é um forte elo de ligação entre o interno e o externo, de mediação com o ambiente, nos tornando permeáveis. Tudo o que chega ao corpo o transforma, assim como o meio externo modifica-se com a transformação deste corpo. A *Respiração Vivenciada* estimula a consciência dos processos de percepção, quando o externo passa a fazer parte do corpo transformando-o. A consciência relaciona-se à presença, que significa estar junto às nossas próprias ações e percepções, um estado de concentração que também nos leva a uma vivência do momento presente. A respiração é o “aqui e agora”. Como uma forma de auto-conhecimento, a prática da *Respiração Vivenciada* trabalha o corpo sem automatismos. Sem certo ou errado, o movimento respiratório é percebido diversamente por cada um, já que a percepção é um processo individual, assim como o processo da respiração. A vivência da respiração transforma o ser e portanto sua forma de viver, permitindo o conhecimento do corpo a partir dele próprio. Uma vez que a experiência ocorre o corpo não a esquecerá, pois passa a fazer parte dele – a vivência da respiração é portanto uma experiência incorporada.

O movimento é inerente à respiração. Enquanto a respiração preenche o movimento, este por sua vez pode surgir da respiração. Neste ponto é possível realizar a conexão com a criação artística. A respiração não é trabalhada com um sentido utilitário, para se chegar a algum estado específico. O movimento criativo que dela pode surgir é um desdobramento natural, que por sua vez pode se manifestar como desenhos do corpo pelo espaço, movimento e canto. O potencial criativo ocorre no momento da expiração, quando então a respiração pode se configurar em movimento. O trabalho vocal está presente na prática de Ilse Middendorf para possibilitar a vivência dos diversos espaços respiratórios, no que ela chama de *trabalho do espaço respiratório-vocal*. Este trabalho representa o embrião do que é desenvolvido no nosso processo experimental de *Movimento, Respiração e Canto*, desdobrando-se num processo de criação musical, onde o canto é a maior prova do potencial criativo da respiração.

Com este desdobramento gera-se uma outra prática, a que se estabelece a partir das relações entre movimento, respiração e canto. Este estudo, a investigação prática e o processo de reflexão aqui realizados tiveram a intenção de apontar para um percurso que se revela como uma possibilidade, entre infinitas outras, de realizar um processo de criação que se constitui no momento da performance, no qual o simples sopro se transforma, se transfigura gerando o movimento criativo, gesto e canto, desenhando no espaço as encenações da respiração. Este percurso tem como alicerce fundamental a *Respiração Vivenciada*, mas dela

se diferencia por perseguir especificamente a possibilidade de criação artística, conectando-a então a outras estratégias.

O percurso realizado pela prática de *Movimento, Respiração e Canto* cria condições para a descoberta de diversas possibilidades de canto, sempre em relação com o movimento e com a respiração. Assim, há a possibilidade de descobrir a voz como uma linguagem em si, com sua musicalidade intrínseca, sua dinâmica, ritmo e timbre. Embora algumas estratégias reportem-se a uma prática contemporânea, por exemplo, no caso da utilização dos sons da respiração ou dos fonemas isoladamente, o processo de investigação não se fecha às formas tradicionais de canto, que podem surgir livremente, na forma de linhas melódicas, inclusive tonais. Como o foco do trabalho é deixar surgir qualquer forma de canto que se vincule ao movimento e ao processo de vivência da respiração, não há porque deixar de lado construções que são típicas do sistema tonal, por exemplo. Neste sentido, a forma de trabalho não se alinha a um sistema musical específico, porém se insere numa estética contemporânea, exatamente por permitir um estado de multiplicidade, onde pode haver coexistência de vários sistemas musicais. Com a concepção de que o corpo não é só um, mas que existem diversos “estados do corpo”, também vem a noção de que não temos só uma voz, mas temos vozes... E já por isso não há por que deixá-las de fora.

