

Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena



Organizadoras:
Adriana Bonfatti
Enamar Ramos
Joana Tavares
Juliana Manhães
Nara Keiserman



Multifoco

Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena

Organizadoras:
Adriana Bonfatti, Enamar Ramos,
Joana Tavares, Juliana Manhães,
Nara Keiserman

Rio de Janeiro
2021



Multifoco

©2021 Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Tavares,
Juliana Manhães, Nara Keiserman
joana.tavares@unirio.br
arte da capa: Márcia Figueiredo
projeto gráfico|editoração: Márcia Figueiredo
revisão: Beth Simões

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B713p Bonfatti, Adriana

Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas
Artes da Cena / Organização de Bonfatti ... [et al.]. – Rio de Janeiro:
Multifoco, 2021.

269 p.; 2810Kb ; PDF

ISBN 978-65-994161-8-7

1. Teatro 2. Coreografia 3. Direção de Movimento
I. Ramos, Enamar (org.) II. Tavares, Joana (org.) III. Manhães,
Juliana (org.) IV. Keiserman, Nara (org.) V. Título

21-0002

CDD: 792

Fernanda Silvino – Bibliotecária – CRB-7 7230/O

As fotos usadas neste livro foram adquiridas ou cedidas aos autores. Infelizmente não foi possível identificar todos os créditos, por isso solicitamos a quem dispuser de informações, entrar em contato com as organizadoras para inclusão nas próximas edições.

Organizadoras

Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Tavares,
Juliana Manhães e Nara Keiserman

Laboratório Multidimensional Artes do Movimento - LABAM

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Coordenação editorial

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Conselho Editorial

Profa. Me. Ayse Tashkiran

University of London

Prof. Me. Dactivo José Combane

Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique

Profa. Dra. Isabelle Launay

Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis

Profa. Dra. Jacyan Castilho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Lígia Tourinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Inês Galvão

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Meran Vargens

Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Michele Minnick

Associate Artist - Submersive Productions

Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Neide Neves

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Renato Ferracini

Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Suzane Weber da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Thereza Rocha

Universidade Federal do Ceará

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Prof. Dr. Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Centro de Letras e Artes

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Escola de Teatro

Prof. Dr. Luiz Henrique Sá

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira

Agradecimentos

A artesanania dos processos de criação das linhas do corpo em movimento no espaço cênico dialoga com as linhas escritas. Letra a letra, gesto a gesto, ensaiamos, rascunhando palavras que nomeiem nossas experiências. Assim, como uma cena não chega ao espectador sem a efetiva e afetiva presença de muitos colaboradores, este livro também não conseguiria chegar às suas mãos, leitor, se não fossem as parcerias e o suporte de nossos estudantes, colegas de trabalho, funcionários, técnicos, pesquisadores, artistas, familiares e amigos.

Agradecemos especialmente ao *corpus* de articulistas desta coletânea, composto por: Ayse Tashkiran, Carlos Eduardo da Costa, Dadivo José, Doriana Mendes, Isabelle Launay, Jacyan Castilho, Lígia Tourinho, Luar Maria Escobar, Maria Inês Galvão, Michele Minnick, Mônica Ribeiro, Neide Neves, Sayonara Pereira, Tania Brandão e Thereza Rocha. Obrigada pelas pesquisas e trajetórias dedicadas à investigação do corpo nas artes da cena, e pelo generoso compartilhamento de suas reflexões e escritas.

Agradecemos aos professores e parceiros Charles Feitosa, Leonardo Munk, Mona Magalhães e Ana Achcar, mediadores do 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Agradecemos à equipe fantástica do Laboratório Artes do Movimento/LABAM, composta pelos discentes/pesquisadores: Adrielle Vieira, Agatha Duarte, Bárbara Santos, Caio Passos, Carol Figner, Fellipe Estevão, Gabriel Beda, Gabriela Matos, Hikari Amada, Igor Nascimento, João Vitor Linhares, Larissa Moraes, Luar Maria Escobar, Luiza Moraes, Maria Clara El-Bainy, Milena Richter, Nathalia Macena, Nina Malm, Patrick Magalhães, Roberty Flores, Tamie Panet, Yasmim Piorino, Yuri Mussury que colaboraram na organização e/ou transcrições de áudios das comunicações proferidas durante os eventos 3^o

Seminário Internacional Corpo Cênico e 2º Encontro de Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro – ocorridos em novembro de 2019, na sala Nelly Laport, na Escola de Teatro da Unirio. Este livro é nosso retorno ao trabalho de vocês!!!

Agradecemos aos tradutores Fabiana Eramo, Guilherme Hinz, Daniel Olsson e Paulo de Melo pela tradução de textos e palestras durante o *3º Seminário Internacional Corpo Cênico*.

Agradecemos respectivamente às queridas Márcia Figueiredo, pela diagramação do livro e arte gráfica da capa e Beth Simões, pela revisão primorosa dos textos.

Agradecemos ao diretor da Escola de Teatro da Unirio, Luiz Henrique Sá, e aos nossos colegas do Departamento de Interpretação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio que nos apoiam nos eventos artísticos/científicos, contribuindo desta maneira para uma reflexão aprofundada neste campo de pesquisa.

Agradecemos aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio-PPGAC, professores Adilson Florentino e Vanessa Teixeira de Oliveira pelo apoio recebido tanto para realização do *3º Seminário Internacional Corpo Cênico*, quanto para a edição desta publicação. E ainda, ao Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA) pela parceria.

Agradecemos aos subsídios recebidos da CAPES através do Programa de Apoio à Pós-Graduação – PROAP. Agradecemos ao apoio das universidades estrangeiras: Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis (FR); University of London (UK) e Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique). Agradecimentos estendidos às universidades brasileiras parceiras: PUC/Rio; PUC/SP; UFC; UFMG; UFRJ e USP.

Aos nossos familiares que seguem conosco “em movimento”, apoiando e fortalecendo nossos ofícios em sala de aula, nas pesquisas e criações cênicas.

Terminamos esse ritual, agradecendo aos nossos mestres e mestras, especialmente aos homenageados no 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico* (Unirio-2019): Angel Vianna, Charles Nelson, Mestre Manoel Dionísio, Regina Miranda e Nelly Laport (*in memoriam*). Obrigada por abrirem os caminhos!

LABAM



SUMÁRIO

Prefácio **11**

Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Ribeiro da Silva Tavares, Juliana Manhães, Nara Keiserman – *Laboratório Artes do Movimento*

Preâmbulo - Tania Brandão **18**

O corpo do outro e o corpo de si: por uma história brasileira da expressão corporal

Primeira parte– Diálogos de além-mar **28**

Ayşe Tashkiran **29**

Diretores de movimento: linhagens e práticas contemporâneas de trabalho

Dadivo José Combane **45**

Do ritualismo ao manifesto do corpo do actor moçambicano

Isabelle Launay **59**

Experiências em estudos de história da dança na França

Michele Minnick e Adriana Bonfatti **72**

Rasa, Rasaboxes, preparação corporal, direção de movimento: palco, rua, campo, casa

Segunda parte – Diálogos do Brasil **90**

Carlos Eduardo Félix da Costa **91**

Aprendizagens para um corpo: presença artística e habitar

Jacyan Castilho **103**

Preparação corporal como aposta na vida

Lígia Losada Tourinho e Maria Inês Galvão Souza **112**

Experiências em curso na UFRJ: Projeto “Preparação corporal para atores” trilhando processos de formação no campo da preparação corporal

Mônica Medeiros Ribeiro **125**

Preparação corporal e assessoria de movimento cênico: experiências compartilhadas de construção de corpos poéticos

Neide Neves **139**

Dramaturgia corporal e Técnica Klauss Vianna

Sayonara Pereira **147**

Relato de experiência(s) a partir de princípios da dança moderna, afetividades e transmissibilidade: para integrantes do grupo LAPETT- ECA/USP

Thereza Rocha **158**

Dramaturgias do corpo: uma terceira margem de sentido

Terceira parte – Diálogos da cena carioca **172**

Adriana Bonfatti **173**

Preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro: uma perspectiva labaniana

Doriana Mendes **189**

Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória, organização e construção de um corpo cênico

Enamar Ramos **201**

A preparação corporal de atores: onde acontece?

Joana Ribeiro da Silva Tavares **210**

Entrelaçamentos entre a dança e o teatro: preparar, dirigir e coreografar o gesto cênico

Juliana Manhães **225**

Experiências de vida: encruzilhadas híbridas entre rituais, festas e o corpo cênico

Luar Maria Escobar **238**

Dramaturgias cariocas: a emergência do diretor de movimento no teatro e do dramaturgista em dança no Rio de Janeiro

Nara Keiserman **252**

“Eu organizo o movimento”?

Posfácio - Renato Ferracini **266**

Acalentada ao longo de 2020, ano de paragem¹, de extremo cuidado de si e dos outros, essa coletânea oferece ao leitor textos inéditos acerca de funções que incidem na corporeidade atoral: a *preparação corporal*, a *direção de movimento* e a *coreografia*. Apresentamos 20 profissionais que refletem sobre essas funções e seus desdobramentos nas artes da cena, desvelando suas referências, trajetórias, ferramentas, dinâmicas de trabalho, criações, teorias e conceitos.

São muitas as perguntas que movem as reflexões deste novo campo de estudos sobre a *preparação corporal*, a *direção de movimento* e a *coreografia teatral* nos dias de hoje, a começar pela sua própria definição. Uma breve visada sobre as trajetórias das autoras/autores desta coletânea, cujas formações advêm de áreas tão diversas como a Dança, a História, o Teatro, a Música e as Artes Visuais e Performativas, já descortina a sua complexidade.

Para nos abeirarmos do terreno, temos efetivado algumas ações, como a organização de eventos que privilegiam os relatos de experiências e os diálogos entre aqueles que vêm atuando nesse campo. As falas² de artistas-pesquisadores presentes no *3º Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências*³ realizado em novembro de 2019, na Escola de Teatro da Unirio, integram o *corpus*

1 Provocado pela condição de isolamento social imposto pela Covid-19, que ficará inscrito em nossos corpos.

2 A gravação das palestras está disponível na íntegra no canal do youtube do LABAM. Acessar em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLovmPCcjkyWBMfO6ohVb4ak9e jTTJrky2>>.

3 A programação compreendeu palestras de convidados internacionais, rodas de conversa/diálogos, defesa de tese em cotutela internacional (Unirio/Paris 8) sobre a temática do evento, oficinas, lançamento de livros, exposição, sarau, performances e homenagens aos mestres. O evento foi associado ao *2º Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro*, que reuniu *diretores(as) de movimento* da cena teatral carioca. Ver programa em: <<https://laboratorioartesmo.wixsite.com/corpopenico>>.

deste livro. Importante salientar que foi preservada a oralidade ali manifestada, com a intenção de oferecer ao leitor um certo frescor e intimidade, de que puderam usufruir os ouvintes de primeira hora. Apresentamos ainda artigos escritos pelas pesquisadoras do Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento⁴, que desde 2018 vêm se debruçando sobre este campo de estudos, em um prolongamento de suas trajetórias profissionais. Cada autor/a optou tanto pela denominação que considera mais adequada ao trabalho que faz, quanto pela sua grafia, usando ou não o itálico e a caixa alta.

A atenção aos processos formativos tem contribuído para a ampliação e o metadiscorso deste campo de estudos. A criação⁵ de uma Pós-Graduação⁶ na Faculdade Angel Vianna voltada para essa função em 2009, atualmente em sua 11^a turma, e o projeto de extensão “Preparação Corporal para Atores” da UFRJ são exemplos pioneiros.

Outras ações foram a realização de mesas de discussão sobre o tema em congressos nacionais, como no X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE, em 2018⁷, e na Jornada Internacional Atuação e Presença - VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, na Unicamp em 2019⁸, com suas decorrentes publicações.

4 Ver o site do Laboratório Artes do Movimento/LABAM em: <<https://www.laboratorioartesmovimento.com/>>. No canal do youtube do LABAM estão disponíveis os documentários do 1^o *Seminário Internacional Corpo Cênico: Linguagens e Pedagogias* (2011) em: <<https://vimeo.com/38588940>>; e do 2^o *Seminário Internacional Corpo Cênico: Tradição e Contemporaneidade* (2013) em: <<https://vimeo.com/330916379>>.

5 Sobre a temática ver o artigo “Do *maître a danser* ao *maître de mouvement* – O que propor ao corpo do ator?”. TAVARES, Joana; KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013, p. 55-68.

6 “Pós-Graduação Lato Sensu em Preparação Corporal nas Artes Cênicas”. Disponível em: <<https://www.angelvianna.com.br/preparacao-corporal>>.

7 TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. **X Congresso ABRACE**, 2018, v.19 n.01. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>>.

8 TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara; TOURINHO, Lígia Losada. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. Jornada Internacional Atuação e Presença. **VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**, Unicamp, Nº 4, 2019. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/681>>.

O **Sumário** desta coletânea foi estruturado em um preâmbulo e três partes, que abordam este campo de estudos sob três perspectivas: a primeira, internacional, com “Diálogos de além-mar”; a segunda, nacional, com “Diálogos do Brasil”; e uma terceira parte, local, com “Diálogos da cena carioca”.

Dando início aos trabalhos, **Tania Brandão** delineia no **preâmbulo** uma trajetória da *expressão corporal* brasileira em cena, em seu sentido mais amplo. O principal foco dimensiona de que modos o corpo brasileiro tem se expressado ao longo da nossa História do Teatro, revelando a trama existente entre corpo social e corpo teatral, da Colônia aos nossos dias.

Ayse Tashkiran abre os “**Diálogos de além-mar**”, apresentando o campo da *direção de movimento* no Reino Unido. Na primeira parte, traça um histórico do surgimento desta função no teatro britânico a partir dos anos 1950, com destaque para os trabalhos seminais de Litz Piks (1909-1997), Claude Chagrin (1935) e Geraldine Stephenson (1925-2017), chegando até a análise das influências da primeira geração no atual campo da *direção de movimento*.

Dadivo José Combane reflete sobre a evolução da dança em Moçambique, tendo como base os conceitos de *ritualismo* e a *Festa do Corpo*, quando os estudantes de teatro são desafiados a cruzar o patrimônio ritualístico que trazem nos seus corpos com as referências teóricas acadêmicas. Vale salientar a opção por manter algumas palavras-chave na língua materna moçambicana, com sua tradução para o português entre parênteses.

Isabelle Launay reflete sobre o desenvolvimento do campo de estudos em História da Dança na França, com suas principais linhas de pesquisa contemporâneas. Traz como exemplos teses de doutorado em História Cultural e em Dança, e, mais especificamente, pesquisas desenvolvidas no departamento de Dança da Universidade Paris 8, Vincennes, Saint-Denis.

Fechando os “Diálogos de além-mar”, **Michele Minnick**, em coautoria com **Adriana Bonfatti**, faz uma introdução da história e da sistematização do Rasaboxes como treinamento/preparação corporal para o ator. Relata experiências de trabalho e reflete sobre o

uso de *rasa*, como um conceito que propõe processos criativos que atravessam o trabalho do ator em direção ao meio social; uma proposta de prática somática, que traz como questionamento o lugar e a função da “preparação corporal” no mundo hoje: preparar para quê? Para quem? Para enfrentar o quê?

A segunda parte, “**Diálogos do Brasil**”, traz os pensamentos e práticas ora divergentes, ora convergentes, mas principalmente complementares, de oito artistas-pesquisadores em âmbito nacional.

Carlos Eduardo Félix da Costa aborda momentos distintos de sua trajetória artística, a partir de práticas restritivas baseadas em disciplina, autocuidado, repetição, contemplação, monotonia, silêncio e desaparecimento, para criar um estado de negociação com o mundo, que integra a produção de objetos de arte a um *estado* de arte.

Jacyan Castilho apresenta aspectos de sua experiência profissional e pedagógica no campo da *preparação corporal*, tendo como eixo central o encontro com a pesquisadora do movimento Angel Vianna. Da sala de ensaio, como *preparadora corporal*, para a sala de aula, como professora de “interpretação/corpo”, o texto revela um campo de trabalho com fronteiras borradas, e a emergência da *preparação corporal* na composição cênica.

Lígia Losada Tourinho e **Maria Inês Galvão Souza** apresentam, através de uma escrita performativa, questões advindas das experiências do projeto “Preparação Corporal para Atores”, que coordenam na UFRJ. Resultado de parceria entre os cursos de graduação em Dança e em Direção Teatral, o projeto promove o exercício das funções de *preparação corporal*, *direção de movimento* e *coreografia* no teatro por discentes da dança, em montagens finais de alunas diretoras/alunos diretores.

Mônica Medeiros Ribeiro propõe uma reflexão crítica sobre a sua trajetória como *preparadora corporal* e *assessora de movimento cênico*. Por meio do ato de lembrar e do estudo de documentos primários, referentes aos trabalhos realizados no período compreendido entre 1987 e 2019, a autora mobiliza as noções de treinamento e de *escuta ativa* para pensar o exercício de invenção partilhada de corpos poéticos em processos de criação.

Neide Neves oferece suas experiências e compreensão acerca do trabalho corporal na área das artes do corpo, direcionado para montagens teatrais e de dança, no período de 1984 a 2013. Afirmando a importância da relação entre arte e ciência para o aprofundamento do estudo teórico-prático do movimento, reflete sobre o uso das expressões *preparação corporal* e *dramaturgia corporal*, em estreito diálogo com a Técnica Klauss Vianna.

Sayonara Pereira compartilha em seu artigo algumas experiências relacionadas a determinadas épocas e especificidades de sua trajetória formativa e profissional, que reverberam no seu modo de atuação como professora de práticas corporais e de *coreógrafa*, a partir de princípios da dança moderna alemã. As práticas relatadas foram desenvolvidas com alunos do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Fechando essa seção, **Thereza Rocha** discorre sobre a sua atividade artística como *dramaturgista* na dança ressaltando, na dramaturgia, três aspectos: genealógico, transversal e indisciplinar. A percepção da natureza do *deslugar* que a dramaturgia ocupa e o manejo do corpo implicado na abordagem dramaturgica apontam para um fazer cuja natureza não é nem teórica, nem prática, mas circunscreve um terceiro campo.

A terceira parte, “**Diálogos da cena carioca**”, traz artigos de sete pesquisadoras que integram o Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento.

Adriana Bonfatti relata as experiências de quatro artistas/pedagogas, cujo denominador comum é o suporte prático-teórico no *Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*. Estruturado em três eixos, o artigo discute questões de terminologia, formação e o reconhecimento do trabalho de profissionais que realizam as funções de *preparação corporal*, *direção de movimento* e *coreografia* nas artes da cena.

Doriana Mendes descreve as etapas do processo de cocriação, com o compositor Daniel Quaranta, da ópera eletroacústica *Helena e seu ventríloquo*. O contraponto entre o Corpo-Imagem e o Corpo-Cênico da intérprete/performer/soprano revela um ritual de

presença e ausência, que converge em Corpo Criativo, tal qual um traço transparente de um (in)constante diálogo entre a personagem e seu duplo.

Enamar Ramos propõe um deslocamento para pensar a *preparação corporal* – da sala de ensaio, considerando a encenação de uma peça teatral, para a sala de aula – durante a formação atoral. Para tanto, faz uma retrospectiva de seu trabalho como professora de Dança na Escola de Teatro da Unirio e como pesquisadora nos programas de pós-graduação em Artes Cênicas.

Joana Ribeiro Tavares narra alguns aspectos da sua experiência como *coreógrafa, preparadora corporal e diretora de movimento*, na cena teatral carioca. Toma como marco inicial a *coreografia em Confissões de Adolescente* (1992) de Maria Mariana, até a *direção de movimento* na Companhia Teatro Portátil (de formas animadas) no ano 2000, com destaque para a parceria de 27 anos com o diretor Domingos Oliveira.

Juliana Manhães propõe uma *preparação corporal* relacionada às suas vivências festivas tanto nas tradições culturais brasileiras, quanto nas danças moçambicanas, forjando nelas ferramentas contemporâneas amalgamadas de simbolismos. O diálogo entre os corpos híbridos e os batuques marcam, para a autora, novas possibilidades de *treinamentos corporais* que fortalecem a criação atoral nas artes da cena.

Luar Maria Escobar identifica uma genealogia comum entre as funções do *dramaturgista* em dança e do *diretor de movimento* no teatro. Para tanto, localiza a emergência dessas duas funções no ambiente *contemporâneo* da dança instaurado na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1990. Ao se referir às pesquisas realizadas por Klauss e Angel Vianna no teatro carioca, reconhece nelas um desdobramento dramático.

Encerrando, **Nara Keiserman** revive percursos técnico-criadores de trabalhos de *preparação corporal* e *direção de movimento* realizados em 2001, 2002 e 2003 com a Companhia Pop de Teatro Clássico, dirigida por Demetrio Nicolau. O foco desta análise recai sobre o

Prefácio

alcance das gestualidades na comunicação com o espectador, da sala de ensaio para a cena teatral.

Acreditamos na importância do pensamento crítico, fundamentado na pesquisa corporal, ou seja, na própria experiência para contextualizar a área frente às políticas culturais e educacionais vigentes. Pretendemos com esta coletânea estimular novas discussões e publicações, estas ainda escassas nesse campo de estudos sobre as funções de preparar, dirigir e coreografar a expressividade do corpo nas artes da cena.

Para sermos atravessadas/os pelas experiências tão ricas e diversas e para que se mantenha a ideia de diálogo, convidamos a uma leitura deambulatória, percorrendo as pistas lançadas ao longo deste livro, que poderão nos ajudar a rastrear e, eventualmente, trilhar alguns caminhos. Esperamos contribuir para o seu reconhecimento topográfico, ao trazer os saberes dos ofícios do corpo – grafados nas fichas técnicas, e encorpados nos palcos e nas salas de aula/ensaio – dos bastidores, para o centro da discussão.

Desejamos uma boa caminhada e excelente leitura!

Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Tavares,
Juliana Manhães, Nara Keiserman
Laboratório Artes do Movimento – LABAM

Preâmbulo

O corpo do outro e o corpo de si: por uma história brasileira da expressão corporal¹

Tania Brandão

Apresentação

Expressão corporal: no texto, os termos surgem, de saída, no seu sentido mais amplo, diferente do jargão profissional. O principal foco pretende dimensionar como o corpo brasileiro se expressou ao longo da História do Teatro Brasileiro, um relato breve da história do corpo nesta dinâmica. Desenvolvê-lo implica em situar os caminhos sociais da expressão corporal: não apenas olhar o palco, mas, sobretudo, olhar ao redor, esquematizar a trama existente entre o corpo social brasileiro e o corpo teatral. Corpo de exclusão, corpo reprimido, corpo-palavra, corpo transgressão, corpo moderno, intensidade corporal – estes conceitos foram pensados para permitir a realização deste percurso, da Colônia aos nossos dias. Afinal, saber do corpo é saber de limites, prisões, ataduras e amordaçamentos, instrumentos que, mesmo superados, deixam cicatrizes, na carne e na alma. Exigem, portanto, um conhecimento profundo – assim, o corpo, condenado ao longo da história a ser corpo do outro, se torna corpo de si.

¹ Este texto é a forma escrita da intervenção apresentada no Grupo de Estudos *online* “Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro” (Unirio) em 2020. A forma oral foi conduzida a partir de imagens, opção diferente do formato-texto adotado aqui.