O trabalho de *Movimento, Respiração e Canto* desenvolve-se nas zonas de fronteira. As fronteiras são aqui ocupadas, em alguns casos dissolvidas, tais como entre produção, apresentação e recepção, entre a voz e o corpo, entre os corpos e o espaço, entre o eu e o outro. O processo criativo aqui desenvolvido é uma forma de ocupar o espaço e, como num amálgama, fundir-se com este espaço, que é continuamente transformado, e com o outro, num processo de comunhão, onde podemos nos esquecer de nós mesmos.

Chegou um momento em que todos se dissolveram, todo o grupo parecia ser um só, isso dá uma sensação muito gostosa, de ser, pertencer, aconchegante. As vozes vão se soltando e nos surpreendendo (...)

(...) parece que você se desliga desse seu eu. Você percebe um processo ali, de todos acontecendo, e você se desidentifica de você e se identifica com todos. Além de seu processo espontâneo que vai acontecendo, surge uma espontaneidade do grupo e todas as defesas

começam a desaparecer (...) A gente começa a se relacionar com os sentidos de uma forma completamente diferente. Você fecha os olhos (...) como se fosse uma outra forma de viver (...) são várias percepções que se abrem. Muda tudo. No meio disso tudo você já é outra pessoa.¹²²

(Leo Grego)

Outra forma de viver, outra forma de ser... habitar um *corpo em estado de criação*. Este estado surge juntamente com a *geração de um espaço de criação*. Ambos resultam de um processo de co-construção, estimulado pelo emprego de determinadas estratégias e práticas, tais como a *Respiração Vivenciada*. Após os impulsos iniciais oferecidos, surge um sistema de criação, que se organiza e é capaz de gerar, através de sua própria forma de organização, seus atos criativos. Um processo de contágio instala-se, um estado que permeia a atmosfera do processo experimental e influencia as interações. Envolvendo a respiração, o movimento e o canto, o sistema que surge é inicialmente observado como um caos, porém um *caos criativo*. A proposta de recorte ocorre na forma de limitação das variáveis: movimentos e/ou sons. Porém, o recorte não invalida a importância da experiência inicial, que ocorre na etapa de *geração de um espaço de criação*, pois sem este contexto que se auto-alimenta nenhuma criação seria possível. Isto porque, só neste espaço privilegiado que se instaura é possível uma atuação livre de truques e uma real experimentação. Estruturar o aparente *caos* faz parte do ato criativo, mas o interesse principal permanece na *geração de um espaço de criação*, onde o corpo passa a habitar um *estado de criação*. A priori não é importante atingir um resultado a ser exibido para uma audiência, mas sim vivenciar um processo que é a performance, que é o próprio processo de criação, potencialmente capaz de provocar transformações naqueles que dele participam.

Na nossa experimentação, a voz materializa em criação musical a respiração. Voz é movimento. Através da voz podemos sair de nós mesmos. A voz cria o espaço sonoro de nossa experimentação e estabelece, através de seu poder de ressonância, um estado de contágio, que permeia nosso processo criativo. A voz é possibilidade de metamorfose. Através dela, ultrapassamos nossas fronteiras. No nosso processo experimental a voz surge como uma surpresa para nós mesmos. Ela nos surpreende continuamente com as possibilidades inacreditáveis, que nela descobrimos. Assim relatam os performers:

¹²² Depoimento de Leo Grego, performer do processo experimental, registrado no dia 22 de setembro de 2007.

E essa experiência hoje de colocar o movimento no canto, de buscar a voz no movimento. Me surpreendi muito com os sons que saíram(...)

(Geziela de Araújo Goes)

Eu acho que tem uma coisa interior que a gente vive, de soltar, por que na verdade eu acho que a voz só consegue sair mesmo, quando a gente consegue abrir os canais (...) acho também surpreendente como com um grupo totalmente desconhecido para mim, eu não conheço ninguém aqui, conheci hoje, como a gente consegue se soltar mesmo e fazer um som inacreditável (...) eu acho que o próprio movimento vai puxando os sons e vão saindo coisas inacreditáveis.

(Graça Cabral)

Tem uma coisa de brincadeira ... de poder brincar, de poder se soltar. De poder se entregar. Eu me surpreendi com minha voz.¹²³

(Leo Grego)

Nosso mundo contemporâneo está repleto de manifestações artísticas, de eventos espetaculares, alguns com a estética de nossa época, outros que reencenam o passado, porém muitas vezes estamos frente a produtos prontos para serem consumidos. Mas, exatamente este turbilhão de acontecimentos e manifestações permite um estado de coexistência, em que podem surgir outras possibilidades de atuação. Existem frestas, que podem nos conduzir a formas de participação criativa, onde cada um de nós pode ousar criar, de tal forma que temos uma situação onde é possível uma democratização progressiva dos procedimentos e meios artísticos. As linguagens artísticas não devem ser privilégios. A estética contemporânea é uma estética de participação. Permito-me aqui invocar Antonin Artaud novamente, que embora se refira originalmente ao teatro, apresenta um pensamento que pode se estender ao nosso processo experimental: “O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação” (Artaud, 1984: 22).

¹²³ Depoimentos dos performers sobre o encontro do dia 22 de setembro de 2007.

Tratou-se aqui de se revelar uma forma específica de encenação do corpo, uma forma de performance. É ela que constitui o processo de criação, uma diferença fundamental em relação aos processos convencionais. Assim são ultrapassadas as fronteiras. Há apenas aquele que com sua ação desenvolve um processo de criação – o performer. É no corpo do performer que se dá a vivência deste processo de criação. É seu corpo que sofre a metamorfose, transfigurando-se em movimento, transbordando para o espaço, redesenhando-o com gestos e sons.

No ano de 2006, tive o privilégio de conversar pessoalmente com Ilse Middendorf. Na ocasião perguntei o que ela acharia de uma outra forma de arte, especificamente de canto, algo assim como *Atemgesang*, ou “Canto da Respiração”, em analogia a um trabalho que já existe em seu Instituto na área do movimento e que leva o nome de *Atemtanz*, “Dança da Respiração”. A resposta de Middendorf:

(...) aí está se falando de um desejo do coração, que eu tenho, algo que eu desejaria profundamente (...) Nossa respiração é o começo para uma forma totalmente nova de ouvir, uma nova forma de cantar e de dançar. Assim, por exemplo, a “Dança da Respiração” vem do nosso movimento, que surge da respiração. Existe um movimento, que acompanha a respiração. Então, lá está a respiração e o movimento vem junto. Mas existe um movimento, que *surge* da respiração. Neste caso a respiração está lá primeiro e dela surge o movimento. E claro que aqui há uma forte presença do anímico e do artístico. E isso eu desejaria para a música.¹²⁴

(Ilse Middendorf)

Talvez nosso “canto da respiração” seja muito diferente do imaginado por Ilse Middendorf. Mas como ela mesma disse: “o trabalho sempre se transforma. Acima de tudo, nossos ouvidos também se transformam.” *Movimento, Respiração e Canto* é um desdobramento possível entre tantos outros... E podemos assim retomar a afirmação de Ilse Middendorf, que aponta para possibilidades e desdobramentos, dos quais ainda pouco sabemos:

¹²⁴ Em entrevista a esta autora no dia 4 de julho de 2006, em Berlin.

*Nossa respiração é o começo
para uma forma
totalmente nova
de ouvir,
uma nova forma
de cantar e de dançar.*

Ilse Middendorf

Referências Bibliográficas

ALMHOFER, Edith. *Performance Art: die Kunst zu leben*. Wien; Köln; Graz: Böhlau, 1986.

AMORIN, Claudia. A arte como território livre. In: GREINER, Christine. AMORIN, Claudia. (Org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. pp 17-25

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AUSLANDER, Philip. *Presence and resistance: postmodernism and cultural politics in contemporary American performance*. Michigan: University of Michigan, 1995.

_____. *From Acting to Performance*. London: Routledge, 1997.

_____. (ed.) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol I-IV. London: Routledge, 2003.

AZEVEDO, Sonia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashbourne; Derbyshire, Great Britain: Moorland Publishing, 1980.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo-Campinas: Hucitec-Editora da Unicamp, 1991.

_____. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo;Campinas: Hucitec-Editora da Unicamp, 1995.

BARTHELMES, Barbara. Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist: Zur Ästhetik der Musikperformance. In: *Improvisation – Performance – Szene*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 37. Mainz: Schott, 1997. pp. 9-18.