Expressão corporal

Os termos da expressão possuem uma história rica e, além da história, uma multiplicidade de acepções. O momento para pensá-los é estratégico: a beleza deste encontro convida à congratulação pelos 40 anos da companhia **Atores Bailarinos**, de Regina Miranda, grande marco histórico da área, um importante marco de libertação corporal no sentido que se pretende focalizar aqui.

Para que se chegue a tanto, um jogo intrincado de temas deve ser abordado. Mais precisamente, definir a área parece ser um desafio primeiro – História do Teatro, História do Corpo, História da Dança e História da Expressão Brasileira se associam, num convite ao pensamento para iluminar uma intensa trajetória de trabalhos, integrar história e criação contemporânea. Assim tocamos no ponto de partida estratégico para o tema. Está implícita nesta apresentação uma dualidade esquemática, antiga - oxalá superada -, mas ainda importante: a dualidade teoria e prática, cabeça e corpo. A rigor, é possível até mesmo falar, seguindo mais adiante, em dois corpos. Para traçar este percurso, é interessante examinar uma aquarela feita por Zacharias Wagener² no século XVII. A cena foi nomeada por ele como *Negertan*³(1638), *Dança de Negros*, na verdade a primeira imagem de que se tem notícia de um ritual afro-brasileiro colonial. A forma com que ele descreve o fato, a rotina de folga semanal dos escravos negros, merece destaque:

Quando os finórios [espertalhões] terminam sua duríssima semana de trabalho, recebem permissão para do mesmo modo aproveitar a seu gosto os domingos, quando, reunindo-se em locais determinados, incansavelmente dançam de manhã à noite com os

2 Wagener, Zacharias (1614-1668) soldado da ocupação holandesa, hábil desenhista, foi um talento descoberto por Nassau e estimulado a se dedicar à arte. Publicou após voltar à Europa o seu Tierbuch, álbum de desenhos de temas brasileiros, em geral muito próximos ao trabalho de Eckhout.

3 Wagener, Zacharias. *Negertanz*, ca 1638. Gouache. 36 x 21,5 cm. Kupferstichkabinett, Dresde. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/divination-ceremony-and-dance-wagener-zacharias-1614-1668/VQGP9phmtzKzDQ?hl=pt-br>>.

Preâmbulo

mais variados saltos e contorções do corpo, ao som de tambores e pífanos tocados com muita propriedade, homens e mulheres, jovens e crianças, no meio da maior confusão, enquanto outros andam em voltas tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada de grape [grapa, garapa]; assim também gastam certos dias santos, nesta dança sem fim em que acabam tão empoeirados e emporcalhados a ponto de se tornarem às vezes irreconhecíveis. (Wagener, citado por Tinhorão, 2000, p. 57).

Dois detalhes do texto têm extrema relevância: o olhar europeu de desqualificação da cena testemunhada e o desconhecimento objetivo da situação retratada. O estudioso Robert Daibert Jr. (2020, p.11-25), a partir de Tinhorão (2000, p.55-58), fixou as coordenadas culturais do evento, ignoradas pelo autor, esclarecendo a sua dinâmica enquanto densa cerimônia ritual religiosa e não uma mera **dança de negros**. Para o presente estudo, importa um olhar mais amplo: o registro do europeu expõe a existência de um corpo escravo que, por ser escravo, quase animal, é livre, portanto entregue ao que seriam as suas pulsões ou instintos naturais, **primitivos**, na avaliação europeia.

Nesse sentido, quando se fala em corpo, no teatro brasileiro, o tópico de partida deve ser esse: a escravidão, uma condição original muito encoberta ao longo da História. Somos um corpo escravo, nós temos em nós ou temos na nossa consciência a marca da escravidão. A escravidão é um tema muito pesado, muito sério: escravos e senhores participam da mesma miséria física, existencial e moral. Por isto, a escravidão vai significar uma marca corporal atribuída, voltada para qualificar o que seria inferior. No entanto, importa frisar, o superior se define enquanto tal a partir do seu escravo, ele tampouco é livre, é um senhor de escravos. O superior, para não ser o corpo do outro, precisará se negar na sua corporeidade, deixar de ser **corpo de si**, buscar ser racionalidade intensa, civilização. A diferença importa para garantir a afirmação do poder, o senhor precisa ser **corpo do outro**.

Preâmbulo

Na imagem, de uma época muito vestida, os escravos estão praticamente nus, ou com um mínimo de roupa. Eles aparecem como animais, eles são coisas, são ferramentas dotadas de alma, não são exatamente gente, pessoas iguais a nós ou iguais aos seus senhores. Assim, é importante notar que esse corpo escravo é o corpo da liberdade, porque, como animais, eles são livres, são partes da Natureza. Eles têm o direito a uma sexualidade livre, até porque, quanto mais filhos eles tiverem, melhor, são escravos parindo outros escravos. Também eles podem ser usados, abusados, uma nota muito forte da sociedade brasileira, que é uma sociedade abusiva. A referência ao abuso é fundamental para se inventariar a história do corpo: uma forma que se constrange e que se contrai. O corpo do senhor, além de racional, precisará ser hierático, reprimido, distante da pulsação sensual livre, a não ser quando ela for ato de violência, de poder.

Vale destacar, no entanto, uma dinâmica histórica peculiar – o corpo, no Brasil, antecede o teatro. Enquanto forma de expressão social de mercado, o teatro só começou a ser esboçado no país no século XVIII, se estabelecendo plenamente no século XIX. Visto como atividade degradante e degradada, inferior, sob várias camadas de preconceito, o palco será ocupação, nos seus primeiros tempos, de mulatos e negros, libertos e pouco qualificados, ou de estrangeiros – trazendo, portanto, como forma básica de expressão, o corpo escravo. Para se afirmar nesta arte que, contudo, não é sua, a princípio, o corpo escravo buscará a sua negação, a adoção dos valores europeus (Sousa, 1960, p. 113-120). O **embranquecimento** será progressivo.

Considerando-se duas personalidades do século XIX, João Caetano (1808-1863) e Francisco Corrêa Vasques (1833-1892), os dois atores podem figurar como símbolos do século, e uma dualidade importante, entre eles, pode sugerir a forma da linguagem do corpo em cena. De um lado, está a cena que busca embranquecer-se, tornar-se mais europeia, incorporar a lição teatral do Ocidente. João Caetano procura ser este ator, um ser dramático: um artista devotado ao domínio do verbo, da expressão textual culta, veículo para elevar a sensibilidade da plateia e mudar a alma do país.



Figura 1 - João Caetano, *Hamlet*, traje de cena, ato III, cena I, Revista do Theatro. Acervo: BN.

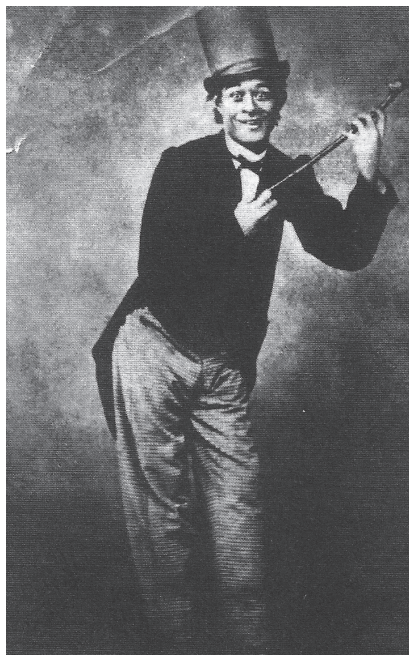


Figura 2 - Vasques, foto de cena. Acervo: CEDOC Funarte.

Do outro lado, Vasques, apesar de seu discípulo, um artista voltado para a sensibilidade popular e a pulsação urbana, ator cômico, capaz de incorporar o Zé Pereira, o carnaval de rua e a invenção das palavras. Vasques ficou célebre por suas paródias de sucessos franceses, a mais notável o seu *Orfeu na Roça*, réplica ao *Orphée aux Enfers*, de Offenbach (Ferreira, 1979, p.166-210).

Duas tradições de atuação, dois corpos, duas formas principais de expressão física nasceram aí. Elas ecoam duas vertentes poético-dramatúrgicas: o teatro que se pretende sério e civilizador, o teatro debochado e identificado com a barbárie do país. Nas duas linhas de representação, vale o destaque, a divisão por gêneros não chega a ser rigorosa. Se o teatro sério se volta para os grandes clássicos, os autores notáveis ou, ao menos, o drama e a tragédia, a alta comédia não está descartada. O lado inimigo, contudo, pode incorporar o melodrama e o dramalhão, mas a sua melhor expressão está na

Preâmbulo

comédia rasgada e nos gêneros musicais – em especial a revista e o vaudeville, vistos, estes, como vias definitivas de ruína nacional. Para os intelectuais sérios combativos, era a cena de pernas nuas, canção e trololô – todas as designações que evocam uma liberdade e, talvez, um inaceitável primado do corpo.

Esta dualidade foi instaurada no século XIX, enveredou pelo século XX e, ainda hoje, ressoa no fundo dos palcos e separa as visões de cena, em alguns segmentos da vida teatral, sobretudo na relação preconceituosa com o musical e a comédia. A lição importante para o estudo do corpo reside no fato desta dualidade ter significado um longo reinado da palavra, do verbo, do *logos* sobre a potência física. Retratando uma trajetória nítida no trabalho dos atores brasileiros até certa altura do processo histórico.

Um nome exemplar para ilustrar algo deste caminho é o da atriz Itália Fausta (1878?-1951). Formada no amadorismo paulista letrado, intelectualizado, italiano, do século XIX, ela estreou no teatro de grande envergadura (ou pretensão) textual em 1906, com a Companhia Lucinda Simões, notabilizando-se a partir daí por sua expressão vocal intensa e potente. Toda a primeira parte da carreira da atriz, que poderia ser circunscrita até 1938, foi marcada por um hábil domínio da arte da declamação. Esta forma da arte era seguida também por atores contemporâneos – Leopoldo Froes (1898-1932), Jaime Costa (1897-1967) ou Procópio Ferreira (1898-1979).

Ela consistia na condução racional da expressão centrada na voz. O corpo, por mais intenso que pudesse ser, era modelado por este mecanismo. Manuais técnicos de interpretação da época expõem o método, ilustram a técnica. Uma compreensão racional do dinamismo físico permitia estabelecer desenhos físicos de gestos, expressões faciais, de acordo com os temperamentos e situações. Não havia – apesar do caco e da personalidade histriônica dos atores – uma manifestação autônoma, liberta, do corpo. Ou uma exposição do corpo por si. O confronto natural se dava com os artistas de revista, do musical e da comédia, nos quais a racionalidade imperava temperada por fortes impulsos sensíveis físicos – desde as habilidades e maneirismos do circo, até os requebros e pulsações sensuais, desqualificados to-

Preâmbulo

dos como formas baixas de expressão. Para Procópio Ferreira, por exemplo, o gesto era uma espécie de embaixador da palavra.

Itália Fausta, no entanto, se tornou a primeira diretora do teatro brasileiro, a convite de Paschoal Carlos Magno. Em 1938 esteve à frente da montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com os jovens atores Sonia Oiticica (1918-2007) e Paulo Porto (1917-1999). Este foi o primeiro espetáculo moderno da cena nacional, momento no qual surgiu o embrião de uma nova classe teatral, os estudantes, e uma nova forma de atuação, marcada por uma expressão sentimental e física mais livre, menos contida pela emissão racional do texto (Brandão, 2009, p.96-105).

Logo o ciclo moderno brasileiro ampliaria a arte da interpretação e estimularia a mudança da temperatura do corpo do ator em cena: a própria Itália Fausta integrou o núcleo empresariado por seu sobrinho Sandro Polônio (1921-1995), origem da Companhia Maria Della Costa (1948-1974), e viveria, na empresa, esta transformação. O exemplo a destacar, no caso, foi a encenação realista-naturalista de *A Estrada do Tabaco*, de E. Caldwell, em 1948, direção do italiano Ruggero Jacobbi, uma montagem na qual os atores chegavam a irradiar a potência do chão de terra exposto no palco. Surpreende, na análise das fotos da encenação, a intensidade facial de Itália Fausta, uma passagem das formas mecânicas do passado para a manifestação de intenso turbilhão interior.

Esboça-se, neste momento, o caminho para a superação progressiva da dualidade corpo-cabeça – se bem que ela ainda rondará por alguns anos a cena nacional. Os atores do teatro engajado, politicamente denso, nos anos 1960, em particular do grupo Arena, ainda eram formas de *cabeças-falantes*. O impasse apareceu, espelhado de forma curiosa, no Grupo Oficina, que enveredou para a crítica da racionalidade e explorou uma modalidade antagônica de *corpo-falante*. Muitas amarras dificultam a superação das marcas da escravidão, numa sociedade pós-colonial, para que o corpo se liberte da sombra do outro e passe a ser senhor de si.

A rigor, a mudança de hábitos e de costumes a partir do final dos anos 1960 forçou o aparecimento de uma nova política e um novo

pensamento a respeito do corpo. No teatro, Klauss e Angel Vianna foram agentes decisivos desta mudança, eles reinventaram o corpo na cena (Tavares, 2010). A aproximação entre dança e teatro, neste caso, foi muito produtiva. O corpo deixou de ser um dado natural ou neutro, passou a ter a sua realidade considerada em si. O palco incorporou novos olhares e vozes. Múltiplas vertentes de pesquisa cênica surgiram e se afirmaram, a partir destes encontros, criando um painel de grande dinamismo para as últimas décadas do século XX.

Se considerarmos os interditos e os malditos proferidos contra o corpo nu no teatro de revista, nos anos 1930/1940, soa de forma curiosa a montagem de *Macunaíma*, direção de Antunes Filho, em 1978, com a nudez impactante dos atores a serviço da expressão intensa de um clássico brasileiro, um representante legítimo da grande literatura nacional. Mas, de certa forma, aconteceu neste caso um teatro de **encenador**, com a transformação sublinhando mais o nome do diretor do que a realidade criativa rotineira dos atores, muito embora estivesse presente na montagem um preparador de corpo, Osvaldo Dias.

A linha irá se adensar a seguir, a partir da absorção mais decidida do corpo contemporâneo à cena, em suas múltiplas intensidades expressivas. O procedimento tende a moldar vários espetáculos, graças à atuação de profissionais especialistas em *corporeidade*. O desempenho deles, sob várias denominações, estimula a capacidade criativa dos atores e os leva à busca de um corpo pleno. A materialidade objetiva deste processo pode ser vista, por exemplo, na encenação de *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Albee, direção de Victor Garcia Peralta e corpo de Marina Salomon, de 2014. Em cena, a presença física dos personagens acontecia como uma forma atual dos corpos, natural, sem literatismo ou qualquer tonalidade hierática.



Figura 3 – *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, de Albee, com Ana Kutner, Erom Cordeiro, Daniel Dantas e Zezé Polessa. Foto: João Caldas. Acervo: Blog Folias Teatrais.

Estará, aqui, a invenção de um corpo brasileiro novo? A linha de trabalho renovadora trouxe ainda um corpo negro revigorado, proposta impactante de *Besouro*, *Cordão de Ouro*, de Paulo Cesar Pinheiro, direção de João das Neves, com preparação corporal de Mestre Camisa, Mestre Casquinha e Paulo Pont Vianne, de 2005. A cena, como um espaço inventivo de **terreiro de teatro** no lugar do palco italiano convencional, incorporou saberes físicos afro-brasileiros de diferentes matizes – das citações de rituais religiosos à capoeira.

Assim, é possível identificar um percurso histórico do corpo expressivo brasileiro bastante nítido: **corpo de exclusão, corpo reprimido, corpo-palavra, corpo moderno, corpo transgressão, intensidade corporal** surgem como expressões que podem ser usadas como conceitos hábeis para identificar a trajetória da expressão corporal brasileira em cena. De certa maneira, o percurso histórico fala, através do corpo, como o corpo do outro pode se tornar corpo de si.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Tania. **Uma Empresa e seus Segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

DALBERT Jr., Robert. Em “certos dias santos” numa “dança sem fim”: o movimento dos corpos dos escravizados em suas experiências religiosas no Brasil Colonial (Pernambuco, século XVII). **REVER**, São Paulo, v. 20, nº 1, jan/abr 2020. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/49215/32178>>. Acesso em: 17 out. 2020.

FERREIRA, Procópio. **O Ator Vasques**. Rio de Janeiro: SNT- FUNARTE, 1979.

SOUSA, Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC INL, 1960.

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

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

WAGENER, Zacharias. **Zooboblion**: livro dos animais do Brasil. São Paulo: Brasiliensia Documenta IV, 1964.



TANIA BRANDÃO

Nasceu em 1952, possui graduação e doutorado em História pelo IFCS, da UFRJ, e livre-docência em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Unirio. Atua como professora e pesquisadora de História do Teatro Brasileiro (PPGAC-Unirio), integra comissões de premiações teatrais cariocas e edita e exerce a crítica de teatro no Blog Folias Teatrais, disponível para consulta em: < <http://foliasteatrais.com.br/>>.



Diálogos de além-mar

Diretores de Movimento: linhagens e práticas contemporâneas de trabalho¹

Ayşe Tashkiran

Uma breve apresentação

Estou muito feliz de estar aqui com vocês hoje e estou ansiosa para ouvir todos os diálogos que irão surgir, e para as trocas de movimento que teremos; obrigada a Joana Ribeiro pelo convite. Mas quem sou eu? Sou uma diretora de movimento e trabalho em teatro no Reino Unido. Eu coordeno o Mestrado em Artes - Movimento: Direção e Ensino (MA, MFA)², no conservatório de atuação *Royal Central School of Speech and Drama*, na Universidade de Londres. Venho para esta palestra com a experiência prática da sala de ensaio e enquanto professora de diretores de movimento iniciantes. Sou pesquisadora desse campo. Escrevi um livro³ sobre o assunto, apresentando alguns dos diretores de movimento que trabalham no Reino Unido atualmente. Estou interessada nas linhagens, nas histórias, nas práticas contemporâneas e nos desenvolvimentos futuros da direção de movimento.

1 O presente artigo resulta de comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v_DxkrVr9o0&t=9s>. Tradução de Fabiana Eramo e Daniel Olsson. Edição de Joana Ribeiro da S. Tavares. [N.E.].

2 MAMFA Movement: Directing and Teaching. Ver em: <<https://www.cssd.ac.uk/courses/movement-directing-and-teaching-mamfa>>. [N.E.].

3 TASHKIRAN, Ayşe. **Movement Directors in Contemporary Theatre**. Conversations on Craft. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2020. [N.E.].

Diretores de Movimento – o que fazemos?

Os diretores de movimento fazem parte de uma equipe criativa que se ocupa dos aspectos físicos de uma produção teatral. Fazem parte de um processo voltado para o corpo do ator, assegurando que o ator incorpore o mundo ficcional da peça e que ele exista de maneira vibrante no momento da atuação. São pessoas que enxergam e sentem o movimento ao ler um texto ou ao ouvir uma partitura. Frequentemente, são chamados para criar uma linguagem física ou um estilo. Muitas vezes, são eles que vão dar expressão às partes ausentes ou enigmáticas de um texto teatral. Às vezes, essas são propostas que vêm do dramaturgo, mas também podem ser sugestões do diretor ou do diretor de movimento. Normalmente, os diretores de movimento trabalham dentro das escolhas de encenação do diretor e do cenógrafo. Muitas vezes contribuem com ideias de movimento que facilitam a transição entre o conceito e a sua realização. Com frequência, trabalham em estreita colaboração com um compositor em relação a *set pieces*⁴, ou um momento de dança, ou com as transições entre as cenas. Os diretores de movimento possuem ideias e habilidades de movimento e trazem isto para o corpo do público, através do movimento individual e coletivo dos atores – completando assim o ciclo do evento teatral ao vivo.

A emergência do diretor de movimento

Gostaria de iniciar olhando para a emergência do diretor de movimento no Reino Unido. E terminarei apontando o crescimento recente desse campo e delineando algumas semelhanças nas práticas contemporâneas de direção de movimento.

Como pesquisador, é necessário estar atento à natureza efêmera dos processos de movimento que passam de um corpo ao outro. E, no passado, a presença do movimento ou de diretores de movimento era raramente documentada. O movimento do ator também pode ser invisível, já que quando é realmente integrado, ele é absorvido

⁴ Parte de um filme, peça, etc. que é empolgante e atrai a atenção, cenas isoladas. [N.T.].

no seu trabalho de atuação. Portanto, é bastante complicado conduzir pesquisas históricas nessa área. Como pesquisadora e praticante, tenho intuído estes processos de trabalho. Tenho também usado as vozes de diretores de movimento, de atores e diretores para apoiar minha pesquisa, assim como fotos de ensaio e resenhas.

Hoje, meu foco será o final do século XX, mas exemplos de práticas centradas no ator podem ser identificados muito antes no século XX, no teatro britânico. Frequentemente, isto aparecia simplesmente com os termos “danças de” e “coreógrafo”. E esses termos muitas vezes ocultavam um outro tipo de prática de movimento.

Os primeiros diretores de movimento tinham uma formação eclética. Alguns deles surgiram de formações baseadas em Laban, outros da herança da *Ausdruckstanz* e dos discípulos da Isadora Duncan, alguns do balé e outros das escolas francesas de pantomima e teatro físico. Diretores de movimento raramente são atrelados a um só sistema de movimento. A sua prática é um processo cuidadosamente estruturado e específico àquele diretor de movimento, derivado de uma gama de formações em movimento.

A capacidade de identificar princípios de movimento, de traduzi-los para o ator através da sua imaginação corporificada, através da intenção, através da perspectiva do personagem, é comum a todos os diretores de movimento – tanto hoje como antigamente. Como comum também é a capacidade de colaborar com diretores de teatro numa ampla variedade de tipos de obras teatrais, e com uma ampla gama de intérpretes.

Os termos *diretor de movimento* e a função de *movimento* começaram a aparecer na ascensão do teatro britânico do Pós-Guerra. Junto com a profissionalização da área do teatro, nos anos 1950 e 1960, *movimento* também começou a ser uma contribuição assinada nos programas de teatro e às vezes reconhecida pelos críticos de teatro.

Diversos fatores na cena teatral britânica influenciaram o desenvolvimento do diretor de movimento como um papel distinto, durante os anos 1950 e 1960.

O primeiro foi o estabelecimento e crescimento de companhias nacionais de teatro, tais como a *Royal Shakespeare Company* e o *National Theatre* nos anos 1960. Ambas as companhias tinham programas ambiciosos de produção, com missões duplas de encenar textos clássicos e ao mesmo tempo escrever peças novas; e um compromisso com o desenvolvimento profissional contínuo dos atores. As exigências de textos épicos, clássicos ou inovadores, com grandes elencos beneficiaram-se das habilidades práticas dos diretores de movimento em organizar grupos de maneira dinâmica e do seu talento para a composição visual criativa. Aqui estavam reunidos grupos de atores que interpretavam vários papéis numa única peça, ou que apareciam em diferentes produções durante uma temporada com contratos de longo prazo, nesta situação, o movimento tinha um papel a jogar na transformação física, na sustentabilidade e na formação contínua.

Outro modelo de companhia independente também surgiu e está exemplificado no trabalho do grupo **Theatre Workshop** liderado por Joan Littlewood. A companhia achou uma sede teatral em *Stratford East* em meados dos anos 1950. Nessa companhia de teatro bem diferente, o trabalho baseado em Laban ocupou uma parte central da vida criativa da companhia e das produções teatrais.

O segundo fator é que muitos diretores de movimento traziam experiência prática de atuação e complementaram os diretores desse período, que vinham principalmente de universidades ou do meio literário. Uma característica das relações de trabalho entre diretores de movimento e diretores é que a sua colaboração criativa crescia na medida em que o trabalho desse diretor específico se desenvolvia. A expertise em movimento estava começando a ser aplicada de forma mais ampla no espaço conceitual e imaginativo do teatro, em colaborações recorrentes, sugerindo que os diretores de movimento estavam começando a contribuir para o processo de ensaio como um todo e para a dramaturgia final da produção.

Terceiro, a explosão de novos textos nos anos 1950 e 1960 teve uma dupla função no crescimento do profissional do corpo. Esses novos textos exigiam um estilo de atuação com uma maior gama

de habilidades de movimento assim como uma capacidade de transformação. Havia uma nova ênfase no ator para criar, transformar e incorporar personagens de classes muito diferentes, para trabalhar de maneira fisicamente criativa ou abstrata, e com uma demanda por uma autenticidade pesquisada. A proliferação de novos textos, com suas encenações e ambições estilísticas, pedia uma nova resposta dos diretores, cenógrafos e diretores de movimento.

Três dos primeiros diretores de movimento e coreógrafos de teatro que desenvolveram e nomearam a prática foram: **Litz Pisk**, **Claude Chagrin** e **Geraldine Stephenson**. Alguns desses profissionais também ensinaram ou influenciaram diretamente a geração de diretores de movimento de hoje.

Um olhar mais amplo para o que eles estavam fazendo, nas décadas de 1950 e 1960, dá uma boa indicação sobre o que a direção de movimento significava naquela época. Eles estavam muitas vezes criando movimentos de grupo, tais como trabalho de coro, trabalho de conjunto, cenas de atuação física, nas peças ou coreografando danças. Eles traziam e realizavam ideias físicas ou movimentos estilizados para novas peças, sugerindo uma abordagem visual, corporificada e dinâmica de um texto teatral, em lugar de uma abordagem puramente literária. Suas habilidades de movimento, em mímica ou dança, funcionavam como ponto de entrada a um processo criativo focado no gesto do ator relativamente às necessidades específicas de uma produção. Esses profissionais muitas vezes atuavam nas formações, por um lado, e nas produções teatrais, por outro, e isto sugere que o corpo do ator passava a desenvolver sua expressividade física e capacidade de transformação, desde o momento da formação até a sua prática profissional.

Breve histórico desses profissionais

Litz Pisk (1909-1997) foi uma importante professora de movimento para atores, que trabalhou na Grã-Bretanha a partir do período entreguerras. Originária da Áustria, sua formação inicial combinava desenho, cenografia e design de figurino, com tudo o que a

nova dança expressiva de Viena dos anos 1920 tinha para oferecer. Esta foi uma combinação dinâmica de acrobacia/ginástica, balé, Laban, dança histórica e folclórica. Como artista judia, Pisk deixou Viena antes do *Anschluss*, em 1933, estabelecendo-se permanentemente na Inglaterra em 1937. Continuou a ensinar movimento para gerações de atores na RADA (1936-1942), na *Old Vic Theatre School* (1947-1951) e na *Royal Central School of Speech and Drama* (1962-1970; e como *Head of Movement* desde 1964). Paralelamente ao ensino, Pisk trabalhou em produções teatrais e a sua direção de movimento cresceu em frequência, a partir dos anos 1950. Ela fez direção de movimento no teatro, no cinema e até na televisão. A prática de movimento de Pisk era, às vezes, coreográfica, quase sempre ritualística, e frequentemente descrita como orgânica por aqueles que trabalharam com ela. Seus métodos de movimento começaram com impulsos internos que se manifestavam no movimento externo. Em 1975, Pisk publicou o livro seminal *The Actor and his Body* (O Ator e seu Corpo), que começa a mapear o campo da direção de movimento, e que ainda hoje influencia os praticantes de movimento e os atores, através de sua compreensão da *necessidade* do ator em se movimentar. O legado de Pisk para a direção de movimento reside no fato de ela ter identificado e compreendido as dinâmicas dramáticas do movimento de uma maneira feita, especificamente, para a vida interna do ator, e que apoiava os imperativos dramáticos da produção teatral.

Os diretores de movimento e coreógrafos de teatro do período Pós-Guerra eram muitas vezes engajados para resolver momentos de movimento especializado. Eram empregados como especialistas para ensinar técnicas específicas de movimento, caso o movimento fosse visto como estando para além das habilidades dos atores ou do diretor. A especialização – por exemplo, o movimento animal, a mímica ou uma dança – era necessária por si mesma e funcionava como ponto de entrada para uma influência mais expansiva.

A diretora de movimento **Claude Chagrin** e a coreógrafa de teatro **Geraldine Stephenson** foram creditadas com as funções “pantomima” ou “danças de”, no começo de suas carreiras. Conforme suas práticas se desenvolveram, a partir dos anos de 1950,

houve uma procura crescente por suas habilidades de especialistas. Isto levou a uma contribuição de movimento mais expansiva, e à redefinição gradual de seus trabalhos como “movimento por” e “coreografia de”.

Claude Chagrin (nascida em 1935) foi uma diretora de movimento e atriz francesa, cuja formação em mímica se deu com Marcel Marceau e Jacques Lecoq. Na Grã-Bretanha, ela ensinou a mímica numa variedade de contextos. Ao longo dos anos de 1960, ela alternou o ensino para atores com trabalhos para produções profissionais – com uma prática alimentando a outra. Chagrin foi nomeada por William Gaskill para o *National Theatre*, como a pessoa da casa responsável pelo movimento, mas não se sabe exatamente em que âmbito, além das produções individuais, pois não foi especificado nos arquivos. O que é evidenciado é que ela contribuiu em 17 produções no *National Theatre*, de 1961 até 1974. Em 1964, Chagrin foi diretora de movimento do *Royal Hunt of the Sun*, uma nova peça de Peter Shaffer dirigido por John Dexter no recém-fundado *National Theatre*. Ela foi fundamental na criação de uma linguagem física estilizada, que incluía trabalhos de movimento de conjunto e rituais. Seu vocabulário de movimento se desenvolveu, a partir de sua formação em teatro físico, numa dramaturgia criativa que priorizava ver e sentir acima de compreender e escutar. Os críticos reparavam na potência física do movimento e eram sensíveis à colaboração entre a diretora de movimento, o diretor, o compositor e, principalmente, os atores.

Em 1973, Claude Chagrin voltou a trabalhar com John Dexter na produção seminal da peça de Peter Shaffer *Equus*, com o que poderíamos reconhecer como os fundamentos de uma diretora de movimento formada por Lecoq – mímica, movimento animal e trabalho de coro. A relação central entre cavalo e ser humano exigia uma abordagem fisicamente criativa para expressar a violência, o despertar sexual e a desintegração psicológica. Pode-se deduzir uma relação de trabalho bem sucedida com John Dexter, onde a fisicalidade estava desempenhando uma parte significativa de toda a linguagem de produção.

Embora não exista uma herança direta de Chagrin para os praticantes atuais, certamente há uma herança indireta, graças ao vocabulário partilhado da formação com Lecoq. Seu legado está inscrito no vibrante patrimônio artístico dos primeiros trabalhos do *National Theatre* e na reinvenção da mímica corporal para um vocabulário teatral mais amplo.

Geraldine Stephenson (1925-2017) foi diretora de movimento e coreógrafa, formada em dança e técnica Laban, que criou obras de movimento para multidões e danças sociais e históricas para atores. Ela estudou fisioterapia e educação física no *Bedford College* e seguiu para estudar no *Art of Movement Studio*, em Manchester, com Rudolph Laban e Lisa Ullman, desde 1946, e, em seguida, foi assistente de Laban. Notavelmente, ela ensinou para atores na *Esme Church's Northern Theatre School* em *Bradford*. A formação de Stephenson com Ullman e Laban incluiu a experiência de ensinar o movimento a atores e artistas não-profissionais, bem como criar seus próprios solos para recitais de dança. Stephenson, como outros que emergiram tanto da influência de Laban como de formações em dança precedentes, era focada na:

[...] libertação do movimento da pessoa, com a sua ênfase no movimento corporal gerado centralmente – bem diferente do balé – com o uso do corpo inteiro no chão, pés descalços, direções espaciais amplas e a experiência totalmente nova da improvisação, do trabalho com parceiro e em grupo. (Goodrich, p. 29-31).

Vemos uma gama de habilidades à sua disposição que serão reformuladas no seu trabalho com atores. Stephenson trabalhou nos *St Mary's Abbey's York Medieval Mystery Plays* como parte do *Festival of Britain*, onde lhe foi pedido para criar três sequências de movimento, incluindo a queda de Lúcifer do paraíso. O seu crédito, em 1951, era “Movimento estilizado e mímica”⁵. Ela permaneceu no mesmo projeto por três anos, e em 1954 esses créditos mudaram para “Diretor de

5 Do original: *Stylised Movement and mime*. [N.T.].

Movimento”. Stephenson mesma fez uma descrição detalhada do seu trabalho nos *York Mystery Plays*, em 1951, em que claramente aplica sua habilidade coreográfica para uma ampla gama de praticantes de movimento, artistas tanto amadores quanto profissionais. Ela estava também desenvolvendo uma linguagem de movimento para os coros que povoam essa peça. Stephenson identificou esse projeto como um ponto de virada criativo, no qual descobriu sua capacidade de levar o praticante de movimento não-especialista a atravessar um processo de atuação e descobriu um estilo de movimento que apoia a obra. Esta, ainda hoje, é uma das características da direção de movimento.

A sua longa carreira incluiu trabalhos de teatro no *National Theatre*, no RSC e na televisão dos anos 1960 até a década de 2000. Stephenson dedicou-se, ao que se tornaria um comprometimento da vida toda, a trabalhar com atores e ajudá-los a encontrar o movimento de seu personagem ou ensiná-los a dançar – o processo de extrair o movimento deles e através deles –; sua ênfase centrava-se no ator, em vez de no diretor ou na produção. Duas linhas emergem do trabalho de Stephenson: o modo como a dança tem o potencial de comunicar drama e a importância central de processos elaborados, sob medida, para o ator.

Essas três profissionais desempenharam um grande papel no delineamento da prática no ambiente teatral profissional – que foi em seguida estendido ao cinema, à televisão e à ópera. Os ambientes teatrais particulares do período Pós-Guerra criaram as condições para o crescimento da direção de movimento, as quais podem ser resumidas como: profissionalização, produtividade, inovação e novos textos, produções lideradas pelo diretor. Até agora vimos olhando para trás; essa seção final apresenta uma visada do início do século XXI, até os dias de hoje.

Direção de Movimento Contemporânea

A Direção de Movimento no Reino Unido tem crescido. Nos últimos 20 anos, venho trabalhando como diretora de movimento em

produções variadas, desde peças renascentistas até textos contemporâneos. Assim, a maneira como entendo esse período de crescimento é através da minha própria experiência, mas também através de entrevistas aprofundadas com diretores de movimento contemporâneos. Alguns deles podem ser considerados os herdeiros da primeira onda de diretores de movimento, mencionada anteriormente.

O curso que coordeno foi o primeiro programa, na Europa, a formar, especificamente, diretores de movimento e professores de movimento. Nossa formação, estabelecida em 2004, está alimentando a futura geração de diretores de movimento.

Em teatros profissionais britânicos, os primeiros ambientes formais para treinamento e prática em sala de ensaio foram se estabelecendo nas últimas duas décadas. Contextos internacionais também estão emergindo, com diretores de movimento trabalhando em novos cenários globais tão distantes como China, Chile, EUA e no Brasil.

O diretor de movimento contemporâneo, na Grã-Bretanha, está operando em um ambiente bem diferente hoje. Nos últimos 20 anos, os diretores de movimento têm ingressado progressivamente em equipes criativas no teatro, e cada vez mais no cinema, ópera, teatro musical e televisão.

Alguns teatros britânicos têm posicionado, muito claramente, o profissional de movimento no centro artístico de seu trabalho: O *Globe Theatre* tem um *Master of Movement* (Mestra de Movimento, mulher); O *National Theatre* da Escócia, o *National Theatre*, muitos teatros regionais e o RSC - onde é normal empregar diretores de movimento *freelancer*. Também, o mundo da ópera está cada vez mais povoado por diretores de movimento.

O crescimento de todo tipo de teatro de imersão e *site specific* (específico ao local), as artes circenses, a dança-teatro e a nova ópera contribuem para uma cena teatral sedenta de movimento.

Os diretores de movimento que trabalham hoje estão num campo que tem como referências, no teatro físico, companhias como *Complicité*, *Shared Experience*, *Cheek by Jowl*, e companhias de dança-teatro como *DV8*, *Frantic Assembly* e *Punch drunk*. Trata-se de com-

panhias que exaltam, de diversas maneiras, a ideia do corpo performativo do ator, às vezes com relação a textos clássicos.

Os novos textos continuam oferecendo um cenário rico para a direção de movimento contemporânea, mas a necessidade de expertise em movimento tem se expandido até para trabalhos que aparentemente não comportam movimentação específica.

Os diretores contemporâneos são cada vez mais esclarecidos, visualmente, e ávidos por universos físicos dinâmicos. Compreendem o valor do movimento como parte integrante da produção e do processo de ensaio. Os diretores têm constituído equipes de criadores que trabalham juntos regularmente, em colaboração e de modo experimental, no âmbito da *mainstream*.

Todos os diretores de movimento que entrevistei foram muito claros sobre os fundamentos práticos de uma relação de trabalho eficaz com os diretores - estes incluem: realizar uma discussão aprofundada antes dos ensaios, com relação ao tema da obra e à forma de colaborar daquele diretor; propor uma preparação que é visual, intelectual e corporal; assumir um papel dramaturgicamente no desenvolvimento de linguagens de movimento para as produções; ter a capacidade de trabalhar de maneira colaborativa, sendo ao mesmo tempo sensível à relação primária entre ator e diretor.

Os atores de hoje estão investindo numa rica e duradoura relação com a sua expressão corporal. Eles estão acompanhados por profissionais de movimento que colocam o trabalho do ator no centro.

As pessoas entrevistadas articularam algumas observações quanto ao processo do ator, valorizando a natureza do ator, ou seja, o movimento dentro do processo do ator é o verdadeiro propósito do trabalho delas. Ao trabalhar com princípios de inclusão e com abordagens éticas do toque, do conteúdo sexual e violento - o diretor de movimento torna-se o mediador entre os atores no campo do toque e da intimidade, do suporte de peso e do contato físico. Enfatizaram a natureza frequentemente intergeracional dos elencos e apontaram a importância dos processos imaginativos e da exploração do personagem.

Os diretores de movimento dão aquecimento e treinamentos, criam seções de movimento com motivação dramatúrgica e auxiliam na movimentação criada pelo personagem. Isto exige uma série de habilidades-chave que um diretor de movimento deveria ter, as quais incluem: lidar com a instabilidade e o desconhecido de um processo de ensaio em constante desenvolvimento; ser capaz de observar com precisão o movimento do ator; ser capaz de trabalhar em espaços de ensaio compartilhados; ser capaz de trabalhar de maneira ética e sustentável com diferentes tipos de corpos em diversos processos de atuação; ser capaz de liderar, facilitar, ensinar, treinar movimento em ambientes mutáveis; conhecer profundamente a peça teatral; trabalhar de maneira eficaz com prazos curtos em ambientes estressantes.

É muito difícil, agora como sempre, identificar uma linhagem de movimento dominante para esses entrevistados. Meu próprio treinamento em Lecoq é complementado por muitos outros, como o *5 Rhythms* e o yoga. E tenho influências que vão de Kazuo Ohno a Pina Bausch, a Lloyd Newson, até aos esportes de equipe.

Os diretores de movimento atuais podem recorrer a diversas formas de movimento, desde práticas holísticas tais como yoga ou T'ai Chi, a formações do ator com fortes práticas de movimento tais como Lecoq, Laban, Butoh ou Pisk, ou a treinamentos de dança como o balé ou a dança social. E alguns se apoiam em habilidades de movimento oriundas de técnicas de dança contemporânea tais como: a coreografia, a elaboração de tarefas (*tasks*), o Contato-Improvisação e o *5 Rhythms*. Assim, a base de competência permanece eclética e a importância reside na forma como os diretores de movimento constroem movimentos, de acordo com seu próprio entendimento gestual particular, e os integram no processo da produção através de sua arte.

No âmago da direção de movimento está a capacidade de identificar e escolher qualidades essenciais de movimento, de ativá-las em diálogo criativo com o ator e o diretor, e em seguida, de dar-lhes uma forma concreta para a produção. As exigências de criação e de inovação, geradas pela necessidade de criar movimentos para um vasto conjunto de desafios estéticos, são claramente articuladas

por Litz Pisk (2018, p. xx), quando afirma que: “Cada peça cria novos exercícios que você talvez não tenha imaginado antes”⁶.

Conclusão

No Reino Unido, a direção de movimento tem crescido e prosperado por pelo menos 70 anos. Minha esperança para o campo é de que o crescimento da direção de movimento possa sustentar o potencial artístico, que é profundamente criativo e cheio de invenção. Os diretores de movimento são especialistas criativos que produzem obras com movimentos, adequados e sustentáveis para atores, que podem emocionar poderosamente o público. Eles são, acima de tudo, exímios colaboradores, que atuam no âmbito de um quarteto criativo, que inclui o ator, o autor e os diretores, e que fazem da direção de movimento uma prática ativa e integrada.

⁶ PISK, Litz, In Manchester Evening News, 1970. **The Actor and His Body**. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2018, p. xx. [N.E.].

REFERÊNCIAS

CORBIN, Alain, & COURTINE, Jean-Jacques & VIGARELLO, Georges. **Histoire du Corps: 3. Les mutations du Regard. Le XXe siècle.** France: Edições du Seuil, 2006.

CHAMBERS, Colin. **Inside the Royal Shakespeare Company.** London: Routledge, 2004.

DAMASIO, Antonio. **The Feeling of What Happens.** Body and Emotion and the Making of Consciousness. London: Vintage, 2000.

DOAT, Jan. **L'expression corporelle du comedien.** France: Les Éditions Francaises Nouvelles, 1994.

EVANS, Mark. **Movement Training for the Modern Actor.** New York and Oxon: Routledge, 2009.

EWAN, Vanessa and GREEN, Debbie. **Actor Movement: Expression of the Physical Being.** UK/USA: Bloomsbury, 2014.

FLATT, Kate & MELROSE, Susan. Finding – and Owning – a Voice: Choreographic Signature and Intellectual Property in Collaborative Theatre Practice, **Dance Theatre Journal**, Volume 22 (2), p. 41-6, 2006.

GILBERT, Jenny. The Man who Put the Moves in “Billy Elliot”. **The Independent Newspaper.** 3rd Dec., 2000.

GOODRICH, Janet. Five Decades Dedicated to Dance. **Dancing Times**, September, p. 29-31, 2003.

HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence.** Plymouth: Northcote House, 1990.

MITCHELL, Katie. **The Director's Craft.** London, USA and Canada: Routledge, 2009.

NEWLOVE, Jean. **Interview with Jean Newlove Theatre Archive Project.** London: British Museum, 2007.

NICHOLAS, Lorraine. **Dancing in Utopia: Dartington Hall and its Dancers.** Hampshire: Dance Books Ltd, 2007.

REBELLATO, Dan. **1956 And All That: the Making of Modern British Drama.** Oxon, USA and Canada: Routledge, 1999.

STATES, Bert O. **Great Reckonings in Little Rooms**: One the phenomenology of theatre. USA: University of California, 1987.

TASHKIRAN, Ayse. British Movement Directors. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. KEMP, Rick; EVANS, Mark (Eds.). Abingdon: Routledge, 2016, p. 227-235.

TASHKIRAN, Ayse. **Movement Directors in Contemporary Theatre**: Conversations on Craft. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2020.

TASHKIRAN, Ayse. **Interviews with**: Jane Gibson, Sue Lefton, Kate Flatt, Toby Sedgwick, Sian Williams, Struan Leslie, Ellen Kane, Peter Darling, Steven Hoggett, Ann Yee, Imogen Knight, Shelley Maxwell. 2009 – 2019.

TASHKIRAN, Ayse. Introduction. **The Actor and His Body** by Litz Pisk. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2018.

WELTON, Donn (Ed.). **Body and Flesh**: A Philosophical Reader. Oxford: Blackwell, 1998.

VÍDEOS

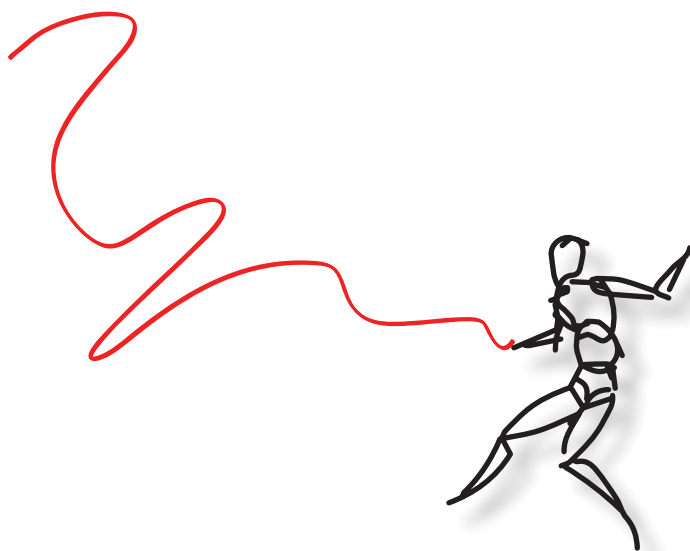
BURROWS, Jonathon. **Parallel Voices** 2007. The Narrative Body with Nicholas Hytner, Katie Mitchell and Lloyd Newson, 22 March. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2VjGIT7Hsk&feature=emb_title>.

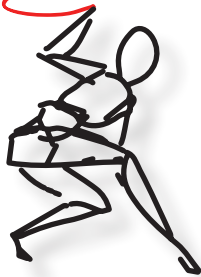
History of Movement Direction with Ayse Tashkiran, National Theatre, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NjU8gttsZo>>.



AYŞE TASHKIRAN

Diretora de Movimento, pedagoga e pesquisadora do campo do movimento no teatro. Codiretora do programa de pós-graduação: *Movement: Directing and Teaching* (Movimento, Direção e Ensino) na Royal Central School of Speech and Drama, University of London. Professora universitária deste programa desde 2004. É artista sócia da Royal Shakespeare Company. Os últimos trabalhos como diretora de movimento foram: *Europeana*, Royal Shakespeare Company (RSC), the Swan, 2020; *BLANK*, Donmar Warehouse, 2019; *As You Like It* (RSC), Royal Shakespeare Theatre (RST), the Barbican and national tour, 2019-20; *The Provoked Wife* (RSC), the Swan, 2019. Ver site da autora, disponível em: <www.aysetashkiran.com>.





Do ritualismo ao manifesto do corpo do actor moçambicano¹

Dadivo José Combane²

Em 2012, o meu chefe, director da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Nataniel Ngomane, procurou-me no departamento e falou: “Venho aqui a pedido de uma brasileira que está pesquisando nossas danças para o seu doutorado. Eu sou cossupervisor. Então você vai acompanhar ela”. Aquela afirmação trouxe estranheza e espanto, pois a brasileira Juliana Manhães estava fazendo o seu trabalho de pesquisa para a conclusão do seu doutoramento e para mim não fazia sentido que um indivíduo de grau inferior fosse ajudar a colega brasileira. Aos meus receios, Ngomane respondeu com a seguinte frase: “Não precisas fazer nada. Só tens que mostrar a ela as pessoas certas nos lugares certos. O resto ela faz”. Naquele momento, sem ser um homem propriamente das artes performativas, Nataniel Ngomane acabava de deixar em mim algo que tem conduzido o meu pensamento, no que diz respeito à evolução do trabalho do corpo nas artes cênicas em Moçambique. A ideia de olhar, observar e deixar-se contagiar comunga com a de reconhecimento da existência histórica através do movimento corporal, que evolui ao longo das diferentes épocas de Moçambique, tendo o ritual como a sua premissa de base.