BARTHELMES, Barbara. MOTTE-HABER, Helga de la. (Hg.) *Musik und Ritual*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 39. Mainz: Schott, 1999.

BECKER, Susie. *A Voz Contemporânea*. São Paulo: ECA, 2008. 213 p. Dissertação apresentada à ECA / USP. Mestrado. 2008.

- BIAL, Henry. (ed.) *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2007.
- BÖHME, Gernot. *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávsky a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRANDSTETTER, Gabriele. *Bild-Sprung: TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Alemanha: Theater der Zeit, 2005.
- BRINKMANN, Reinhold. (Hg.) *Improvisation und Neue Musik*. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 20. Mainz: Schott, 1979.
- BRÜSTLE, Christa. RIETHMÜLLER, Albrecht. (Hrsg.) *Klang und Bewegung: Beiträge zu einer Grundkonstellation*. Aachen: Shaker Verlag, 2004.
- CAGE, John. *A Year from Monday*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1979.
- _____. *Silence*. 5. ed. Pennsylvania: Harper & Row Publishers, 1983.
- _____. *De Segunda a um Ano*. Trad. por Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.
- CHAIKIN, Joseph. *The Presence of the Actor*. New York: Atheneum, 1977.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. 178 p. Tese apresentada ao Programa de Comunicação e Semiótica / PUC. Doutorado. 2003.
- CUNNINGHAM, Merce. *The dancer and the dance*. New York: Marion Boyars, 1985.
- CUNNINGHAM, Merce. MONK, Meredith. JONES, Bill T. *Art performs Life*. Minneapolis: Walker Art Center, 1998.

CYPRIANO, Fabio. Bienal vira sanatório em performance de artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 nov. 2008. Ilustrada, Caderno E, p.5.

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DREHER, Thomas. *Performance art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia*. München: Fink, 2001.

DUCKWORTH, William. *Talking Music: conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American experimental composers*. New York: Da Capo Press, 1999.

EL HAOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina, PR: J.E.HAOULI, 2002.

EPPING-JÄGER, Cornelia. LINZ, Erika. (Hg). *Medien / Stimmen*. Köln: Dumont, 2003.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. KREUDER, Friedemann. PFLUG, Isabel. (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen; Basel: Francke, 1998.

FISCHER-LICHTE, Erika. KOLESCH, Doris. WEILER, Christel (Hrsg.) *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999.

FISCHER-LICHTE, Erika. FLEIG, Anne. (Hrsg.) *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. HORN, Christian. WARSTAT, Matthias. (Hrsg.) *Verkörperung*. Tübingen; Basel: Francke, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: WIRTH, Uwe. (Hrsg.) *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. pp. 277-300.

_____. Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: KERTSCHER, Jens. MERSCH, Dieter. (Hrsg.) *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 2003. pp. 97-111.

_____. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FLEIG, Anne. Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis. In: FISCHER-LICHTE, Erika. FLEIG, Anne. (Hrsg.) *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, 2000. pp 7-17.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARNIER, Pierre. Uma Arte Nova: a Sonia. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. pp.55-57.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GÖHLICH, Michael. Performative Äußerungen: John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung. In: WULF, Christoph. GÖHLICH, Michael. ZIRFAS, Jörg (Hrsg.) *Grundlagen des Performativen: eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim; München: Juventa Verlag, 2001. pp. 25-46.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.

_____. *Performance: live art since the 60s*. London: Thames & Hudson, 2004.

GRAHAM, Martha. *Memória do Sangue*. São Paulo: Siciliano, 1993.

GREINER, Christine. AMORIN, Claudia. (Org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

GRUNOW, Gertrud. *Der Gleichgewichtskreis: Ein Bauhausdokument*. Hrsg. von Achin Preiß. Weimer: VDG, 2001.

HAUSKELLER, Michael. *Atmosphären erleben: philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

HEILGENDORFF, Simone. *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002.

HEINEL, Jürgen et. al. *Porträt : Ilse Middendorf - Aus Ihrem Leben und Werk*. Otterbach: F. Arbogast, 1990.