É um bocadinho complicado falar da dança em Moçambique por conta da questão da documentação, pois existe pouca coisa escrita,

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hOZ9FVkiu0o&t=80s>>. [N.E.].

2 Esse artigo mantém o português de Moçambique, assim como, a grafia das palavras de línguas maternas do país, sendo traduzido para o português no próprio texto. [N.E.].

daí a necessidade do uso excessivo das memórias orais. Desse modo, usando os recursos da minha formação em História no tocante à valorização da fonte oral, trarei memórias da minha convivência com as artes, desde que entrei no mundo de teatro e dança em 1992. Sou africano talhado na tradição oral e devo ter armazenado muita coisa, afinal de contas, comungo com as colocações de Amadou Hampâté Bâ, historiador de Mali, grande defensor da tradição oral e autor de célebre frase: “Na África, quando um ancião morre, é uma biblioteca que arde” (José, 2010, p.19). Deste autor, no seu livro *Amkoullen, O Menino Fula*, há uma afirmação curiosa: “desde a infância somos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção que todo o acontecimento se inscreve em nossa memória como cera virgem” (José, 2010, p.23). E depois ficamos por aí. Verbalmente, combinamos coisas, fazemos acordos e até fechamos os famosos *guigs*, que são pequenos biscates que os artistas fazem e que contribuem para um rendimento extra, confiando na honestidade de cada uma das partes.

Em 45 anos de independência de Moçambique só há registo, até agora, de duas grandes obras escritas relacionadas com o movimento de dança em Moçambique. O primeiro livro é de autoria da primeira e única doutorada em dança em Moçambique, Maria Helena Pinto, com o título *Devir(es) Contemporâneos*, publicado em 2015 e com pesquisa realizada na Université Paris 8 com a orientação de Isabelle Ginot e Mahalia Lassibille. E a segunda obra, de um bailarino e coreógrafo, Virgílio Sitole, sob o título *Ocultos Sabores Em Letras Coreográficas*, publicada em 2016. Estas obras trazem uma grande contribuição para a percepção do movimento da dança em Moçambique, principalmente no período da explosão da dança contemporânea.

Moçambique é um país muito grande que está na costa oriental da África, localizado no sudeste e formado por 11 províncias. Tem uma população estimada em cerca de 28 milhões de habitantes, de acordo com os dados do censo populacional de 2017, sendo 14,6 milhões de mulheres e 13,3 milhões de homens. Existem três grandes regiões geográficas, tanto sob o ponto de vista administrativo, como cultural: Norte, Centro e Sul. É um país multiétnico, o que representa muitas identidades artísticas.

E, para falar em arte em Moçambique, é também muito importante situar o conceito de **ritualismo**. O uso desta concepção resulta do facto da multiétnicidade do país e, com ela, as diferentes formas em que se apresentam os rituais, entrelaçados em movimentos coreográficos e rítmicos. Entendo, portanto, que **ritualismo** é o conjunto das diferentes manifestações tradicionais ritualísticas, com suas abordagens particulares em cada contexto geocultural.

Até o período pré-colonial, antes da colonização portuguesa, o que se sabia de Moçambique era sobre a utilização da arte para questões ritualísticas, ligadas à sexualidade, educação da mulher, emancipação do homem em sociedade matrilinear e as relações ligadas às conquistas de novas terras. Na província de Tete, por exemplo, noroeste de Moçambique, temos a performance ritualística chamada *Nyau* ou *Gulu Wankulu*, que significa a *Grande Dança* (Sitole, 2016, p. 71). Ao longo da minha convivência com alguns bailarinos da *Companhia Nacional de Canto e Dança*, bem como da troca de conhecimentos com o professor malawiano Mfunanji Magalasi³, investigador das práticas teatrais africanas, fui percebendo que a máscara do *Nyau* representa o morto dançando para os vivos. Tete, Malawi e outras províncias são uma sociedade onde as mulheres têm grandes poderes e os homens se sentem um pouco desrespeitados. Nessa prática ritualística, as mulheres recebem os ensinamentos dos mortos vivos e os homens, para terem o domínio da dança, que faz parte do processo dos ritos de iniciação, representando seu crescimento de criança à vida adulta, ficam no cemitério por seis meses, para aprender a dança dos mortos e perceber a forte ligação com estes que já morreram. Ao fim desse processo iniciático, o menino homem é considerado mensageiro dos mortos e quando ele chega à comunidade com a máscara, todo mundo abre o espaço para receber a mensagem, que fala da necessidade de respeito que as mulheres devem ter. Portanto, os homens tentam mostrar o seu poder e controle sobre as mulheres.

3 Malawi faz fronteira com Moçambique e partilha identidades e performances ritualísticas com Moçambique.

Nyau designa a máscara, o dançarino e as próprias vestes. Pelo seu histórico, a dança é considerada uma arte tão antiga quanta a própria vida humana. No caso concreto do Nyau, é uma dança cujas simbologias diferem do contexto em que a mesma é apresentada. Podendo ser em cerimónias fúnebres, casamentos, ritos de iniciação, passagens de testemunho de poder. O Nyau é, também, reconhecido pelo poder de transmitir ensinamentos da vida e outros saberes da comunidade. (Sitole, 2016, p. 71).

No país todo há muitos rituais de iniciação. Pretendo destacar outro, que acontece mais para o norte do país, no planalto de Cabo Delgado, que é a circuncisão masculina, representando a passagem dos homens à fase adulta. Chama-se *Mapiko*, uma dança onde é também usado o elemento máscara. Ninguém sabe o que é *Mapiko*, ninguém sabe quem está dançando, quem está ali mascarado, o que se sabe é que ele está ali dentro e vai dançar. Para Abreu (2013, p. 20), investigador de *Mapiko*, também docente na Universidade Eduardo Mondlane, *Mapiko* já foi visto, no passado, como um ritual de sacrifício humano para agradar aos deuses ou antepassados. Basicamente, um dos dançarinos era sacrificado para revitalizar o poder da comunidade e manter o contacto com os antepassados. A pessoa sacrificada não podia ser reconhecida e a razão do desaparecimento era também ocultada. Com o tempo, vão surgindo mulheres na dança. Entretanto, é importante frisar que a dança está sempre ligada ao ritual masculino.

A partir do olhar das duas performances ritualísticas descritas, há algo de curioso e importante para ser destacado, como a coreografia circular e o contacto com os mortos ou ancestrais. A maior parte da coreografia pré-colonial é circular. O círculo traz uma especialidade de base, uma forma espontânea presente na organização da dança, no contar histórias etc. Existem crenças que falam do ciclo da vida, daí o valor do círculo. Acredita-se que faz parte do processo de um tempo circular e espiralar, desde o nascer, crescer, morrer e voltar a nascer. Uma maior parte de nós tem um nome ligado a um

ancestral e essa questão, aqui em Moçambique, e creio que no continente africano de forma geral, é muito enraizada em nossas histórias. Litsecuane é o nome do meu trisavô e olhando para a ligação entre as performances e a necessidade de manter a comunicação com mortos, acredita-se que ao adotar o nome do ancestral, recupera-se o seu bom comportamento, que teve durante a sua primeira passagem. Outra explicação pode estar relacionada com a comunicação que deve se manter, assumindo que estamos num curso de vida, em que existem os mais velhos que devem ser vistos e ouvidos por todos os cursantes, ou seja, os participantes dos ritos de iniciação. A mesma coisa acontece com o próprio movimento dos bailarinos, em que se explora muito a mobilidade da cintura, com movimentos giratórios.

Fala-se de ritos de iniciação masculinos, entretanto, existem também diversos rituais de iniciação femininos, igualmente com grandes festas depois do seu término, com muita dança da cintura. Nesses rituais, às mulheres são ensinadas premissas básicas da vida doméstica: cuidar de marido, saúde sexual reprodutiva, higiene, cuidados maternos etc. Esses ritos de iniciação são considerados como grandes escolas e espaços pedagógicos ao partilhar saberes tradicionais. Eles foram se transformando no mundo contemporâneo, mas são sagrados e fundamentais para alimentar as crenças e necessidades culturais presentes no cotidiano do povo moçambicano.

Mais para o sul de Moçambique, explorava-se muito a narrativa dramática designada *Nkaringana wa Nkaringana*, que assume sempre a forma de uma narração, na medida em que há sempre um narrador, geralmente o mais velho, que tem o papel de transmissor da informação e/ou conhecimento. Mas, ao assumir-se que o *karingana* é uma literatura oral, teremos os mais variados gêneros literários desde o drama até ao poético. É que o *Karingana wa Karingana* tem uma estrutura rigorosa, em que todos os elementos que o compõem ocupam, segundo Fresu⁴ e Oliveiras (1982, p.19), um lugar preciso.

4 Anna Fresu é directora, autora, actriz de teatro, tradutora e estudiosa de literatura africana. De 1977 à 1988 viveu em Moçambique, ensinou e dirigiu a Escola Nacional de Teatro, realizando muitos espetáculos. Criou e dirigiu, com o diretor e jornalista Mendes de Oliveira, o “Departamento de Cinema para a Criança – Instituto Nacional do Cinema” fazendo muitos filmes que obtiveram reconhecimento internacional.

Cada um destes elementos, como a palavra, a dança, a música, o canto, a mímica e o jogo cumprem funções peculiares em um momento particular da cerimónia ou no convívio entre a comunidade. O conjunto dessas responsabilidades tem como objectivo o cumprimento da missão principal do *Karingana wa Karingana*, que é, simultaneamente, religiosa e social— de união e coesão da comunidade à volta das crenças e conhecimentos, de garantia da continuidade.

Outro ritual, e com uma boa composição performativa executada por senhoras, é o de nascimento. Felizes por dar à luz ao novo ser, as mulheres dançam mexendo a cintura, clamando o movimento sexual responsável pela reprodução.

Presença Colonial e o Choque

Com a colonização, começou o convívio cultural entre Moçambique e Portugal. A dança inicia um novo movimento de se deslocar para um segundo plano de importância, como manifestação artística, e o lado teatral no paradigma europeu se torna expressão mais valorizada. Os portugueses estabeleceram três categorias de teatro em Moçambique:

1. Teatro de portugueses para portugueses, em que muitas companhias vieram a Moçambique para proporcionar um encontro com a cultura portuguesa aos colonos que já estavam estabelecidos em Moçambique.

2. Teatro de portugueses para moçambicanos, em que o contexto muitas vezes era usado como um modelo de educação para o Africano, através das escolas e missões, tendo sido criados alguns pequenos grupos teatrais. Determinadas performances locais foram aproveitadas, ainda que muitas das performances africanas fossem consideradas pagãs. Então começa-se a usar cada vez mais o teatro da palavra e do texto e a dramaturgia do corpo vai ficando para trás, tendo menos destaque para a cena teatral e para a vida.

3. Teatro de moçambicanos para moçambicanos e o advento do teatro híbrido. Isto acontece porque africanos que trabalhavam

nas casas dos colonos como empregados têm acesso a algumas práticas, algumas danças, que os europeus realizavam em seus cotidianos. Uma delas é a parada militar, que vai originar uma performance que foi denominada de *M'ganda*⁵, em que se acompanha a festa da colheita e há a mistura da batida do batuque específico, com as vestes e o movimento da cintura. O elemento da cabaça seria uma réplica aos instrumentos de sopro e a partir dessas misturas foi criada uma performance única, sincrética, chamada *M'ganda*. Há um fato engraçado com a máscara *Nyau*, aquela que servia para assustar as mulheres que estavam emancipadas demais. Ela evolui, tal como a máscara do *Mapiko*, fortalecendo questões de protestos aos abusos coloniais, satirizando alguns personagens coloniais, incluindo a ridicularização de personagens bíblicas, como forma de vingar as suas crenças. O exemplo concreto é a forma como as personagens bíblicas Maria e José são retratadas nas máscaras, colocadas em comportamentos que constituiriam uma autêntica heresia.

Independência e Identidade Nacional

Em 1975, veio a independência e, com ela, através de um decreto presidencial, a criação da primeira *Companhia Nacional de Canto e Dança* (CNCD), com o objectivo de criar uma unidade nacional, recolhendo e pesquisando performances do país como um todo, catalogando-as, para em seguida exibi-las em público, em formato de espetáculo. Era preciso mostrar um mosaico nacional, o que é Moçambique através da dança. De acordo com Pinto (2015, p. 51), a *Companhia Nacional de Canto e Dança* tinha como missão principal a recolha, preservação, valorização e difusão do património cultural do povo moçambicano, especialmente nos domínios da dança, canto e teatro. Alguns dos bailarinos dessa companhia tinham sido militares, na luta pela independência nacional, e outros, filhos de militares com talento para a dança, e assim foram se formando os integrantes desta primeira referência de companhia de dança no país. Este pensamento é corroborado por David Abílio, primeiro director artístico da CNCD,

⁵ *M'ganda* é uma dança de Niassa e acompanha o ritual da colheita.

que esteve à frente da companhia desde a sua criação em 1979 até 2007. Sobre esse momento histórico da fundação da companhia, importa trazer aqui a colocação de Sitole (2016, p. 26), citando Gabriel Simbine, que foi um dos fundadores: “o projecto da criação da CNCD surge na década de 1970 nas zonas libertadas⁶ e ela emerge como embrião da Unidade Nacional e da luta contra a ocupação colonial”.

A história de trabalho dessa companhia se baseia na pesquisa e preservação da identidade cultural moçambicana (Sitole, 2016, p. 26). Os bailarinos foram para as diversas regiões vivenciar as danças representativas de cada província e com o andar do tempo cada vez mais redescobriram danças tradicionais, ritualísticas ou não, do país como um todo. O bailado *O Sol Nasceu* (1985), foi uma criação para representar esta diversidade de Moçambique, de maneira coreografada no palco. No ano seguinte, o bailado *Ntsay* veio mostrar a dramaturgia do corpo, sob a direcção de David Abílio⁷.

Um dos bailarinos que veio do norte de Moçambique, província de Cabo Delgado (berço da dança e do mascarado *Mapiko*), de nome Casemiro Nhussi, viria destacar-se com a criação de um método de treinamento de corpo de actor bailarino da CNCD, designado *Diba*, uma forma de dizer aos bailarinos para irem mais *deep* (profundo) no processo. O termo *Diba*, na língua moçambicana Shangana, falada na região sul do país, significa cair, ou ficar totalmente fatigado. Assim ficavam os artistas depois da aula de preparação do actor-bailarino, eles percebiam um grande cansaço do corpo, assim como uma força criativa. Esta foi a forma que Casimiro Nhussi escolheu de colocar os bailarinos fortes e maduros. As danças moçambicanas são na sua essência muita agressivas e exigem muita força; outras, na sua maioria femininas, são mais leves e representam beleza, pureza e contacto com a natureza. O vigor da movimentação era tão potente, que alguns

6 Durante a luta pela independência, as províncias de norte de Moçambique foram sendo controladas pelo exército da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), ganhando a designação de Zonas Libertadas.

7 David Abílio é decano das artes performativas em Moçambique. Esteve na CNCD desde a sua criação até a sua retirada em 2007. Coreógrafo, dramaturgo e encenador, pertence ao primeiro grupo de moçambicanos que beneficiou-se duma formação na Alemanha (extinta RDA), donde bebeu muito sobre Brecht, e em Moçambique esteve ligado aos tempos de glória da CNCD.

bailarinos ficavam exaustos com o ritmo acelerado e a alta energia, não aguentando um bailado de uma hora.

O trabalho de Casemiro Nhussi teve seu ponto alto na montagem do espectáculo *Ode a Paz*, estreado no dia 2 de outubro de 1992, comemorando a assinatura dos acordos de paz, após 17 anos de guerra civil, que veio logo após a independência. A primeira apresentação não pôde ser exibida toda, porque havia uma cena que demonstrava a assinatura do acordo e, neste dia, falhara o acordo por questões relacionadas com as divergências da última hora em Roma entre o governo e a RENAMO⁸. O acordo só viria acontecer mesmo no dia 4 de outubro e então o espectáculo foi apresentado na totalidade. Os artistas Rosa Vasco, Maria José Macamo, Júlio Matlombe, João Tiago e Atanásio Nhussi destacaram-se neste espectáculo. E, através deste bailado, foi perceptível a criatividade do corpo e a exploração do movimento e expressão corporal, buscando a relação entre os actores e os bailarinos. Este espectáculo foi usado também como um meio de comunicação didáctica, para reflexão sobre questões de democracia, reconciliação e reconstrução nacional depois da guerra. Deve ser o espectáculo mais visto a nível nacional. Casimiro Nhussi voltaria a coreografar mais peças, com destaque para *Árvore Sagrada*, retratando questões ambientais, antes de abandonar o país para se estabelecer no Canadá, em 1997, local onde reside actualmente.

Nessa altura, eu ainda integrava um grupo de teatro, que não queria ficar só pelo texto. Impressionado com as produções de CNCD, decidimos dentro do grupo cultural *Voz Verde* que devíamos ser também grandes bailarinos, pois tivemos a certeza de que não era possível separar essas linguagens artísticas. Pedimos os préstimos de Júlio Matlombe, visto como descobridor de talentos e professor dos corpos (Sitole, 2016, p. 86). Matlombe, que era também bailarino da

8 Moçambique esteve envolvida numa Guerra Civil entre 1976 e 1992. A guerra só viria a terminar depois de dois anos de negociações, que culminaram com a assinatura dos acordos de Roma a 4 de Outubro de 1992, o que abriria espaço para os processos eleitorais no país, com a alteração da constituição em 1990.

CNCD, um dos melhores solistas de *Makwayela*⁹ e *Xigubo*¹⁰, realizou uma invasão na dramaturgia do texto, com seu trabalho corporal, e reivindicou o espaço do corpo no processo criativo de um espectáculo teatral. Foi dos primeiros coreógrafos a trabalhar com um texto teatral, criando movimentos dentro da estrutura, o que, em algumas ocasiões, trouxe necessidade de mudanças na estrutura do espectáculo. Os textos de Simião Mahumana, fundador da companhia, autodidacta, a par das composições musicais de Marciano Rebelo, outro autodidacta, criaram condições para que o Júlio Matlombe sonhasse mais como coreógrafo e reivindicasse um espaço de destaque na CNCD. Em 1993, participamos do Primeiro *Festival Nacional de Teatro* e fomos desclassificados, porque o júri não teve capacidade para ler e perceber a história que estávamos a contar através da dança. A opinião deles foi: “isso daí é um bailado e tem que ir para concurso de dança”. A nossa persistência acabaria criando um estilo seguido por outros grupos. Dois bailarinos, Zacarias Mahumane e Abel Fumo, saíram do nosso grupo *Voz Verde* e seguiram carreira na CNCD.

*Augusto Cuvilas/ Maria Helena Pinto e
explosão da dança contemporânea*

O regresso a Moçambique, depois da formação em Cuba, do casal Augusto Cuvilas e Maria Helena Pinto estará sempre associado à explosão do movimento da dança contemporânea em Moçambique. Este casal viu as bases que a companhia já tinha criado, o trabalho que Casimiro Nhussi tinha desenvolvido e transcenderam o contexto da dança contemporânea. De acordo com a própria Maria Helena Pinto, na sua obra *Devir(es) Contemporâneos* (2015, p.17), há a constatação da emergência de uma nova corrente de dança em Moçambique, por volta de 1995. Cuvilas é considerado, portanto, o mentor da dança contemporânea em Moçambique - em seu percurso, que começou na

9 Dança de sul de Moçambique trazida pelos mineiros moçambicanos que trabalhavam na África de Sul.

10 *Xigubo* é uma dança guerreira que simboliza as lutas de resistência à penetração colonial.

Escola Nacional de Dança, ele foi a Cuba e regressou ao país em 1994. Em 1995, é integrado na CNCD e David Abílio propõe ao Cuvilas o estatuto de funcionário. Falecido em 2007, foi bailarino e coreógrafo considerado pioneiro e fundador da dança contemporânea, tendo criado espaço coreográfico e contribuído para a visibilidade internacional das criações artísticas do país (Pinto, 2015, p.37). Muitos bailarinos foram formados por ele, criou numerosas peças e trabalhou com artistas de outras disciplinas ou vertentes artísticas. Artistas como Panaibra Gabriel (tem prémios internacionais), Kátia Manjate, Edna Jaime, Macário Tomé, Virgílio Sitole, Benedito Cossa, Bernardo Guiamba, Janet Mulapha, Pak Ndjamena, Ídio Chichava, Osvaldo Passarivo, entre outros, constituem hoje a nata da dança contemporânea, que tanto bebeu dos ensinamentos de Cuvilas e do seu legado. A coreografia *Solo para cinco*, de Cuvilas, trouxe pela primeira vez a nudez artística no palco, e do choque inicial seguiu-se a aceitação da contemporaneidade.

Maria Helena Pinto, depois de separada do marido e depois que ele perdeu a vida, continuou com os estudos na França e tornou-se a primeira doutorada em dança. Ela tem contribuído na criação de currículos para as instituições de ensino superior que queiram introduzir cursos das artes, tem a sua escola de formação de pequenos artistas, a Dansartes, e exerce a docência. O livro que ela oferece é de grande contributo para as artes performativas em Moçambique.

O movimento contemporâneo cresceu e tem na figura de Quito Tembe um dos grandes impulsionadores, criando e dirigindo o grande *Festival Bienal de Dança Contemporânea*, designado *Kinani* (significa dancem), que surge no ano de 2005, juntando coreógrafos de todos os quadrantes, atuando com artistas nacionais e internacionais.

Há festa do corpo na academia

Em 2008 foi introduzido o Curso de Teatro na Escola de Comunicação e Artes da UEM, com o intuito de formar praticantes das artes dramáticas com habilidades e capacidades para actuarem na representação, nas suas diversas formas e manifestações e, também,

para actuarem como mobilizadores sociais em diversas campanhas de educação cívica sobre a saúde, ambiente, eleições, paz, democracia e outros temas de relevância comunitária e nacional. Este curso enfatiza também a formação de profissionais preparados para desenvolver trabalhos de investigação, assim como operar a transferência de conhecimento, respondendo ao que se pode chamar de uma lacuna na relação de produção teatral do país, ao longo do tempo, versus a falta de um ambiente académico capaz de proporcionar um rigor profissional preocupado com a documentação e as práticas artísticas de qualidade.

Sem professores formados na área de dança e a partir da minha experiência de praticante da dança em quase todos os grupos em que tinha colaborado, recebi a missão de trabalhar com a disciplina de Movimento (corpo). Mesmo depois da minha formação na África de Sul e estágios na Europa, percebi que a melhor forma de trabalhar o corpo dos meus estudantes era procurar algo orgânico e conectar com as várias identidades ritualísticas que cada um deles carregava. Depois disso, procurar o diálogo que se estabelece com as diversas teorias sobre o treinamento do actor. Os ritmos, as habilidades naturais e os diferentes rituais donde saíram os estudantes, cada qual de uma determinada etnia que representa uma região do país, permitem que eles percebam o complexo universo artístico em que estão envolvidos. De qualquer forma, todo estudante cá em Moçambique procurará sempre entender e estudar Jerzy Grotowski, Anton Tchekov, Rudolf Laban, Antonin Artaud, entre outros, partindo de uma base natural e orgânica desenvolvida no meio comunitário. Foi percebendo esses muitos movimentos corporais que compunham as turmas, que decidi criar o conceito *Festa do Corpo*, em que semestralmente os estudantes são desafiados a cruzar o património ritualístico que trazem nos seus corpos com as diferentes teorias e autores com os quais convivem na academia. É o ponto mais alto de liberdade criativa e de espectáculo do corpo, quer em grupos ou individualmente, testando os seus próprios limites.

Concluindo, podemos dizer que a dança, em Moçambique, tem agora uma linguagem universal, mas a base ritualística, que acompanha o direcionamento comportamental e a inserção social do indivíduo, continua sendo a premissa de desenvolvimento da capacidade de abstração na construção do movimento e pensamento coreográfico de uma boa parte dos criadores moçambicanos. A base orientadora para a criação da CNCD e, conseqüentemente, a sistematização da dança em Moçambique teve na observância dos viveres ritualísticos locais o ponto essencial e isso terá influenciado no manifesto do corpo do actor bailarino. Os vários coreógrafos e as suas respectivas coreografias deixaram-se sempre influenciar pelos diferentes ritmos e movimentos que foram recolhidos dentro do país e que resistem ao tempo e, com a dinâmica das relações transfronteiriças, vão se readaptando aos contextos, mantendo a base de identificação. O ritual não dita as regras da composição, entretanto, não deixa de ter as suas influências no imaginário da performance corporal.



REFERÊNCIAS

ABREU, E. **Adaptation of Mapiko Elements to Educative Theatre**, Research for Master degree, University Of Witwatersrand, Johannesburg, 2013.

FRESU, A. e OLIVEIRA, M. **Pesquisas Para Um Teatro Popular de Moçambique**, Ed. Cadernos Tempo, Maputo, 1982.

JOSE, D. **Jogos Dramáticos Tradicionais**. Possibilidades para uma educação Comunitária, Universidade Pedagógica, Maputo, 2010.

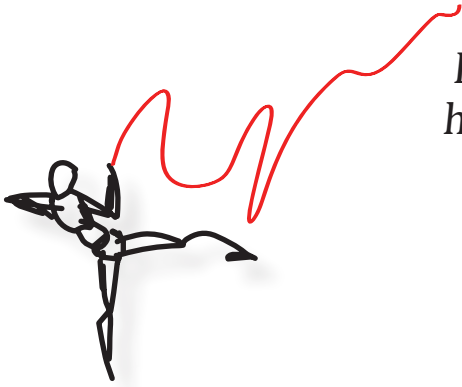
PINTO, M.H. **Devir (es) Contemporâneos**, 1 edição, Maputo, Kaia Ka Hina, 2015.

SITOLE, V. **Ocultos Sabores Em Letras Coreográficas**, 1 edição, Maputo, 2016.



DADIVO JOSÉ LITSECUANE COMBANE

Nasceu na cidade de Maputo, Moçambique. Docente na Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Curso de Teatro. Leciona as disciplinas de História de Teatro Africano e Moçambicano; Movimento e Teatro para Desenvolvimento. Foi colaborador para a disciplina de Expressões Artísticas no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISARC). Licenciado em ensino de História e Geografia, Universidade Pedagógica, pós-graduado em Drama pela Universidade da Witswatersrand de Joahannesburg e mestrando pelas universidades Eduardo Mondlane e de Oslo, Noruega. Em 28 anos de carreira tem desenvolvido actividades treinando grupos, fazendo consultorias em assuntos artísticos e sociais nas comunidades, promovendo a educação comunitária através das artes dramáticas. As suas habilidades incluem a produção de textos dramáticos, encenação, coreografia, actuação teatral e direcção musical.



Experiências em estudos de história da dança na França¹

Isabelle Launay

Bom dia a todos. Eu queria iniciar agradecendo o convite, que me oferece a oportunidade de estar com vocês, em solidariedade ao que acontece aqui no Brasil. Reagindo às intervenções anteriores, gostaria também de dizer que, sim, a universidade é viva e resiste, é um lugar de entusiasmos, de acolhimento, de muita paixão e de muita obstinação. Seriam estas algumas das qualidades que aprendemos com a dança? A professora Joana Ribeiro me convidou para falar, nesta mesa-redonda, do meu trabalho de pesquisa sobre a memória das obras em dança – publicado recentemente sob o título *Les danses d'après 1 et 2, Poétiques et politiques des répertoires* (Launay, 2017) e *Cultures de l'oubli et citation* (Launay, 2018) – e das experiências de pesquisa em história da dança desenvolvidas no departamento do qual faço parte, na Universidade Paris 8. Antes de falar da minha pesquisa propriamente, gostaria de situá-la em um contexto mais amplo. Na França, os estudos em história da dança se desenvolveram de diversas maneiras, em diferentes momentos, em várias universidades, em várias disciplinas² e, também, fora da academia, através de artis-

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3º *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g_UVJUyiaSI&t=54s>. Transcrição e revisão por Guilherme Hinz (Universidade Paris 8, França). [N.E.].

2 Para uma visão geral sobre a emergência dos estudos em dança na França, ver o dossiê “Éléments pour une histoire des études et de la recherche en danse dans l’université en France”. *Recherches en danse*, Paris, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/danse/193>>. Acesso em: 17 out. 2020. Sobre os estudos em História da dança, ver o ótimo artigo de síntese de Elizabeth Claire, “Pratiques de danse et discours de genre, une histoire connectée”. *Clio, Femmes, Genre, Histoire, Danser*. Paris, n. 46, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cliio/13682>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

tas. Podemos dizer que esse campo de estudos começou realmente a se desenvolver a partir da metade dos anos 1980, com o importante trabalho de Francine Lancelot (1996), pesquisadora e bailarina, sobre o repertório da *Belle danse*. Os estudos sobre a dança faziam e continuam a fazer parte de um pequeno segmento da história cultural, da antropologia, da sociologia, dos estudos de gênero, da estética, da filosofia, mas não eram, e ainda não são, um campo valorizado na História, nem pelos historiadores. Ainda hoje, nenhum pesquisador em dança obteve uma vaga de professor em um departamento de história, somente em departamentos de artes cênicas ou de dança.

Antes disso, fazia-se uma história pouco crítica, escrita por amadores de balé, amadores de dança e pesquisadores isolados que construíram uma historiografia hagiográfica dos gênios da dança e/ou que abordavam a história numa perspectiva positivista e evolucionista. As gerações subsequentes de pesquisadores universitários incorporaram toda a crítica feita a essa história, que também confundia memória e história. Assim, nas três últimas décadas, diferentes linhas de pesquisa foram se consolidando. Os estudos em história da dança integraram, desde os anos 1990, uma perspectiva cultural (explorada, por exemplo, no livro de Laure Guilbert [2000] sobre a política da dança sob o terceiro Reich na Alemanha), perspectiva esta que se desenvolveu, sobretudo, a partir de 2007 com a criação do Ateliê de História cultural da dança (*Atelier d'Histoire culturelle de la danse*) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), e uma perspectiva de gênero, feminista, desenvolvida principalmente por duas professoras pesquisadoras, Marina Nordera (2001, 2004) e Hélène Marquié (2016), que estudaram o papel das mulheres na construção e na performance do gênero no campo da dança cênica e a feminilização da dança, especialmente na Itália e na França. Foram integradas também as conquistas dos *Performance studies* em relação às questões sobre a performatividade de gênero. De maneira discreta, uma perspectiva pós-colonial se desenvolve também dentro da história da dança, por exemplo, em estudos sobre os fenômenos de exotização e de autoexotização nas exposições coloniais e universais entre 1880 e 1931 (Décoret, 2004; Palazzolo, 2017). Outra linha de pesquisa re-

levante é a história dos intercâmbios transculturais, tendo as práticas em dança como lugar privilegiado para observar o trabalho das circulações e das (re)apropriações, assim como para tentar um descentramento da narrativa histórica nortecêntrica. Existe uma única revista acadêmica em dança online, *Recherches en danse*³, que publica vários artigos importantes em história da dança.

Mas o campo continua a ser atravessado pelos limites das disciplinas. A universidade francesa é muito vinculada aos campos disciplinares e não aos *studies*. Isto é, nos *studies*, antropologia, história, filosofia se cruzam; diferentes disciplinas compõem um mesmo campo, enquanto na França a pesquisa permanece ligada à tradição das disciplinas. Embora isto tenha suas vantagens, também tem seus limites. Entre esses limites está a questão da hierarquia das disciplinas, dos objetos de pesquisa, das fontes. Posso citar um exemplo que é a antropologização e sociologização dos estudos sobre “danças de rua”. Ainda não existe, publicado em francês, nenhum trabalho importante sobre a história das “danças de rua”, praticadas desde o início dos anos 1980 na França; nenhum trabalho sério em estética sobre as obras e as práticas que se criam nesse campo – as perspectivas sociológicas e antropológicas foram privilegiadas. É como se a história e a estética fossem reservadas às obras *cênicas e do Norte*, digamos assim. Essa situação está mudando, a história do *modern jazz*, do *jazz dance*⁴ e a história da pedagogia em dança, por exemplo, estão sendo elaboradas. E, por outro lado, existe uma sociologia da “dança contemporânea”, uma antropologia do balé clássico. A interdisciplinaridade está começando a ser cultivada: os melhores trabalhos de pesquisa, a meu ver, têm uma abordagem que cruza antropologia, história cultural e estética. Um trabalho muito interessante em história cultural é o trabalho de Sophie Jacotot (2013) sobre as práticas de danças sociais em Paris entre as duas guerras mundiais. Ela estuda de que modo gêneros músico-coreográficos da América do Norte e da América do Sul foram reapropriados pelas camadas sociais popula-

3 Cf. <<http://www.chercheurs-en-danse.com/fr/revue/presentation>>.

4 Ver os trabalhos de Eliane Seguin, *Histoire de la danse jazz*. Paris: Chiron, 2003 e *Dan-
ses jazz : une poétique de la relation*. Pantin: Centre national de la danse, 2017.

res de Paris durante o período entreguerras e analisa as representações suscitadas por esses deslocamentos. Outro estudo importante é o trabalho de Marie Glon (2014) sobre as práticas dos mestres da dança no início do século XVIII, que cruza história cultural, história das práticas do livro, da leitura e das práticas dos “*maîtres à danser*”. Houve também o trabalho de Axelle Locatelli (2019) sobre a história dos coros de movimento amadores de Laban, que mescla história cultural da ginástica, das danças tradicionais, do desenvolvimento do uso das partituras em dança e estética da dança moderna, entre 1923 e 1936, na Alemanha.

Aos poucos, estamos abrindo o campo da história da dança e entendo que o perfil das novas gerações de historiadores é diferente, porque nasceram na interdisciplinaridade e tendo a prática como fonte legítima. Ou seja, são historiadores e dançarinos que estudam com uma perspectiva ampla, o que não era o caso na minha geração. Nesse sentido, acredito que fizemos um bom trabalho de legitimação dos estudos em dança e da importância dos saberes dos dançarinos e dançarinas. Quer dizer, a história não pode ser monopólio dos historiadores, ela deveria ser uma preocupação de todos, de todas. De fato, acredito que todas as disciplinas se beneficiariam com a integração da história em suas linhas de pesquisa. A antropologia precisa fazer história, a estética precisa fazer história, a sociologia precisa da história. Quando não há dimensão histórica no estudo, acredito que a profundidade das questões se perde. Pierre Vidal-Naquet, historiador francês que trabalhou sobre a Grécia antiga e que foi muito engajado politicamente contra a tortura e a colonização francesa na Argélia, dizia: “a história é uma coisa demasiadamente importante para ser reservada aos historiadores”⁵. É preciso que todo mundo se mova com o peso e as potências da história.

Falando agora sobre os estudos em história da dança na Paris 8⁶. Quando comecei minha tese (Launay, 1997) sobre Rudolf Laban e

5 Em francês, “*l’histoire est une chose trop importante pour être laissée aux seuls historiens*”.

6 Cf. o site do departamento de estudos e pesquisas em dança da Universidade Paris 8: <<http://www.danse.univ-paris8.fr/>>, no qual encontram-se disponíveis textos de vários autores citados neste artigo.

Mary Wigman, nos anos 1990, o departamento de Dança se preocupava muito pouco com questões históricas. Não que os fundadores do departamento – o filósofo Michel Bernard e o dançarino e pesquisador em análise do movimento Hubert Godard – não estivessem interessados pela história, mas esta não era a urgência. A urgência naquele momento era por uma filosofia do corpo em dança, uma fenomenologia do gesto e dos saberes do dançarino, da dançarina. E eles desenvolveram muito os estudos em dança, isto é, a possibilidade de analisar o trabalho da dança com o conhecimento e o ponto de vista dos dançarinos. A questão era pensar a dança com as ferramentas dos dançarinos, dar à dança uma língua, o que de certo modo era conferir-lhe um poder. Por isso, estudamos muito análise de obras, estética, as lógicas internas das obras, das práticas, das transmissões, do que era específico da dança. Eu acredito que esta foi e é a força que se desenvolve nesse departamento e nesse laboratório de pesquisa: não trabalhar a busca de um ponto de vista abstrato e sobranceiro *sobre* a dança, mas pesquisar a partir da experiência de seu objeto de estudos.

E à medida que fomos fortalecendo essa identidade institucional e epistêmica foi necessário integrar outras perspectivas. Defender um território – o campo de pesquisa *em* dança – para não ser “colonizado” por outras disciplinas como a sociologia, a antropologia ou a história cultural, nas quais o estudo do “texto cultural” está no centro das preocupações. Mas, como disse Stuart Hall (2013), estudar o “texto cultural” nunca será suficiente no campo da arte, onde é indispensável estudar outras dimensões dos sentidos, das sensações, a qualidade, a *nuance*, a singularidade, o sentido de um gesto, de uma obra, de uma prática, os quais não obedecem a uma única dinâmica cultural, ou a uma só ideologia. Pensar como o contexto age na dimensão somática e sensível de um gesto, faz parte dele, de uma obra, de uma prática. Não se trata de estudar o contexto como se fosse algo “ao redor”, algo externo, mas de estudar como as forças do contexto realmente atravessam o corpo, os gestos, os espaços, as imagens, as palavras. E se interessar pelo poder de agir do trabalho das danças; questionar a participação das danças na história da construção e da

reprodução de normas, mas também na redefinição de regras e poderes. Nos últimos anos, então, o diálogo tem sido mais intenso com a história cultural, a história transnacional e a antropologia. No meu departamento, criamos um cargo de professora para uma antropóloga da dança (Mahalia Lassibille, que é africanista). Era preciso consolidar a abertura disciplinar empregando pesquisadores inicialmente formados em outras áreas.

Tais mudanças acarretaram transformações nas publicações e nas orientações de trabalhos de doutorado. Na Paris 8 foi somente em 2007 que as professoras do departamento de Dança puderam começar a orientar pesquisas de doutorado. E é fascinante observar como essa nova geração de pesquisadoras e pesquisadores entrou no campo da história de maneira transnacional e trans-histórica. A primeira tese que orientei tratava da recepção do butô na França (Pagès, 2015)⁷. Com esse trabalho, Sylviane Pagès criou uma espécie de “contra-história” da dança na França, pois até então a historiografia estava apenas voltada para os Estados Unidos. Analisando a chegada do butô na França no final dos anos 1970, ela mostra como uma parte dos artistas e bailarinos contemporâneos franceses da época não estava voltada para os Estados Unidos, mas para o Japão. Essa outra história da dança que surge é oposta ao viés da abstração norte-americana da *modern dance* e da *postmodern dance*. E ela mostra como essa recepção foi também o retorno, via o butô, de um gesto expressionista que não pôde ser transmitido entre a Alemanha e a França depois da guerra. Esquemáticamente, entendemos que a potência do gesto expressionista, inaceitável no pós-guerra, teve que passar pelo Japão para poder entrar de novo na França. A questão da circulação da memória é central aqui, isto é, a memória de uma dança é multidirecional e nasce do cruzamento de múltiplas memórias.

O segundo doutorado que orientei, de Federica Fratagnoli (2010), tinha como objeto as diásporas das danças Kathak (danças tradicionais do norte da Índia) e uma análise das criações coreográficas do dançarino indo-inglês Akram Khan. Esse trabalho questionava como, na corporeidade híbrida dos dançarinos, trabalha-se uma

⁷ Este livro também foi traduzido para o japonês.

tradição vinda da Índia. Atualmente, estou orientando um brasileiro que se formou aqui na Escola de Teatro da Unirio, Guilherme Hinz, que desenvolve um trabalho sobre o legado de Rudolf Laban no Brasil. Isto é algo que acho muito interessante, pensar em como Laban, vindo da Inglaterra, foi reapropriado e repensado no Brasil. Orientei também um estudo sobre a migração de artistas de esquerda, comunistas ou próximos do Partido Comunista Alemão (KPD), que viveram em exílio na França (Sage, 2016). Assim como a pesquisa de Sylviane Pagès, esse trabalho propõe uma contra-história da dança expressionista, pois a história desses bailarinos engajados politicamente foi muito desvalorizada na historiografia oficial da dança de expressão alemã (*Ausdruckstanz*). Eu inclusive tenho o sonho de compilar um dia, com um coletivo de pesquisadores e pesquisadoras, um conjunto de textos internacionais de dançarinos e de artistas da dança de “esquerda” que poderia se chamar *Danser à gauche?* [Dançar na esquerda?]. O livro que publicamos recentemente para o 50º aniversário de Maio de 1968 na França com Sylviane Pagès, Mélanie Papin e Guillaume Sintès, *Danser en 68. Perspectives internationales* (2018), foi um primeiro passo nessa direção. Também acabei de orientar o doutorado de um pesquisador espanhol, Fernando Lopez Rodriguez (2019), muito interessante, sobre a história da construção do gênero no flamenco, que propõe uma história *queer* do flamenco e do flamenco contemporâneo, estudando de perto as práticas e as circulações de gênero, entre “popular” e “erudito”, em tempos de crise.

Outro campo que tenho buscado encorajar é o da história da dança na França. É um paradoxo, mas é um campo muito pouco valorizado, não se conhece a história mais recente. Por exemplo, existe um mito de que a dança contemporânea francesa explodiu – como dizem os jornalistas, a “explosão” da nova dança francesa no início dos anos 1980. Guillaume Sintès (2015) estudou, por meio dos arquivos dos sindicatos, a história da conquista dos direitos dos coreógrafos como autores na França e Mélanie Papin (2017) defendeu uma tese sobre a história da dança na França entre 1968 e 1981 que nos ajuda a entender todas as condições de possibilidade dessa dita explosão. Fazendo a ligação com os eventos de Maio de 1968, ela também reinte-

gra o papel da dança *modern jazz* na narrativa. Pois, apesar de não ter ganhado os grandes teatros, a cena, o *modern jazz* era veiculado pela televisão e praticado pelas classes populares. Ela analisa que houve um preconceito na construção da narrativa e reconstrói o porquê da exclusão do jazz da dita dança contemporânea. O mesmo aconteceu com o hip-hop. Nos anos de 1982-1983, se houve o surgimento do que chamamos de “dança contemporânea” na França, houve também o surgimento do hip-hop francês. Foram duas correntes distintas, porém emergindo em um mesmo momento e que se ignoravam. É evidente que existe um atravessamento de raça e de classe, que fez com que o hip-hop não fosse e nem quisesse ser reconhecido como dança “contemporânea” – praticada pela elite branca – e que a “dança contemporânea” não se ligasse ao hip-hop, considerado virtuoso, comercial, ainda que este tenha recebido subsídios do Estado. Mas estas são duas histórias que precisam ser repensadas juntas. Esta relação de indiferença entre esses dois campos também ocorreu na minha universidade: o interesse de um grande sociólogo, Georges Lapassade, que organizou eventos em torno do hip-hop no departamento vizinho, não atingiu, na época, o meu departamento e de qualquer maneira Lapassade não tinha interesse no departamento de dança. O que me remete à conversa que tive recentemente com Silvia Soter, quando percebi que a primeira escola de dança clássica no Rio de Janeiro foi fundada em 1927 (por Maria Olenewa) e que em 1928 foi fundada a primeira escola de samba (a Deixa Falar do Estácio). Ou seja, duas escolas muito importantes para a história da dança no Brasil, criadas no mesmo momento, e que eu saiba as narrativas sobre elas são, até então, separadas. Assim, acredito ser necessário pensar as modernidades por igual e repensar as divisões e hierarquias empoeiradas. Este é o nosso desafio.

Uma última característica que gostaria de destacar sobre os estudos atuais em história da dança é o acesso, cada vez maior e sem hierarquia, a diferentes materiais: arquivos, escritos, literatura, bem como iconografia, história oral, transmissão das práticas etc. Cruzando referências de diferentes campos teóricos, interessa-se tanto

pelos documentos escritos quanto pelo trabalho de reflexão sobre obras e práticas.

Para encerrar minha participação nesta mesa falando sobre as minhas pesquisas: lançamos recentemente um livro coletivo sobre “os anos 1968” (Launay et al., 2018), que acredito ser o primeiro em dança sobre 1968, numa perspectiva transcultural e internacional. Reunimos textos sobre o Japão, Brasil, Argélia, Cuba, Rússia, Itália, França, Estados-Unidos. Além de uma história transnacional, trata-se, também, de micro-história e micropolítica, porque os historiadores e historiadoras foram convidados a escrever sobre os desdobramentos políticos e estéticos de 1968 no campo da dança, em seus respectivos países através do estudo de um evento, de uma peça, uma prática, um festival, um filme. Entendo que a urgência nos estudos em história da dança na França agora é descentralizar a narrativa, isto é, pensar as modernidades de maneira igual, repensar as categorias, alargar o *corpus*, os referenciais teóricos (Boaventura de Souza Santos, por exemplo, tão importante aqui, é quase desconhecido nas ciências sociais francesas), e trabalhar a memória colonial e as formas complexas como ela atravessa os corpos dos dançarinos na contemporaneidade.

Acabo de completar uma pesquisa de 15 anos sobre a história da dança que se desenvolve nas próprias obras, isto é, a performatividade do passado no presente. As obras trazem com elas uma memória que me interessava investigar. O primeiro volume dessa pesquisa (Launay, 2017) aborda a política e a estética de três repertórios, como e por que continuam sendo dançados? O primeiro, dominante, é o do *Opéra* de Paris, do qual analiso a história e as condições de sua intensa prática da variação, seu sonho de continuidade, de patrimonialização e, hoje, de museu. Apesar das descontinuidades, dos debates internos, esse repertório se inventa como tradição. No segundo, de Merce Cunningham, investigo a estética e a política da reciclagem, uma das razões de sua duração. O *Event*, por exemplo, é uma máquina genial do ponto de vista econômico, estético, pedagógico e memorialista de ativar a memória de um repertório num contexto neoliberal, apesar dos debates internos da companhia sobre a questão deste ser

fundamentado no conceito de flexibilidade (do corpo, do gesto, da obra, da companhia), e que acabou por se tornar um “clássico moderno”. Por fim, o terceiro repertório estudado, o do coletivo *Carnets Bagouet*, é uma alternativa ética, econômica, política e estética à política estético-liberal desses repertórios dominantes no campo da dança cênica. Propondo outros protocolos de trabalho e outra política de transmissão, esse coletivo não considera o passado e o repertório como um produto, uma mercadoria, um material, falando resumidamente. Neste coletivo, a cada retomada do repertório, inventa-se uma outra forma de trabalhar singularmente a transmissão de uma obra específica, que é redefinida durante o processo mesmo da transmissão, para dançarinos específicos, num contexto específico. Aqui, o repertório não é “flexível”, mas “plástico” e atento ao contexto. E estou feliz em saber que esse primeiro volume será publicado em espanhol no final de 2020.