HENTCHEL, Ingrid. HOFFMAN, Klaus. VAßEM, Florian. (Hrsg.) *Brecht und Stanislawski - und die Folgen*. Berlin: Henschel, 1997.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

HOPKINS, David. *Dada and Surrealism: A very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2004.

JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 2003.

JOWITT, Deborah. (ed.) *Meredith Monk*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

KATZ, Helena. GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. pp 77-102.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KERTSCHER, Jens. MERSCH, Dieter. (Hrsg.) *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 2003.

KLEIN, Gabriele. (Hg.) *Bewegung: Sozial- und Kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript, 2004.

KLEIN, Gabriele. STING, Wolfgang. (Hg.) *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript, 2005.

KOLESCH, Doris. "Listen to the radio": Artauds Radio-Stimme(n). In: *Forum Modernes Theater*, Bd. 14/2. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. pp 115-143.

_____. Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. In: FRÜCHTL, Josef. ZIMMERMANN, Jörg. (Hrsg.) *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. pp.260-275.

_____. Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: EPPING-JÄGER, Cornelia. LINZ, Erika. (Hg.) *Medien / Stimmen*. Köln: Dumont, 2003. pp 267 – 281.

_____. Labyrinth: Resonanzräume der Stimme. In: BRÜSTLE, Christa. RIETHMÜLLER, Albrecht. (Hrsg.) *Klang und Bewegung: Beiträge zu einer Grundkonstellation*. Aachen: Shaker Verlag, 2004. pp 117-124.

_____. Artaud: Die Überschreitung der Stimme. In: FELDERER, Brigitte. (Hrsg.) *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, 2004, pp. 187-198.

KOLESCH, Doris. SCHRÖDL, Jenny. (Hg.) *Kunst-Stimmen*. Alemanha: Theater der Zeit, 2004.

KOLESCH, Doris. KRÄMER, Sybille. *Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Limelight, 1987.

_____. (ed) *John Cage: an Anthology*. New York: Da Capo Press, 1991.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, Georg. JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

_____. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

LOBO, Lenora. NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para um intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

LYON, Margot L. Emotion and embodiment: the respiratory mediation of somatic and social processes. In: HINTON, A.L. (ed). *Biocultural Approaches to the Emotions*. Cambridge,UK: Cambridge University Press. 1999. pp 182-212

MARRANCA, Bonnie. DASGUPTA, Gautam (ed.) *Conversations on Art and Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

MARTIN, Jacqueline. *Voice in modern Theatre*. London: Routledge, 1991.

MATURANA, Humberto. VARELA, Francisco. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht, Holland: D Reidel Publishing Company, 1980.

_____. *De Máquinas e Seres Vivos: Autopoiese – A Organização do Vivo*. São Paulo: Artmed, 1997.

MENEZES, Philadelpho (Org.) *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MERSCH, Dieter. Ereignis und Respons – Elemente einer Theorie des Performativen. In: KERTSCHER, Jens. MERSCH, Dieter. (Hrsg.) *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 2003. pp. 69-94.

MIDDENDORF, Ilse. Bewegung aus dem Atem. In: *Atem und Mensch: Zeitschrift für Atempflege, Atemtherapie und Atempädagogik*. Bad Homburg: Helfer-Verlag, 3. Jahrgang, Heft 3, pp. 26-29, 1961.

_____. *Der Atem und seine Bedeutung für den Menschen*. (1.Aufl.1977), 12.Aufl., Berlin, 1992.

_____. *Der Erfahrbare Atem: eine Atemlehre*. (1.Aufl. 1984) 7. Aufl., Paderborn: Junfermann, 1991.

_____. *Der Atem und seine Bedeutung für den Menschen*. Überarbeitete Aufl., Berlin, 1995.

_____. *Der Erfahrbare Atem in seiner Substanz*. Paderborn: Junfermann, 1998.

_____. Palestra realizada no dia 15 de Novembro de 2002. Deutscher Arbeitskreis für Konzentrative Bewegungstherapie e.V. 10 p. (manuscrito)

_____. Entrevista Pessoal. Berlin, 4 de julho de 2006.

MONK, Meredith. *A Arte como prática espiritual*. Palestra realizada no dia 11 de novembro de 2008. Escola do Movimento Ivaldo Bertazzo, São Paulo.