Já o segundo volume dessa pesquisa (Launay, 2018) trata da questão da crise na transmissão de repertórios: o que acontece quando deixa de haver tradição em dança “contemporânea”? Esta é a situação da maioria dos dançarinos de dança contemporânea na França. Quase não se faz mais aulas de Cunningham, ou aulas de Martha Graham, por exemplo. A formação do dançarino nem sempre se dá através de técnicas estabelecidas, mas acontece de maneira muito mais diversa, no encontro de muitas práticas/técnicas. Fora algumas companhias, como a de Maguy Marin, não existem mais companhias estáveis, com um repertório, com muitos dançarinos que permanecem de uma criação a outra. A questão então é inquirir como é possível estabelecer uma relação com o passado apesar da falta de transmissão de um repertório. Para isso, precisei voltar aos debates contraditórios dos modernos, me debruçar sobre como eles pensavam o esquecimento e a descontinuidade, como articulavam esquecimento e memória, memória e história. Analiso então a noção de “possessão” em Mary Wigman, o trabalho de montagem em Valeska Gert, do *lore* [saber] e do *signifyin'* [ressignificar] em Josephine Baker, o uso da partitura por Rudolf Laban e por Nijinski. É curioso notar que são justamente as obras daqueles que cultivaram formas de esquecimento e de descontinuidade nas tradi-

ções modernas que hoje são mais reativadas por artistas (como Mark Tompkins, Latifa Laâbissi, Quatuor Knust, Loïc Touzé, Vera Mantero), e menos àquelas dos que buscaram organizar, controlar a transmissão oral legítima de seus repertórios e pensamento. Por isso, trabalhei sobre os fenômenos de reativação (*reenactement*) ou sobre o trabalho da citação, ou seja, um jeito indócil e erudito de se apropriar de uma obra do passado, de fazer um curto-circuito no tempo. Sem qualquer legitimação, apenas com a potência do desejo e dos saberes próprios, reconhecer-se em uma obra e dizer “quero viver esta dança”, e dessa forma reapropriar-se, incorporar novamente a história da dança cênica. Como poderiam essas estéticas e políticas da citação não serem predatórias, no sentido de explorar e empobrecer os vestígios de danças passadas, mas questionar tanto o presente quanto o passado? Relançar a dinâmica, aumentá-la com novos sentidos? Não se trata de retomar uma obra do passado, mas também de lhe devolver algo, ou mesmo de surpreendê-la!

REFERÊNCIAS

- CLAIRE, Elizabeth. Pratiques de danse et discours de genre, une histoire connectée. **Clio, Femmes, Genre, Histoire, Danser**. Paris, n. 46, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cli/13682>>.
- DÉCORET, Anne. **Les danses exotiques en France**. Pantin: Centre national de la danse, 2004.
- DOSSIÊ Éléments pour une histoire des études et de la recherche en danse dans l’université en France. **Recherches en danse**, Paris, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/danse/193>>.
- FRATAGNOLI, Federica. **Les danses savantes indiennes à l’épreuve de l’Occident, formes hybrides et contemporaines du religieux**. Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, 2010.
- GLON, Marie. **Les Lumières chorégraphiques: les maîtres de danse européens au cœur d’un phénomène éditorial (1700-1760)**. Tese (Doutorado em História e Civilizações) – EHESS, Paris, 2014.

GUILBERT, Laure. **Danser avec le Ille Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme.** Paris: Edition Complexe, 2000.

HALL, Stuart. **Identités et cultures 2: politiques des différences.** Paris: Éditions Amsterdam, 2013.

HINZ, Guilherme. **Danse, transmission et éducation, le dernier Rudolf Laban et ses devenirs au Brésil.** Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, em andamento.

JACOTOT, Sophie. **Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres.** Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939). Paris: Nouveau Monde, 2013.

LANCELOT, Francine (org.). **La belle danse.** Paris: Van Dieren, 1996.

LAUNAY, Isabelle. **À la recherche d'une danse moderne.** Rudolf Laban, Mary Wigman. Paris: Chiron, 1997.

LAUNAY, I.; PAGES, S.; PAPIN, M.; SINTES, G. (org.). **Danser en 68.** Perspectives internationales. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

LAUNAY, Isabelle. **Poétiques et politiques des répertoires.** Les danses d'après 1. Pantin: Centre national de la danse, 2017.

LAUNAY, Isabelle. **Cultures de l'oubli et citation.** Les danses d'après 2. Pantin: Centre national de la danse, 2018.

LOCATELLI, Axelle. **Les chœurs de mouvement Laban: entre danses traditionnelles, gymnastique et expériences artistiques, Allemagne 1923-1936.** Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, 2019.

MARQUIÉ, Hélène. **Non, la danse n'est pas un truc de filles.** Paris: L'Attribut, 2016.

NORDERA, Marina. **La Donna in ballo.** Danza e genere nella prima età moderna. Tese (Doutorado em História e Civilização) – Institut Universitaire Européen, Florence, 2001.

NORDERA, Marina. **La construction de la féminité en danse.** Pantin: Centre national de la danse, 2004.

PAGÈS, Sylviane. **Le butô en France, malentendus et fascination.** Pantin: Centre national de la danse, 2015.

PALAZZOLO, Claudia. **Mise en scène de la danse aux expositions de Paris.** Paris: L'œil d'or, 2017.

PAPIN, Mélanie. **1968-1981: Construction et identités du champ**

chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions. Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, 2017.

RODRIGUEZ, Fernando Lopez. **Mutations du désir en danse, tablao et flamenco contemporain.** Genres, contextes de production et catégories esthétiques (Espagne 1808-2018). Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, 2019.

SAGE, Marion. **Danses critiques et critiques de danse.** Les danseurs allemands en exil en France, 1933-1948. Tese (Doutorado em Artes do espetáculo) – Université Lille 3 e Université Paris 8, Lille, 2016.

SINTES, Guillaume. **Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe en France (1957-1984).** Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse. Tese (Doutorado em Dança) – Université Paris 8, Saint-Denis, 2015.

Site do departamento de estudos e pesquisas em dança da Universidade Paris 8. Disponível em: < <http://www.danse.univ-paris8.fr/>>.



ISABELLE LAUNAY

Professora do departamento de Dança da Universidade Paris 8 Vincennes – Saint-Denis e integrante do laboratório de pesquisa Musidanse. Autora de diversos livros sobre dança moderna e contemporânea, os mais recentes sendo *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I* (2017), pelo qual obteve o prêmio da crítica dos livros em dança, e *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après II* (2018), ambos publicados pelo Centre national de la danse.



Rasa, Rasaboxes, preparação corporal, direção de movimento: palco, rua, campo, casa¹

Michele Minnick / Adriana Bonfatti

Professores vinculados ao Laboratório Artes do Movimento² da Unirio estão atuando, em diversos contextos, para o reconhecimento e a legitimação profissional da função do Preparador Corporal e do Diretor de Movimento. Como nos EUA estas funções estão mais estabelecidas profissionalmente, talvez seja um privilégio, como norte-americana, poder começar a pensar a preparação corporal de uma maneira mais ampla. Esta perspectiva vem ao encontro dos meus interesses pessoais, artísticos e profissionais, e tem me levado a alguns questionamentos. Preparar o corpo de quem? Para quê? Para que serve o conceito e a prática de *rasa* neste momento em que são urgentes ações políticas, sociais e ambientais?

Para tentar responder a estas perguntas, é preciso retornar ao início do *The Performance Group*³ (1960), *The Performance Workshop*⁴ (1980), *Rasaboxes* (1990), ao conceito de *Rasaesthetics*⁵ (anos 2000)

1 O presente artigo resulta de comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3º *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XlpCsr_Zclg&t=1431s>. O artigo foi escrito em coautoria com Adriana Bonfatti e optou-se por manter a primeira pessoa devido ao caráter experiencial do trabalho aqui compartilhado. [N.E.].

2 Laboratório Artes do Movimento. Para todas as informações acessar: <<https://www.laboratorioartismovento.com/>>.

3 *The Performance Group*, daqui para frente *TP Group*.

4 *The Performance Workshop*, daqui para frente *TP Workshop*.

5 Para aprofundamento dos assuntos de *The Performance Group*, *The Performance Workshop*, *Rasaboxes* e *Rasaesthetics*, vide a continuação do texto e referências bibliográficas.

até chegar ao meu trabalho atual, no qual retorno aos princípios “originais” de *rasa* do sistema clássico indiano ayurvédico relacionado à saúde e ao bem-estar.

Richard Schechner: The Performance Group, The Performance Workshop, Rasaboxes & Rasaesthetics

Em 1967, Richard Schechner (teórico, diretor de teatro, professor em *Performance Studies* na New York University e editor do jornal *The Drama Review - TDR*)⁶ fez uma oficina com Jerzy Grotowski, na NYU. Fascinado com a experiência, após a oficina Schechner chamou os participantes do programa de teatro da universidade para continuar um trabalho de treinamento para o ator. Estes treinamentos aconteceram sob sua direção e reuniram inicialmente cerca de 30 pessoas. Depois de algum tempo, apenas 12 permaneceram no grupo e com elas Schechner formou a companhia *TP Group*, no qual dirigiu, entre outros, o espetáculo *Dionysus in 69*, que se tornaria referência na história do teatro experimental nos Estados Unidos.

Schechner nunca teve interesse em ensinar o método de Grotowski, mas sim de valer-se dos exercícios, que tinha vivenciado na oficina, como um ponto de partida para o desenvolvimento de sua própria maneira de preparar o ator para os seus trabalhos artísticos experimentais. Na criação de seus espetáculos, ele utilizava textos clássicos, e também autobiográficos dos participantes do grupo, com inúmeras metodologias de construções dramatúrgicas não convencionais, que conformaram a base dos *group theatres* de Nova Iorque dos anos de 1960 e 1970.

Desta maneira, o *TP Group* teve, desde a sua formação, um grande interesse por metodologias de preparação corporal e treina-

⁶ Richard Schechner se aposentou na New York University em 2017, mas continua atuando como escritor, editor, diretor e professor convidado tanto na NYU como em outros lugares.

mento para ator⁷ e, ao longo dos cerca de 12 anos em que Schechner manteve a liderança da companhia, o treinamento constituiu a base de todo o trabalho, que incluía não só exercícios psicofísicos de interpretação de personagens, mas, também, de técnicas teatrais que davam suporte para você “ser você mesmo” no palco, revelando-se para o público. É a partir desse contexto artístico, somado ao momento político dos protestos nas ruas, nos anos 1960 e 1970, e dos rituais de outras culturas que começavam a fazer parte da teoria da performance, que Schechner vai estruturar o que seria mais tarde o cerne da disciplina *Performance Studies*, no Departamento de Teatro da New York University, uma disciplina ampla que analisa a vida humana “como/enquanto performance”.

Desta forma, foi a partir do *TP Group* que Schechner estruturou o *TP Workshop* como um modelo/proposta para a criação de espetáculos, performances, e a formação e manutenção do dia a dia de grupos e companhias - uma proposta baseada em quatro processos: *Training* (treinamento), *Workshop* (oficinas de criação), *Rehearsal* (ensaios) e *Performance* (apresentação para o público).

O *Training* (treinamento) não inclui somente a preparação corporal, mas também a vocal, exercícios relacionais, de improvisação, e outros. Este *training* é o que cria uma linguagem comum entre o propositor/facilitador e os participantes; o que mantém os atores disponíveis para a criação – corresponde ao que o músico ou o bailarino fazem diariamente. Além deste aspecto, há no treinamento propostas de processos criativos que permitem a manutenção de um fluxo de intimidade e criatividade entre os membros da companhia.

O *Workshop* (oficina de criação) é um processo mais focado na abertura de possibilidades e exploração de ideias trazidas pelo propositor e/ou pelos participantes. As experiências e os exercícios propostos na oficina podem estar voltados para as histórias pessoais, para a criação de relações entre elas ou ter como objetivo a criação

7 Nos EUA a preparação corporal está inserida no contexto do *actor training* junto com voz e interpretação; *movement for actors* são diversas técnicas e métodos de trabalhos que têm como foco o corpo do ator (por exemplo, Feldenkrais, Alexander, Laban/Bartenieff etc); e *coaching* é uma orientação mais específica e direcionada a um ator, que pode acontecer durante uma oficina ou em processos mais direcionados de criação de espetáculos.

de material para um projeto específico. É como um laboratório para experimentação de ideias que surgem a partir de textos, imagens, personagens, *mise-en-scène*, etc.

O processo do *Rehearsal* (ensaio) tem como objetivo a concepção de cenas e a finalização do que vai ser apresentado; já a *Performance* é o momento da apresentação para um público do que foi preparado e ensaiado anteriormente.

Os quatro processos não seguem necessariamente um trajeto linear e, no formato de uma oficina como o *TP Workshop*, podem ocorrer numa única sessão, com duração variável em cada etapa. Neste contexto, um exercício pode ser percebido dentro de uma perspectiva de performance, uma performance pode ser um exercício e assim por diante.

O *TP Group* sempre manteve um espaço aberto para a troca com artistas, psicólogos, pedagogos, absorvendo deste convívio o que fosse mais significativo para o grupo. Nos anos de 1970, Schechner viajou com o *TP Group* pela primeira vez à Índia e lá descobriu o Yoga (que desde então é parte do trabalho no *TP Workshop*) e o *Natyashastra*⁸ - uma coletânea de textos sagrados, oriundos da tradição oral da Índia, que trata dos elementos das artes da cena - e ficou fascinado pela *rasa*, que é fundamental não só para as artes cênicas, mas também para todas as artes na Índia.

Rasa significa “suco,” “sabor,” “essência,” e na *Ayurveda* corresponde aos sabores essenciais das comidas e dos temperos: salgado, doce, azedo, amargo e outros. A palavra *rasa*, na prática das artes cênicas, significa o sabor, a essência de cada emoção que é vivenciada pelo *performer* e compartilhada com o público. Devemos saborear a experiência de *natya* – ou, saborear o universo teatral; não só os sabores emocionais da vida humana, mas também dos deuses e dos demônios.

⁸ *Natyashastra* é um texto sagrado que tem origem na tradição oral indiana. É um dos mais antigos tratados sobre o teatro abordando o trabalho do ator, a relação com o espectador, gêneros de atuação, movimentos corporais, maquiagem, figurino, produção de espetáculo e a dramaturgia. Abrange a dança e a música clássica que são partes fundantes do teatro na cultura indiana. Sua primeira compilação data dos anos 200 antes de Cristo e 200 da era cristã. Para maior aprofundamento, consultar referências bibliográficas.

Do primeiro contato de Schechner com o *Natyashastra*, passando pelo entendimento e interpretação de seus princípios, até o formato do *Rasaboxes* como conhecemos hoje, muitos anos se passaram. O *Rasaboxes* começou a ser utilizado como um treinamento para o ator enquanto “atleta das emoções”⁹ somente a partir dos anos 1990, e em 1999 eu e Paula Murray Cole¹⁰ começamos a desenvolver e a sistematizar o *Rasaboxes* como um treinamento e uma pedagogia que pudessem ser compartilhadas com as futuras gerações.

O *Rasaboxes* é uma criação de Schechner, uma interpretação e aplicação da teoria da *rasa* para o treinamento do ator. Uma proposta baseada na sensibilização e na ampliação da capacidade do ator de se expressar e atuar a partir das oito emoções básicas apresentadas no *Natyashastra* e percebidas nas seguintes *rasas*¹¹: *raudra* (raiva), *bibhatsa* (nojo), *bhayanaka* (medo), *vira* (coragem), *shringara* (amor), *karuna* (tristeza), *adbhuta* (surpresa) e *hasya* (humor). Há ainda a *shanta*, que não é uma emoção, mas um estado de paz e serenidade, que foi inserida mais tarde no *Rasaboxes* por Schechner, a partir de sua própria compreensão do *Natyashastra*.

No contexto das metodologias e pedagogias da preparação do ator, o *Rasaboxes* traz complexidade ao trabalho das/com as emoções como, por exemplo, no sistema proposto por Stanislávski e seus seguidores. É um treinamento psicofísico, estruturado como um jogo criativo aberto, que propõe a investigação da relação indissociável entre corpo, emoção e ação, partindo da expressão física de emoções.

9 “Ator como atleta das emoções”, vide referências bibliográficas.

10 Paula Murray Cole é professora associada de atuação, voz e movimento no Departamento de Artes Teatrais de *Ithaca College*. Ensina e desenvolve *The Performance Workshop and Rasaboxes* desde 1999. É coautora com Michele Minnick do artigo *The actor as athlete of the emotions: the Rasaboxes exercise* que se encontra no livro *Movement for actors*; contribuiu com o artigo *Rasaesthetics* de Richard Schechner, publicado no livro *Performance Theory*. Atualmente trabalha com Michele Minnick, Rachel Bowditch e outros colaboradores no livro *The Rasaboxes Sourcebook: Inside Richard Schechner’s Performance Workshop* a ser publicado pela editora Routledge. É o primeiro livro histórico, teórico e prático sobre o respectivo assunto.

11 As traduções das emoções para o português aqui escritas são apenas aproximações para uma melhor compreensão do leitor e possibilidade de jogo. Para cada *rasa* podemos trabalhar com inúmeras palavras em português.

O jogo se chama *Rasaboxes* (numa livre tradução: “caixas dos sabores das emoções”) e consiste em uma espécie de tabuleiro, desenhado no chão com fita crepe ou outra, formado por nove caixas interligadas, onde cada *rasa* é distribuída espacialmente de maneira aleatória. Com esta estrutura e a partir de diversas sugestões de entradas, saídas, transições e outras indicações de quem está propondo a oficina, treinam-se corpo, respiração, voz, expressão facial, relações cênicas, interpretação de texto e outros suportes do trabalho do ator, que permitem ao espectador saborear melhor cada momento de uma performance¹². É um trabalho fundamentalmente relacional. Começa com a relação do ator consigo mesmo e depois com os parceiros de cena, tendo desde o início uma relação com o público ao redor. Sempre há um olhar (participante) de um espectador que se encontra do lado de fora do “tabuleiro do jogo”.

Quando Schechner saiu do *TP Group*, em 1980, começou a oferecer o *TP Workshop* para os alunos do mestrado do departamento de *Performance Studies*, da NYU. Eram oficinas autônomas e intensivas, em que ele não tinha como objetivo a montagem de espetáculos e sim o desejo de compartilhar exercícios de processos criativos, um contexto onde se sentia livre para investigar o que lhe interessava. Alguns exercícios se tornaram mais constantes nas oficinas e outros novos foram sendo incorporados e passaram a pertencer ao repertório. Neste processo, foi se estruturando a pedagogia e a metodologia do *TP Workshop*. O *Rasaboxes* foi o último e mais revolucionário exercício a entrar no repertório das oficinas.

Em 2001, Schechner publicou no *The Drama Review* o conceito de *Rasaesthetics*¹³, onde *rasa* é aplicada a um contexto mais amplo da performance; é também neste artigo que *Rasaboxes* aparece pela primeira vez em uma publicação escrita. No texto, criadores, espectadores e teóricos são convidados a perceber e considerar a performance a partir das sensações e sentidos. Ele inicia o artigo comparando *Natyashastra* à teoria da tragédia de Aristóteles - na qual está susten-

12 Para uma maior compreensão do *Rasaboxes* em língua portuguesa, consultar as referências bibliográficas deste artigo.

13 Ver referências bibliográficas.

tada a construção da dramaturgia textual e ainda hoje fundamenta o pensamento da criação teatral no Ocidente. *Rasaesthetics* propõe resgatar de *Natyashastra* o conceito de *rasa* como um princípio para a criação do teatro e da performance. Desde então, o conceito de *Rasaesthetics* tem ganhado cada vez mais relevância, nas inúmeras formas de performance que envolvem todos os sentidos.

Nos últimos anos, tenho preparado atores profissionais para espetáculos e ministrado aulas de *preparação corporal* em faculdades de teatro (nos EUA a disciplina é nomeada de *movement for actors*) associando o *Rasaboxes* a outras práticas somáticas, como *Laban/Bartenieff*, *BMC* e *ecosomatics*¹⁴. Venho pesquisando, com profissionais de dramaterapia e outras áreas, maneiras de utilizar o *Rasaboxes* como ferramenta, também, para uma melhor qualidade de vida, associando-o a experiências da *Ayurveda*, com a utilização de óleos essenciais, alimentação e elementos da Natureza, para a expansão de um repertório de exercícios na preparação corporal e possíveis aplicações nas performances.

Em processos de criação de espetáculos, tenho dado preferência a trabalhos em que possa administrar o tempo, isto é, que eu consiga encaminhar o processo de treinamento e criação com tranquilidade. Por isso, normalmente, utilizo o *Rasaboxes* quando sou a própria diretora, ou então quando sou diretora de movimento e colaboradora em projetos nos quais eu tenha liberdade para interferir não só no processo, mas também no resultado final da montagem.

A seguir, farei alguns relatos de experiências e apontarei questões que dialogam com o tema deste livro e estão de alguma maneira relacionadas a projetos artísticos onde o *Rasaboxes* esteve presente nos meus trabalhos.

14 *Ecosomatics*. Ecosomática. O termo *ecosomática* é usado para descrever a integração e interatividade, essenciais, entre os vários níveis do “corpo”, de nosso corpo individual - soma - e as vastas ecologias contidas em nossa comunidade, também conhecidas como “corpo social” ou “corpo político”, ao nosso “corpo” planetário maior, a Terra, que fornece a base para todos eles. Repadronizar um relacionamento saudável com a experiência somática única de nossos próprios corpos é considerado tanto uma base de cura quanto um portal para experimentar nossa conexão com a comunidade e a Terra. Há muitos estudos e práticas ecosomáticas. Trabalhei bastante com o Jamie McHugh (www.somaticexpression.com), e Anna Halprin tem me influenciado muito: (www.annahalprin.org). Para aprofundamento ver o livro de Andrea Olsen nas referências bibliográficas.

Rasaboxes e rasa: fragmentos de experiências
Rasaboxes: universidade

Ao abordar meu trabalho no contexto da formação do ator, é importante esclarecer que um dos grandes impasses com que me deparei na graduação e em programas de mestrado (MFA) em teatro nos Estados Unidos, é que há uma separação rígida entre as aulas de interpretação (*acting*), voz (*voice*) e movimento (*movement*). Reconheço que em determinados momentos é necessário focar a atenção em um aspecto específico do trabalho do ator, mas penso que para o ator atingir sua plenitude, o processo de formação e treinamento deve considerá-lo como um todo, seja na sala de aula ou no palco.

Rasaboxes é uma prática que envolve o trabalho do ator de maneira integrada e esta é sua grande força e qualidade. Nos EUA, é difícil que coordenadores e professores entendam esta perspectiva, pois em muitos casos não há como encaixá-la no contexto de uma disciplina em um programa oficial de graduação ou mestrado. Por isto, na maioria das vezes, consigo apresentar aos alunos o treinamento do *Rasaboxes* somente no contexto das montagens de espetáculos, onde confirmo a força deste trabalho.

Em 2012, trabalhei na *Towson University* em uma montagem de *As Bacantes*. Esta montagem foi desenvolvida na graduação com o diretor Ryan Clark. Fui chamada para fazer *performer training* do elenco (que inclui corpo, voz, atuação) e a coreografia do Coro. O processo começou com um período de treinamento de dez dias, num total aproximado de 35 horas, onde utilizei alguns processos do *TP Workshop*, tendo como foco principal *Rasaboxes*. Propus improvisações com os personagens principais e o Coro experimentando as *rasas*, com Dionísio tentando possuir e conduzir suas *Bacantes*. As *rasas* se tornaram “forças” que causaram *raudra* (raiva) e, às vezes, *sringara* (amor, erotismo). Esta abordagem influenciou diretamente o movimento e as ações das *Bacantes*. A sensualidade e a sedução de *sringara* foram, aos poucos, se tornando o alicerce de todo o trabalho da construção, tanto de Dionísio quanto das *Bacantes*. O que me chamou a atenção foi que, em pouco tempo, um elenco jovem e inex-

periente, formado por estudantes, foi não só capaz de se apropriar das energias e da liberdade propostas pelo *Rasaboxes*, mas também de criar um universo totalmente novo e próprio para um espetáculo com um texto tão conhecido.

Rasaboxes: contexto profissional

Experimentei *Rasaboxes* em um contexto profissional, em 2014, na montagem da peça *Lungs*¹⁵, que fui convidada para dirigir no *The Kitchen Theatre*, na cidade de Ithaca (NY). Compartilho esta experiência, porque às vezes é difícil propor uma *preparação corporal* ou um treinamento mais profundo no contexto de uma produção como esta, não só por questões de tempo (normalmente, para montar um espetáculo em um teatro regional se dispõe de três a seis semanas e o espetáculo fica em cartaz de três a quatro semanas), mas também porque muitos destes atores têm resistência a este tipo de proposta. Se, por um lado, acreditam que já estão formados e que o tempo de ensaios deveria ser usado somente para a “montagem da peça”, com cada um trazendo seu conhecimento e experiência anteriores, por outro, começam muito ansiosos, querendo chegar logo a uma concepção final do trabalho. Arrisquei e propus a utilização do *Rasaboxes* e outros métodos de trabalhos corporais nos primeiros ensaios e valeu muito a pena.

O texto sugere uma montagem com poucos elementos cenográficos e indica apenas dois personagens com mudanças rápidas de “contexto dramático”. Há, por exemplo, uma cena intensa de raiva e tristeza, de rompimento do casal, e com apenas uma mudança de luz e posicionamento no palco, eles começam outra cena, mais distanciados e calmos, que se passa três anos depois da separação. Nos ensaios, os atores tiveram insegurança para fazer esta e várias outras mudanças, mas através do treino no *Rasaboxes*, com trocas imediatas de uma *rasa* para outra, os atores conseguiram agilidade e clareza nas mudanças de espaço e de estados psicofísicos dos personagens.

¹⁵ *Lungs*, em português *Pulmões*, do escritor inglês Duncan Macmillan, Prêmio Helen Hayes de melhor dramaturgia em 2011.

Rasaboxes: performance art

Embora eu utilize o *Rasaboxes* como Diretora e Preparadora Corporal em trabalhos com outras pessoas, normalmente não o utilizo como método psicofísico de criação quando eu sou a *performer*. A essência da *rasa* está sempre lá, informando minhas escolhas, mas meu interesse na relação direta com o público e meu estilo de performance atual envolve uma expressividade com menos intensidade emocional, implica em uma intimidade com o espectador e, para isto, procuro abrir espaço para que ele também participe e se expresse. Então, é um uso mais sutil de elementos e configurações de *rasa*.

Entre 2012 e 2016, fiz várias versões da performance *ReDress*, que foi apresentada em diferentes países. Nela, me ofereço como papel humano, em branco, para que as mulheres do público escrevam no meu corpo palavras desrespeitosas e inaceitáveis ditas por homens e direcionadas a elas em lugares públicos. Foi uma maneira que escolhi para lidar com a dificuldade de me colocar e estar, como mulher nestes espaços, especialmente sozinha na rua. Foi, também, uma tentativa de compartilhar com a nova geração de mulheres a minha convicção de que ainda há desigualdade entre gêneros e que o feminismo ainda faz sentido.

Não foi consciente, mas olhando para trás, percebo, em uma análise distanciada, que há um elemento muito forte da *rasa vira* (coragem), tanto na *persona* como na performance de *ReDress*. A *rasa raudra* (raiva) motivou a criação, raiva de não poder estar, enquanto mulher, em espaços públicos sem ser molestada, mas *hasya* (humor) entrou, como na maioria das minhas obras, para aliviar a seriedade dos temas de que tendo a tratar. *Rasa* e os meus muitos anos de treinamento e preparação em *Rasaboxes* sempre entram de alguma forma na minha dramaturgia, mesmo que inconscientemente.

*Rasaboxes: teatro imersivo*¹⁶

De 2014 a 2015, trabalhei no *The Mesmeric Revelations! Of Edgar Allan Poe*¹⁷, um espetáculo de teatro imersivo, encenado em uma casa histórica em Baltimore.

Fui chamada para fazer a Direção de Movimento e a Codireção do espetáculo. Propus uma oficina de cerca de duas semanas com o elenco e utilizei vários exercícios de *TP Workshop*, apliquei *Rasaboxes*, *Viewpoints* e ainda outros. Os treinamentos iniciais foram feitos em uma sala de ensaio comum. Trabalhamos posturas e gestos com intensa expressividade. Mas, ao entrar na casa histórica para os primeiros ensaios e experiências com os espectadores, ficou claro, para mim, que na maior parte do espetáculo todo o trabalho dos atores teria que ser “contido”. Sendo um projeto de teatro imersivo, em que atores e espectadores estariam circulando e compartilhando espaços com proximidade corporal, o trabalho precisou focar nas sutilezas das *rasas* e minha atenção se voltou, também, para a recepção sensível do público.

O trabalho anterior feito na sala de ensaio ficou presente nos atores, mas retrabalhei com eles um universo onde tudo foi mais sentido e vivido internamente, sem preocupação com a ênfase na projeção externa, uma construção próxima da interpretação para o cinema.

Rasaboxes: ativismo

Para John Cage existe um teatro na rua, é apenas questão de direcionar a atenção para o que já está acontecendo. E hoje, é impossível ignorar as dinâmicas desse teatro, que são afetivas e políticas. Sempre. Ao observar os movimentos do *Black Lives Matter*, nos EUA, e os de resistência da juventude mundial em relação à falha dos políticos em dar uma resposta adequada ao aquecimento global,

16 Sobre *rasa* no contexto do teatro imersivo ver referência bibliográfica artigo de Erin Mee.

17 *The Mesmeric Revelations! Of Edgar Allan Poe*. Conto gótico de Edgar Allan Poe (1809-1849), publicado a primeira vez em 1844; o conto é centrado em experimentos mesmeristas.

por exemplo, penso na necessidade de equilíbrio, regularização e ativação das emoções e das energias vitais para esta luta que, infelizmente, será longa.

Em 2019 fui a um Congresso do Instituto Hemisférico, na Cidade de México, e participei de um grupo chamado *Becoming Porous: Performing With/in Climate Chaos*¹⁸. Um dia propus um trabalho de *preparação corporal* para aqueles ativistas e artistas que estavam ali e que atuam diariamente na linha de frente das reivindicações por mudanças comportamentais diante da destruição do meio ambiente.

Foi uma atividade de meia hora, cuja proposta era conectar as pessoas consigo mesmas, com os outros, com o ar, o céu e as árvores através do olhar, do toque, da respiração e da sonorização. Começando dispersos no espaço, aos poucos, fomos nos aproximando até chegar na forma de círculo. Passamos por todas as *rasas* e depois cada um expressou, utilizando corpo e voz, o lugar em que se encontrava no contexto da sua própria luta e ativismo ambiental.

Em nenhum momento empreguei a palavra *rasa* e nem usei o formato da grade no chão. Fui guiando e convidando os participantes a experimentarem as oito *rasas* e a *shanta*. É surpreendente como, mesmo com pouco tempo, as práticas somáticas podem transformar internamente um grupo e a relação do mesmo com o ambiente. Penso que nós artistas temos uma importante contribuição a oferecer para estas pessoas, grupos e movimentos sociais.

Rasaboxes: campo e espaços urbanos

Desde o início da sistematização do *Rasaboxes*, Paula Cole e eu incluímos alguns exercícios a serem realizados em campos e também em parques dos espaços urbanos. Nosso objetivo não é só experimentar a *rasa* fora da grade e da sala de aula, mas também trazer, de maneira estimulante e surpreendente, o mundo dos elementos da Natureza, assim como objetos e pessoas para a expressão no *Rasaboxes*.

18 *Becoming Porous: Performing With/in Climate Chaos*. Em uma livre tradução podemos dizer “Tornando-se poroso: performando com (no) caos climático”.

Chamamos de *rasawalking*¹⁹ ou de “fazer um *rasawalk*”. *Rasawalking* pode fazer parte tanto de uma oficina de *Rasaboxes* quanto de qualquer outra forma de *preparação corporal*.

Hoje em dia, minha prática de *rasa* ao ar livre vem se misturando a outras práticas somáticas que têm como foco a percepção e criação das relações entre os sentidos, o corpo e os elementos da Natureza. Trabalho com processos derivados do *Sistema Laban/Bartenieff*, *Body Mind Centering*, *Tamalpa Life/Art Process* e várias outras técnicas de *ecosomatics*. Em contato com o ar, areia, pedra, água, árvore, etc., sentimos a terra abrindo espaços dentro de nós, acolhendo, instigando com um senso de movimento do fluxo da vida e ao mesmo tempo de estabilidade, através da pedra e do apoio do solo. Esse mundo tem cheiros e texturas que nos informam e revelam diferentes qualidades do nosso movimento e materialidades do corpo que às vezes nos escapam no ambiente plano do estúdio ou de uma sala de aula. O contato com estes elementos é importante, porque eles regulam nosso sistema nervoso e nossas emoções.

No momento estou me dedicando a um tipo de teatro e performance que se compromete com as questões da nossa relação com o mundo mais-que-humano – o mundo da Terra e dos seus habitantes que nos sustentam; utilizo cada vez mais esse encontro sensorial e corporal, sem abrir mão de uma pesquisa científica e histórica.



¹⁹ *Rasawalking*. Em uma livre tradução *Rasa*-caminhando.

*Rasaboxes: Vital Matters*²⁰

A aproximação das *rasas* com as técnicas *ecosomatics* abre caminhos para outras questões e construções de trabalhos e projetos que, a meu ver, redimensionam nossas posições e afetos diante dos impasses gerados pelo aquecimento global. Não devemos nos isolar e paralisar frente às dificuldades, mas nos mover e sensibilizar pela vida em comunidade.

Nesta perspectiva, criei o projeto *Vital Matters*. Não se trata de um espetáculo ou projeto isolado, mas de um laboratório, que pode ser adaptado e experienciado por diferentes comunidades e espaços. Um projeto artístico que propõe juntar a performance com os elementos não humanos da Natureza, trazendo-os para dentro do teatro (ou para dentro de outros espaços utilizados para teatro). Teatro e performance como ferramentas de investigação sobre a relação com o meio ambiente, um lugar de encontro e engajamento de um corpo coletivo diante do aquecimento global e de outros problemas a serem enfrentados urgentemente pela sociedade.

Rasa e *Rasaboxes* entram aqui para preparar e sensibilizar, de diversas maneiras, as pessoas envolvidas no projeto artístico. Por exemplo, propondo a criação de *personas*, investigando e explorando temas e materiais levantados durante o processo de criação (dados científicos, jornalismo, ficção, mitos, histórias pessoais, experiências somáticas ao ar livre e outros). Os resultados variam de acordo com o lugar, os participantes e a possibilidade ou não de compartilhar o processo com um público.

²⁰ *Vital Matters*; não há uma tradução precisa em português para esta expressão. Segundo Minnick, esta expressão foi inspirada no título do livro *Vibrant Matter* da teoria política de Jane Bennet. *Vital Matter* fala do ser humano e seus valores, fala do planeta que é a matéria vital que nos sustenta e sugere assuntos urgentes os quais estão relacionados à vitalidade. Para lidar com estes assuntos precisamos urgentemente entrar em contato com um mundo de seres, forças e matérias não-humanos, para reconfigurar nossa posição entre eles e enfrentar a transformação necessária de nossas prioridades. *Vital Matters* fala também da subjetividade de cada pessoa que entra em um processo de criação, seja como artista ou como público, pois o que é “vital”, o que “importa” para uma pessoa, não importa para outra e a nossa vitalidade depende também da nossa capacidade de achar um consenso entre nós.

As questões básicas colocadas para os artistas e o público envolvidos no projeto *Vital Matters* são: o que é casa? O que é vital para você? O que faz a sua experiência se tornar algo vital? O que é sagrado para você e como o sagrado se conecta com o mundo da natureza na sua experiência?

Comecei este projeto na *Kennesaw State University*, em 2019, e agora estou iniciando um outro com a companhia *Submersive Productions*, que nomeei de *Vital Matters: Baltimore*.

Rasaboxes: casa

Finalizando... Quase um ano depois da minha participação no 3º *Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências* na Unirio (2019), tenho uma nova perspectiva sobre a relação entre “*rasa*” e “*casa*” e, por isto, gostaria de fazer um comentário sobre o significado de “*casa*” neste momento de pandemia da Covid-19.

Artistas e professores estão vivendo a experiência de estarem isolados em casa e, ao mesmo tempo, compartilhando privacidades de forma inédita ao dar aulas, assistir a congressos e participar de oficinas e reuniões. Há inúmeras experiências de teatro e performance *online*, com diferentes níveis de “sucesso”. Acho heroico o esforço de todas as tentativas de se fazer algo.

Conheço colegas que estão tendo que apresentar *Rasaboxes* para os alunos como parte do programa dos cursos de teatro e estão gostando muito. Pessoalmente, ainda não trabalhei *Rasaboxes online* e se, por um lado, percebo que está sendo suprimido o que até hoje considere essencial no método (ou seja, o compartilhamento presencial do espaço, da respiração e a possibilidade de sentir na pele e no ar o “suco,” o “sabor”), por outro percebo que a experiência das *rasas*, das emoções e o sentir-se realmente conectado com outras pessoas é exatamente o que está faltando para todos neste mundo *online*, tanto para os atores quanto não atores. Este compartilhamento das emoções é fundamental para a vitalidade e manutenção de nosso equilíbrio emocional, físico e intelectual e para nossa atuação no mundo. Nesse sentido, começo a achar importante pesquisar outros cami-

nhos de se trabalhar *Rasaboxes*, mesmo que sejam diferentes daqueles já trilhados.

O trabalho criativo de *rasa online*, em casa, pode ser significativo; um pequeno ato de cuidado e criatividade, mas também um ato político antifascista no sentido de Deleuze e Guattari (1998) - segundo eles, o fascismo do mundo externo e social só pode existir se for sustentado por uma organização corporal fascista dentro de nós. A liberação de nossas energias vitais, lembrando ao corpo a existência de nossa raiva, medo e ansiedade, pode ser uma motivação e um primeiro passo para a desorganização desta organização opressiva. Pode ser um caminho para retornar ao nosso estado natural de fluxo criativo de vida.

Então, devemos pensar a preparação corporal para quê? Para quem? Qual é a nossa urgência?

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana (org). Cadernos de Textos sobre Rasaboxes. **Coleção Cadernos n. 4**. Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral, 2016.

BENNET, Jane. **Vibrant Matter**. Durham, N.C., and London: Duke University Press, 2010.

BONFATTI, Adriana; TAVARES, Joana; ACHCAR, Ana. Rasaboxes em Jogo! **IX Congresso Abrace**, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3867>>.

COLE, Paula Murray and MINNICK, Michele. The Actor as Athlete of the Emotions. **Movement for Actors**. ed. Nicole Potter, Mary Fleisher and Barbara Adrian. New York: Allworth Press, 2016. (texto completo).

COLE, Paula Murray and MINNICK, Michele. O Ator como Atleta das Emoções: O Rasaboxes. **O Percevejo Online**. v. 3, n. 1. 2011. Dispo-

nível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797/1531>>.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. Trad. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

GUIMARÃES, Fernanda Mareuse. **O Rasaboxes na Preparação Corporal de Atores para a Teledramaturgia**: uma proposta de Oficina. 2013. Monografia de Conclusão de Curso – Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas, Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro. 2013.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2012.

MACHADO, Reiner Rodrigo Tenente. **O Trabalho do Ator no Teatro Musical**: um olhar pedagógico sobre a ação física e Vocal. 2012. Monografia de Conclusão de Curso – Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas, Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro. 2012.

MEE, Erin. Dancing on the Tongue **Performance Research**. 22:7, 29-34 Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1346932>>.

OLSEN, Andrea. **Body and Earth: An Experiential Guide**. Hanover and London: University Press of New England, 2002.

RANGACHARYA, Adya. **The Natyashastra**: English Translation with Critical Notes. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1984.

SARMENTO, Julia Peredo. **Enlouquecendo o Rasaboxes**: produção de intensidades no trabalho do ator. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Ceará, 2015.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. Texto original acesso *online* via **The Drama Review**: 45: 3. Fall 2001. Disponível em: < <https://doi.org/10.1162/10542040152587105>>.

_____. **Performance Theory**. London and New York: Routledge, 2003, p. 333-367.

MICHELE MINNICK (PHD, CMA)

Performer, diretora, pesquisadora, professora. “Analista Laban de Movimento” (CMA) pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. Radicada em Baltimore, Maryland. Tese de doutorado *Breathing Worlds: Somatic Practice, Performance and the Self in the Life/Art Work of Leeny Sack*, New York University, 2016. Ensina e desenvolve *The Performance Workshop* e *Rasaboxes* nos Estados Unidos desde 1999 e no Brasil desde 2003. É coautora do livro *The Rasaboxes Sourcebook: Inside Richard Schechner’s Performance Workshop* (Routledge, no prelo).



ADRIANA BONFATTI

Atriz-bailarina, Diretora de Movimento e Preparadora Corporal. Mestre e doutoranda no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professora no curso de “Atuação Cênica” da Escola de Teatro na mesma universidade. “Analista Laban de Movimento” (CMA) pelo “*Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*”. Professora colaboradora no projeto de pesquisa “Estudos do Corpo Cênico: Agentes, Análise e Criação” (coordenado pela profa. Dra. Joana Tavares) e do “Laboratório e Grupo de Pesquisa Artes do Movimento”. Artista da companhia de dança contemporânea “Regina Miranda e Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro” desde 1989.



Diálogos do Brasil



Aprendizagens para um corpo: presença artística e habitar¹

Carlos Eduardo Félix da Costa (Cadu)

1. Lugar por onde começar

Alguém um dia falou: “às vezes a vontade de cavar é maior do que a vontade de sair do buraco”. Por que se atuaria assim? Por que a obsessão se sobrepõe à sobrevivência? Esta frase pode ser encarada de modo literal? Só há delírio suicida aí, ou dá para sair do outro lado? Há mais de 20 anos essa sentença serve de norte para um curso artístico que confunde “bordo” e “porto” e produziu situações inusitadas, cômicas, poéticas, trágicas e aparentemente desconexas. Porém, a participação no *3º Seminário Internacional Corpo Cênico* ofereceu a oportunidade retrospectiva de abordar estas vivências sob a ótica da corporeidade e de mostrar como, mesmo de modo inconsciente e errático, um treinamento para a abertura e articulações sutis se desvelam ao final. Houve alguma coerência condutora. Essa travessia se dará pela breve descrição cronológica e em prosa coloquial de alguns projetos, na companhia de autores da Filosofia, Literatura e Arte. Lastros contra as convidativas, mas também perigosas ondas da deriva.

2. Doze Meses, 2004/2005

De abril de 2004 a abril de 2005 foi o tempo que levou a construção de um desenho performance de longa duração, utilizando a conta mensal de energia elétrica como suporte. Interessou-me a

¹ O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no *3º Seminário Internacional Corpo Cênico*. Programação disponível em: <<https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

qualidade gráfica e indiciária em que o esquema de apresentação do consumo é representado no documento enviado pela empresa fornecedora. As barras comparativas em quilowatts mensais exibem os gastos do domicílio por um ano. Fui então impelido a subverter o modo de chegada desta informação, não apenas como a consequência de minhas atividades cotidianas, mas como veículo de índices gráficos. Para tanto, se fizeram necessárias a vigília do relógio de aferição e a adoção de uma rotina, que exigiram do corpo absoluta precisão. Como único operário de uma fábrica que nada produzia, deveria estar em turno incessante por 24 horas dos 365 dias do ano acendendo ou apagando fileiras de lâmpadas. Sem direito a folgas. Passado o ciclo determinado, o único resultado tangível do exercício foram duas metades espelhadas que criavam um ponto de fuga e, sutilmente, a sensação de perspectiva.

No entanto, a consequência mais relevante do projeto deu-se internamente, proporcionando a conscientização e a transposição de limites que definiam minha fisicalidade. Colocar-me em função deste jogo/desenho autoimposto demandou uma austeridade tão extrema, e ao mesmo tempo tão ausente de finalidade prática, que pôr-me à prova e testar a capacidade de levar uma premissa simples até suas últimas consequências foi o real aprendizado. A conta de luz contendo uma imagem aparentemente prosaica pouco narra sobre o processo de sua construção. Esta lacuna é preenchida pelo observador. Como para Artaud, a crueldade, nada mais era que decisão consciente implacável (Artaud, 2006).

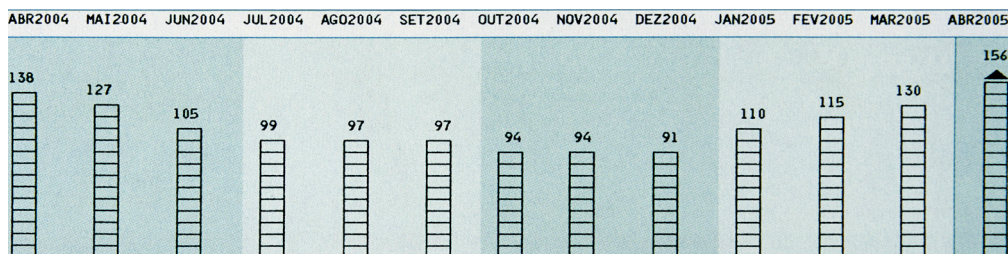


Figura 4 - *Doze meses, 2004/2005*. Foto/Acervo: Cadu.

3. *O Hino dos Vencedores, 2008/2020*

Algumas atividades tradicionais sobreviveram na História sob a forma de jogos. Sua grande maioria deriva da junção de atos litúrgicos ou bélicos que, em narração com um mito, atualizam-se. O jogo ocorre quando só há metade desta operação, oferecendo ao humano algo transcendente, sem desvinculá-lo de sua condição mortal. O que abre espaço para subversões lúdicas fundamentais nos processos de criação do conhecimento e da arte. Infelizmente, desaprendemos a utilizar o jogo como meio de profanação (Agamben, 2007). Perdemos a possibilidade de constituição de qualquer liturgia que não esteja baseada na diversão e no consumo.

A loteria condensa muito bem essa ideia, por ser uma atividade de adivinhatória que se encaminha na direção da esperança para a possibilidade de obtenção de êxito. O resultado é quase o estabelecimento de um culto. Em “A Loteria na Babilônia” (2005), Borges fabula de que modo esta atividade pode dominar uma sociedade inteira à medida que o jogo incorpora traços mais desviados do caráter humano, como: o risco, a vergonha, a morte. Há um prazer suicida presente num povo ao entregar sua existência às inclinações aleatórias de apostas, convertendo-a numa ciranda de desgraças e recompensas a girar em paralelo à própria vida.