NEBEL-HEITMEYER, Hildegard. Gertrud Grunow - Leben und Werk. Die Grunow-Lehre: Eine Erziehung der Sinne durch Ton und Farbe. In: *Bildnerische Erziehung* – Ratingen: A. Henn Verlag, 3. Jahrgang, Heft 1, pp. 13-23, Januar 1967.

NOGLIK, Bert. *Klangspuren: Wege improvisierter Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1990.

NUNES, Sandra Meyer. O Corpo do Ator em Ação. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia. (Org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. pp 119-136.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. New York: Schirmer Books, 1981.

OIDA, Yoshi. *Der unsichtbare Schauspieler*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

PETER, Fred. Der Erfahrbare Atem in der künstlerischen Arbeit. In HEINEL, Jürgen et. al. *Porträt : Ilse Middendorf - Aus Ihrem Leben und Werk*. Otterbach: Verlag F. Arbogast, 1990. pp 86 - 88.

RICHARD, Lionel. *Cabaret Kabarett: von Paris nach Europa*. Leipzig: Reclam, 1993.

RUSSOLO, Luigi. Consoantes: os ruídos da língua. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. pp.23-29.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. WOLFORD, Lisa. (ed.) *The Grotowski Sourcebook*. London; New York: Routledge, 1997.

SCHLAFFHORST, Clara. ANDERSEN, Hedwig. *Atmung und Stimme*. Wolfenbüttel; Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1928.

SCHLEMMER, O. MOHOLY-NAGY, L. MOLNAR, F. *Die Bühne im Bauhaus*. 2nd ed. Mainz: Florian Kupferberg, 1974.

SCHMITT, Natalie Crohn. *Actor and onlookers: theater and twentieth-century scientific views of nature*. Evanston; Illinois: Northwestern University Press, 1990.

SCHOON, Andi. *Die Ordnung der Klänge: Das Wechsenspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*. Bielefeld: Transcript, 2006.

SCHREYER, Lothar. *Sturm und Bauhaus: Erinnerung an Sturm und Bauhaus*. München: Verlag Langen – Müller, 1956.

SCHULZE, Anka. *Lebendige Ordnungen durch Atmen, Sprechen und Singen aus der Schule Schlaffhorst-Andersen*. Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1960.

SCHUMACHER, Eckhard. Performativität und Performance. In: WIRTH, Uwe. (Hrsg.) *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. pp. 383-402.

SCHWARTZ, Elliot. CHILDS, Barney. (ed.) *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press, 1998.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SLOBODA, John A. (ed.) *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

SPECTOR, Irwin. *Rhythm and Life: The work of Emile Jaques-Dalcroze*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990.

STEINAECKER, Karoline v. *Luftsprünge: Anfänge moderner Körpertherapien*. München: Urban & Fischer, 2000.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. MACONIE, Robin (comp.). *Stockhausen on Music: Lectures & Interviews*. London: Marion Boyars, 2000.

STOROLLI, Wânia M. A. *Movimento e Respiração: A Prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto*. São Paulo: ECA, 2004. 152p. Dissertação apresentada à ECA / USP. Mestrado. 2004.

_____. Performance e criação: Considerações sobre a aplicação da Respiração Vivenciada. In: *OPUS : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, Goiânia (GO), v. 13, n.1, pp. 119-131, jun. 2007.

TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. London: The Bodly Head, 1986.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ / Fapesp, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VARELA, Francisco. THOMPSON, Evan. ROSCH, Eleanor. *A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VINE, Tereza Margarida Morini. *Dança vocal: a voz do movimento, o movimento da voz*. Campinas: UNICAMP, 2005. 141 p. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes/UNICAMP. Mestrado. 2005.

VISHNIVETZ, Berta. *Eutonia: Educação do corpo para o ser*. São Paulo: Summus, 1995.

WEISS, Allen S. *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*. Québec: Errant Bodies Press, 2008.

WESTPHAL, Kirsten. Wirklichkeiten von Räumen. In: LIEBAU, Eckart. MILLER-KIPP, Gisela. WULF, Christoph (Hrsg.) *Metamorphosen des Raums: Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1999. pp 22-34.

WIRTH, Uwe. (Hrsg.) *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WULF, Christoph. GÖHLICH, Michael. ZIRFAS, Jörg (Hrsg.) *Grundlagen des Performativen: eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim; München: Juventa Verlag, 2001.

WULF, Christoph. Raumerfahrungen im Umbruch: Körper, Bewegung, Globalisierung. In: LIEBAU, Eckart. MILLER-KIPP, Gisela. WULF, Christoph (Hrsg.) *Metamorphosen des Raums: Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1999. pp 14-21.

ZELLER, Hans Rudolf. Atemzüge, Maulwerke – Produktionsprozesse. In: METZGER, Heinz-Klaus. RIEHN, Rainer. (Hrg.) *Musik-Konzepte 16 – Dieter Schnebel*. München: Edition text+kritik, 1980. pp. 52-66.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Filme

DER ERFAHRBARE Atem – Portrait Ilse Middendorf. Direção e Produção: Renata Helker e Wilfried Haak. Berlin, 2005. 1 DVD (45 min).

Documentos eletrônicos

PAJ – (Elektronische Ressource): a journal of performance and art. New York, NY:JSTOR; Cambridge, Mass: MIT Press. *Art as spiritual Practice*: Panel discussion with Alison Knowles, Eleanor Heartney, Meredith Monk, Linda Montano and Erik Ehn; moderated by Bonnie Marranca. PAJ 72 (Vol 2, Nr 3) Sept. 2002, pp 18-34.

Acesso pela Biblioteca do Instituto de Teatro da *Freie Universität Berlin*.
<http://muse.jhu.edu/journal/performing_arts_journal>.

STAHL, Enno. *Laut Dichtung - Poésie sonore - Sound Poetry* (online) Disponível em: <<http://www.ennostahl.de>>. Acesso em: 22 maio 2007.

Ilustrações

Todas as imagens são do processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*, realizado nos dias 22 de setembro e 21 de outubro de 2007.

Instituições Pesquisadas

Bauhaus-Archiv-Bibliothek - Berlin

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP - São Paulo

Bibliothek des Instituts für Musik- und Theaterwissenschaft - Freie Universität Berlin

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz - Berlin

Universitätsbibliothek – Freie Universität Berlin

ANEXOS

ANEXO I – DVD

Este vídeo documenta o processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*, realizado nos dias 22 de setembro e 21 de outubro de 2007, com grupos especialmente formados para este evento. Todos os movimentos e sons foram gerados a partir de ações improvisacionais no momento das gravações.

Ficha técnica:

Performers:

Geziela de Araújo Goes

Leo Grego

Maria das Graças Cabral e Silva

Petulla Elentério

Renato Luiz de Barros

Wânia Mara Agostini Storolli

Coordenação:

Wânia Mara Agostini Storolli

Câmeras:

Elaine Cristina Batagim Pontes

Maristela Greco

Edição de Imagens:

Anthares Multimeios

Duração: 22'49"

ANEXO II – CD

Este CD apresenta alguns recortes sonoros do processo experimental *Movimento, Respiração e Canto*. Os sons vocais aqui registrados foram gerados juntamente com o movimento a partir de ações improvisacionais.

Ficha técnica:

Faixa 1:

Grupo do curso *Movimento, Respiração e Canto* do Instituto Sedes-Sapientiae, realizado no dia 04 de setembro de 2008.

Faixas 2 a 4:

Realizado no dia 22 de setembro de 2007 no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Vozes:

Geziela de Araújo Goes

Leo Grego

Maria das Graças Cabral e Silva

Petulla Elentério

Renato Luiz de Barros

Wânia Mara Agostini Storolli

Faixas 5 a 7:

Realizado no dia 21 de outubro de 2007 no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Vozes:

Geziela de Araújo Goes

Leo Grego

Wânia Mara Agostini Storolli

Coordenação Geral:

Wânia Mara Agostini Storolli

Edição: LAMI – Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP.

Duração: 43'50"