Um marco desta atividade se deu em 2008, quando houve a celebração de mil jogos da Mega Sena. Ouvi essa notícia no rádio do carro e não resisti à possibilidade de comentar o evento através de uma peça. Algo possível pela familiaridade e atração por aleatoriedade e determinação, que encontro ao debruçar-me sobre sistemas. É possível retroceder à breve história da automação dos primeiros computadores, para perceber que tais processos são consequências do registro de dados em cartões perfurados; perceptível pelo calibre, pelo tamanho e pela distância dos furos. Muitos aparelhos utilizaram desdobramentos deste processo para registrar, processar e reproduzir informação, dentre os quais, uma caixa de música inventada na década de 60, no Japão, pela empresa **Sankyo**. Por uma coincidência,

tão improvável quanto acertar as seis dezenas, a partitura deste singelo mecanismo é do mesmo tamanho que o ticket de nossa loteria.

Para dar forma ao trabalho, gerei uma lista cronológica com todos os jogos vencedores. Os mesmos seriam perfurados sobre os cartões de aposta, que colados em tripas de cem passariam pelo interior da caixa de música produzindo sons, uma vez que cada valor perfurado corresponde com exatidão a uma nota musical. Através dessa arbitrariedade, comporia uma ode aos agraciados por Fortuna. Foram perfurados e colados 6.000 números para constituir as partituras e os dez desenhos que também compõem a obra. Para a confecção, contei com furador de couro, martelo, pinça e cola. Ao ultrapassar o desconforto inicial da atividade, enquanto o contato entre os materiais se dava, um estranho estado perceptual impôs-se. Talvez pela presença do som, até certo ponto mântrico, alcançava concentração extrema. As mãos trabalhavam autonomamente, em proporção ao afastamento da mente da atividade. Realizava uma operação monótona e repetitiva, que exigia atenção, mas ao mesmo tempo, devido à ausência de mudanças, era convidado ao devaneio e novos trabalhos surgiam.

Há uma lenda judaica que diz que Deus escreveu as leis na tábua sagrada utilizando dois fogos, um branco e um negro. Com o fogo negro foram escritas as palavras, com o fogo branco foram escritos os espaços entre as letras, que possibilitaram a leitura das palavras. Durante 7.000 anos o homem lerá em preto, mas nos próximos 7.000 aprenderá a ler os espaços em branco. De um lado o mundo inteligível, aparente; do outro uma linguagem amorfa e latente, aguardando por manipulação. É preciso borrar estes limites, exercer superposições, conjunções, trocas entre dados da racionalidade e da **imaginabilidade**. A criação nasce desta natureza de atritos.

4. Projeto Estações, 2012/2013

“Estações” foi um projeto desenvolvido durante o doutoramento em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRJ. Consistiu na apropriação de uma pequena extensão de terra cedida para abrigar uma cabana. Uma

habitação cosmológica direcionada à aventura criadora e aos gestos infindos oriundos do contato com o mundo. Com cinco metros de comprimento por 2,5 metros de largura, apoiava-se sobre uma plataforma que a elevou 2,3 metros do solo. Sua construção, que se deu durante o outono, consumiu 45 dias e seis meses de elaboração. O período de permanência em seu interior iniciou-se no dia 21 de junho de 2012, a primeira noite do inverno, e estendeu-se até 20 de março de 2013, coincidindo com o término do verão. Ali residi solitariamente.

A morada, localizada na região serrana do Rio de Janeiro, na cidade de Petrópolis, estava repousada sobre o primeiro platô de um monte. Abaixo, um enorme vale, de onde era possível contemplar toda a cadeia rochosa que circunda a região. Um ponto de vista privilegiado, sob o qual atravesssei fantasias, medos e experiências sublimes. Durante um ano meu telhado foi celeste e convivi com os movimentos e ciclos da Natureza. Uma fina película separava das intempéries, permitindo o atravessar dos quatro ventos. Necessitava expor-me a eles para saber do que sou feito. Sob estas influências fui impelido à poesia e à profanação, mantendo uma área de ambiguidade que preserva intacta pouco daquilo que toca. A plasmação lírica de um projeto mais do que intelectual, existencial. O esgarçamento dos limites entre Arte e Vida.

Seria cansativo ao leitor oferecer um panorama do vivenciado sob esse cenário. Dormir mais de 300 noites na floresta amplificou estados de percepção e potências corporais, os quais de certo modo encadeiam os trabalhos aqui descritos anteriormente dentro de uma ordem iniciática. Mais do que um produtor de objetos de arte, aprendi a colocar-me num *estado* de arte. Trazendo calosidades poéticas ao cotidiano. Dizem que Lampião proferiu as seguintes palavras após ter sua casa queimada: “Minha casa é meu chapéu”. Com *Estações*, a cabana passou a ser o chapéu. O atelier passou a ser o chapéu.

Na perspectiva de aproximar uma experiência tão incorporal, além de introduzir certos elementos coreográficos que serão caros ao relato do próximo projeto, reproduzo um trecho de meu diário pessoal, escrito na última noite de estadia no abrigo. “21.03.2013: O ciclo de estações termina. A reverberação do projeto continua onde começou,

ainda que algum término necessite ser exercido sobre este terreno, sob este pôr do sol. Hoje é a última noite no pequeno templo; a tenho para um derradeiro ensaio. Não creio que concluirá algo, nem oferecerá resoluções. Será a despedida de uma travessia, com as tonalidades sacrificiais de uma morte fênica. O testemunho da presença de impulsos com potencial de abertura para o novo já atuando. Espero impecavelmente em silêncio o tempo passar. Aceitando os mistérios que me rodeiam. Também sou mistério, porque também sou mundo. Não tenho o que temer. Agucei uma paciência sem fim. Basta espreitar e aguardar. Aquele que espreita aprende a improvisar, a ser suave, doce. Compreende que o desafio de partir em viagem é o mesmo de permanecer. Logo, não há razão para ilusórios envaidecimentos. Assim como não há motivo para culto à dor. A peregrinação não se encerra, apenas modula-se em novos, imprecisos e imprevistos contornos. A espreita é esperança e vulnerabilidade.

Já é escuridão, velo o tempo e despeço-me. Está agradável, as brisas assistem. Os ventos parecem querer participar em repouso da última dança. Se o tempo aqui foi fértil saberei distender-me em novas abordagens, posturas, rupturas e aventuras criadoras. Não foi assim ensinado? Até a morte deve aguardar a última dança de um guerreiro. Se desenhou a vida de intensos eventos, a coreografia será longa, rica. A morte assistirá e esperará com prazer até que termine para conduzi-lo. Sua companhia em todos os momentos da existência é para este latente alerta: para lembrarmo-nos de atuar no limite do impensável, da beleza, do gozo e da poesia. Não para anunciar o fim. Este, somos nós que entregamos, não a morte. Revolução sem dança é como se revolução não tivesse havido.

Aprendi que, em determinadas ocasiões, o bailar é vigília, cautela, a menor quantidade possível de movimentos. Portanto, agora a respiração segue lenta, profunda, na tentativa de sorver este espaço. Será possível aspirar esse lugar? Impregnar-me do odor do eucalipto, da neblina e da montanha? Dos gestos e angústias criadoras vividas aqui? Amalgamar estes elementos na forja urgente que se tornou o peito? Basta superar as ferramentas e dispositivos constituídos no período. Basta aceitar que continuamos aprendizes e assim perma-

neceremos apesar das validações institucionais. Basta seguir respeitando os companheiros de viagem; ser delituoso como o rato que surrupiou alimento, ligeiro e inconsequente como o besouro em direção à luz; irrefreável como o broto a desenrolar-se e enrolar-se sem que lhe deem permissão. Sutil e constante como o romance promíscuo do beija-flor. Quantas imponências e humildades convivendo. Todas para possibilitar a apreciação, pelas horas, desta longa e cuidadosamente velada alquimia.

O solstício de inverno marca o dia de nascimento do sol. Coincidiu com a data de entrada na cabana. Para este início tudo foi colocado em rearranjo instável; as montanhas deixaram de ser montanhas, os rios deixaram de ser rios. As vozes animais encaradas como modulações do chamamento. Minha nudez exposta a seus olhos. A solidão, uma companheira iluminadora entre sombras. Condições para poder viajar através das noites primeiras, que se perderam. Tempos em que o monstruoso não está dominado, mas vivo e livre. Incorporei-o, assim como tantos outros vetores sutis. Ser artista neste momento representa isto: andar tênue por entre a brisa que bafeja e esgueirar-se entre os pingos da chuva. Significa agilidade e delicadeza. Desaparecer levando consigo tudo o que testemunhou, e ser mais uma sombra discreta na escuridão ancestral. (...)”.



Figura 5 – *Estações*, 2012/2013. Foto/Acervo: Cadu.

5. *Soy Mandala, 2015/2017*

“Soy Mandala” foi um trabalho desenvolvido durante residência artística de longa duração, em parceria com a Fundação **In-Site**, na cidade do México. O local é uma casa, conhecida como **Casa Gallina**, situada no bairro de Santa Maria la Ribeira. Um imóvel em que convivem classes de culinária, economia doméstica e informática para a terceira idade, um centro de organização de memória do bairro, uma residência artística e toda a natureza de projetos que possibilitem o surgimento de elos criativos horizontais com a população, tendo como elementos centrais o conceito de **lar** e hospitalidade. Encontramos nessa decisão uma postura engajada, imbuída de uma potência edificadora da Arte como força social, econômica e psicológica de transformação, sem desprivilegiar outras naturezas de saberes constituídos no cotidiano, livres de uma base intelectual considerada elevada.

Os convidados não devem chegar com ideias preestabelecidas, apenas percorrer, na companhia de curadores e antropólogos, os 18 quarteirões previamente mapeados. Durante estas incursões são atualizados das atividades desenvolvidas na área: **petshops**, cabeleireiros, bares, oficinas mecânicas, perímetro de gangues, residentes ilustres e tendas de curandeiros. A ideia era frequentar lugares, sentir afinidades e, após um período de incubação, tentar aproximações. Consentir a deriva como companheira é fundamental nesta fase. Uma disponibilidade branda, a partir da desaceleração, deve ser perseguida para um descolamento do tempo íntimo, do tempo do mundo. A ambição é a de introduzir uma ciência caseira, de métodos próprios, que proporcione a passagem da condição espectadora para uma participativa. Transformar o vivido numa narrativa é confiar no prumo que habita o acaso.

Após algumas semanas de pesquisa e tentativa de aproximação com outros agentes do bairro, o grupo escolhido (e que me escolheu) foi uma classe de baile para a terceira idade, que ocorria na Casa de Cultura local. Ali desenvolviam coreografias sobre ritmos latinos como danzon, chá-chá-chá, cúmbia, salsa e bolero. **Las chicas de ayer**,

hoy y siempre, como eram conhecidas as *abuelitas*, apresentavam-se em eventos e até comemorações cívicas. Passado o momento de estranhamento, em que o exotismo compunha uma zona de interesse mútuo, estabeleceu-se a confiança. Chás e voltinhas na praça passaram a compor um campo ampliado de convivência e investigação. Cada incursão ao mundo destas senhoras abria suas fragilidades, melancólicas histórias de vida e alegrias. Além da dança havia algo a mais que as unia. Todas *crochetavam* e se reuniam em grupos menores, para a troca de gabaritos e apreciação de trabalhos. Ambas as atividades pareciam manifestações coreográficas complementares de suas feminilidades, uma dos grandes e outra dos pequenos músculos.

No Oriente, há estruturas recursivas conhecidas como *mandalas*. Arquiteturas celestes construídas com paciência favorecem a incorporação de valores transcendententes, adquiridos com a sabedoria silenciosa da abnegação. Sua fisicalidade deve ser superada pelo desmanche quando concluídas. Artesanatos têxteis costumam integrar a mesma expansão circular e, não raro, são também percebidos como rituais domésticos mínimos. Com isto em mente, contruímos, com a ajuda de voluntários, uma mandala de cinco por sete metros, que representaria a encriptação da memória coletiva das dançarinas. As cores, os pontos e os padrões foram todos feitos em acordo com o grupo, que concordou em desfazer a estrutura durante uma performance, que filmada, posteriormente tornou-se o único documento dos 24 meses de preparo e ensaio.



Figura 6 - *Soy Mandala*, 2014/2017. Foto/Acervo: Cadu.

6. *Equity Platform and Girls'n Pearls, 2017*

Esta breve descrição apresenta um projeto realizado na cidade de Natchez (Mississippi), comissionado pela *National Endowment for the Arts, Robert Wood Johnson Foundation e XLab IDEAS*, em 2017. As instituições possuem programas em comunidades através de projetos artísticos. O resultado foram as esculturas ***Equity Platform*** e ***Girls'n Pearls***, realizadas em parceria com a coligação *100 Black Women (NC100BW)*. Um subproduto da primeira peça, ***Button Soap***, fez parte dos desdobramentos, que discutiram questões relacionadas à segregação racial, coletividade, feminilidade e autocuidado.

O trabalho deveria engajar comerciantes e/ou artistas de ascendência afro-americana, abordar o racismo a partir das doenças do legado colonial – males como diabetes, obesidade, abuso de drogas e violência doméstica – e articular o grupo de jovens tuteladas pela *NC100BW*. O projeto iniciou-se pela aproximação com a coligação fundada em 1970, em Nova Iorque. A unidade de Natchez é responsável por acompanhar mulheres, dos oito aos 18 anos, por meio de encontros quinzenais. A finalidade é prepará-las para crescer numa sociedade machista e segregacionista. Não há separação etária para as classes. As tutoras afirmam que isso gera uma natural linhagem de cuidado e aconselhamento. Assuntos tabus da infância para a vida adulta eram partilhados entre as colegas. O grupo era conhecido como ***"Girls'n Pearls"***, numa associação direta ao feminino e à emergência de beleza pela integração de traumas.

A equipe e eu visitamos o arquivo da cidade e o museu de história afro-americana, fazendo entrevistas. Dois fatos, advindos destas incursões definiram o projeto: 1) as primeiras comunidades negras livres na região se estabeleceram às margens do rio Mississippi sustentando-se, sobretudo, lavando roupas para as ***plantations houses***; 2) por 300 anos, Natchez teve o segundo maior posto de compra e venda humanos do ***Deep South***, conhecido como ***Forks of the Road***. Um dos artefatos mais comuns encontrados eram botões de roupa.

Elegemos o sabão como matéria-prima a ser trabalhada. O aroma escolhido para as peças foi o de magnólia, conhecida no Mis-

missipi como a “flor da simpatia”. Por uma feliz coincidência, os produtos fitoterápicos produzidos a partir da planta combatem as mesmas síndromes que pretendíamos, ainda que poeticamente, atenuar. Há uma loja na cidade, ***Scent From Natchez***, que produz sabonetes a partir de antigas receitas. Sua semelhança visual com materiais clássicos da estatuária, sua condição associada ao autocuidado e a possibilidade de envolver comerciantes negros locais, resultaram na fabricação de uma plataforma de 350 quilos de sabão, que equiparasse à altura das 11 jovens acompanhadas pela coligação. Um monumento íntimo do encontro e a igualdade.

Além da plataforma, foram feitos sabonetes a partir dos espaços negativos das mãos das jovens. Em seu interior, numa placa de aço inoxidável, repousamos uma pérola. Em cada placa havia palavras encorajadoras do que gostariam de ser. Foi recomendado que usassem a relíquia no futuro tardio. A diluição confirmará se habitam a égide daquilo que desejaram. Em setembro de 2017, na sede da *NC100BW*, Hannah Drake, uma *spoken word artist* do Kentucky, recitou um poema com as jovens sobre a plataforma. Após o evento, cortamos a escultura em barras comuns. Cada uma recebeu um botão de roupa feito da madeira da árvore da magnólia. As barras foram vendidas em lojas para turistas e pelo site da *Xlab IDEAS*. O dinheiro arrecadado foi revertido às atividades da coligação. Carimbado como rótulo, um texto do ator local Jeremy Houston afirmava que ali havia um botão oculto, que poderia ser costurado na roupa e servir de símbolo pelo movimento contra a segregação. Uma ***microescultura*** que identificaria os simpáticos à urgente causa.

7. *Telegráfica conclusão*

Há um ditado tibetano, que sintetiza os encontros: “No topo da montanha avistei um animal. Na base descobri tratar-se de um homem. Ao me aproximar era meu irmão”. As oportunidades apresentadas nos rememoram que o potencial criador está ao alcance de todos, desde que sejam abertas interlocuções e se ofereça tempo de maturação. Algo só alcançável quando todos os envolvidos estão num

processo de avizinhamo que contém algum método, anarquia e disponibilidade à serendipidade. Dimensões corporais que se permitem ser afetadas e articuladas em partilha mútua (Latour, 2008), sem a eleição de fontes ou eventos hierarquicamente superiores. Horizontalizar, suspender classificações, converter o paradigma da **carência** em paradigma da potência, converter o oponente em aliado e, principalmente, substituir o “erro” pela errância são fundamentais para tornar nossas existências instrumentos insurgentes de uma ontologia poética da presença. Sigamos ciganos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

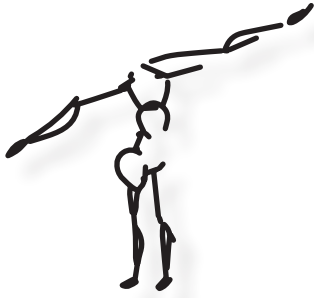
BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2005.

LATOURE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. NUNES, João A., ROQUE, Ricardo (orgs.). **Objetos Impuros: experiências em estudos sobre a ciência**. Porto: Afrontamentos, 2008.



CARLOS EDUARDO FÉLIX DA COSTA (CADU)

É artista plástico e professor do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, onde coordena o LINDA (Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte). Sua prática é marcada por uma abordagem transdisciplinar. Em seu repertório, convivem performances, instalações, desenhos, pinturas, objetos, esculturas, vídeos, fotografias e colaborações em produções teatrais. Suas obras são influenciadas por sistemas, processos coparticipativos, diluição de autoria, tempo e circularidade, celebrando a relação entre o homem e a natureza, o racional e o instintivo, o caos e o rigor, a solidão e a coletividade.



Preparação corporal como aposta na vida¹

Jacyan Castilho

Introdução

Este texto é a reprodução da participação da autora na mesa “Diálogos do Brasil” no 3º *Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências*, que reuniu profissionais do campo da preparação corporal de diversas regiões brasileiras. A reprodução tentou ser o mais fiel possível da fala realizada, porém acrescida da complementação que se fez necessária de informações que nem sempre são lembradas no calor do evento ao vivo.

Trajetória

Boa tarde. Meu nome é Jacyan Castilho, eu sou Coordenadora de Graduação do Curso de Direção Teatral da UFRJ, aqui ao lado na Praia Vermelha, onde também sou professora há cinco anos. Anteriormente fui durante 12 anos professora da Escola de Teatro da UFBA, de 2002 a 2014. Eu sou “de teatro” – digamos assim. Sou atriz, formada aqui na Unirio décadas atrás (mais precisamente em 1986), onde fui aluna de Nelly Laport (referindo-me à professora de dança que hoje dá nome à sala onde acontece o evento). Depois fiz uma Especialização (pós-graduação *lato sensu*) em Teoria e Prática do Teatro na UFRJ, a seguir o Mestrado em Teatro na Unirio, o Doutorado em Artes Cênicas na UFBA, Salvador. Portanto, uma carreira acadêmica no teatro!

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3º *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Programação disponível em: <<https://laboratorioartesmo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

Mas no meio dessa trajetória, logo após me formar em Interpretação na graduação, eu conheci Angel Vianna. E a minha vida, como talvez a de alguns aqui que reconheço, dividiu-se em a.A e d.A. (antes de Angel e depois de Angel). Uma separação em duas eras, em todos os sentidos: não só no sentido pessoal, como também no sentido profissional. Conheci Angel no Curso de Especialização da UFRJ, um curso que funcionava em módulos intensivos, cada um a cargo de um professor. O módulo com ela se deu em cinco horas diárias durante um mês. Tínhamos, portanto, aulas diárias com ela, e ainda com suas assistentes: Elizabeth Albano, que abordava a musicalidade no corpo, e Maria Helena Imbassahy, que também trabalhava nossa consciência corporal. Na época de fazer o trabalho final da disciplina, o trabalho que escolhi realizar foi... dar uma aula! Igual à dela! Uma aula “de Angel Vianna”! Para Angel Vianna ver! Dei uma aula de Conscientização Corporal, que até então eu mesma nunca tinha feito na vida, na presença de sua criadora. No final, satisfeita, eu esperava receber louvores e ela disse: “ah... está bem”.

Não recebi os elogios que esperava, mas mudei meu rumo. “Colei” em Angel, passei a frequentar suas aulas no Curso Livre de sua escola, conheci o Rainer, seu filho, que na época veio dar algumas oficinas no Rio (ele morava em São Paulo). Através do Rainer, tomei contato com a Técnica Klauss Vianna, do seu pai, com a qual ele trabalhava. Nunca tive contato direto com Klauss, o que sei da Técnica aprendi nesses breves encontros com Rainer. Por fim, fiz o Curso Técnico Profissionalizante de Formação em Bailarinos do Centro Espaço Novo, a então escola de Angel – que na época não contava ainda com a faculdade, só possuía o curso de nível médio. Iniciei este Curso de Formação de Bailarinos já quase aos 30 anos, com um complicado histórico pessoal de muitas dificuldades corporais, como encurtamento muscular, articulações fechadas e problemáticas, sedentarismo, dores crônicas. Dificuldades que tenho até hoje, aliás. Para mim as aulas eram difíceis, especialmente as de balé, onde minha impressão era de que todos tinham facilidade para “levantar a perna” e eu não conseguia. Chegava às vezes às lágrimas. Porém, sabe-se lá por que, Angel me escolheu para ser sua assistente e monitora de algumas aulas, na

eventual falta de um professor. E me chamou para ser sua assistente, especificamente, em trabalhos de preparação corporal com atores, para os quais ela sempre foi requisitada.

À escuta da mestra

Estamos falando de final da década de 1990. Tenho a impressão de que quando me chamou para ser sua assistente, Angel chamou aquela “abusada” que deu uma aula quando ainda nem sabia direito fazê-lo. Nosso primeiro trabalho. Angel foi convidada para fazer a preparação corporal da dupla de protagonistas de um filme, *Um copo de cólera*, direção de Aluísio Abranches e me chamou para acompanhá-la. Lembro-me que ela perguntou se eu estava receosa, e eu disse que sim, afinal nunca tinha feito isso, mas que iria encarar com medo e tudo. Ela gostou disso, falou “sim, não há problema”. Quando chegamos, no primeiro dia, nos apresentamos todos, ela disse: “a minha assistente agora vai começar com vocês”. Pausa. A assistente era eu, que nunca tinha feito aquilo na vida! E ela não combinara, não conversara nada comigo! Mais tarde, me confessou que ela também não sabia o que fazer!!! Eu lembro que comecei com o clássico: “Vamos lá, caminhando pela sala... ocupando os espaços vazios...”.

A essa altura do campeonato, eu já tinha tido, no Curso Técnico, as deliciosas “aulas de Laban”², como nós chamávamos então, com a professora Luciana Bicalho³. Então eu já havia me apaixonado pelo universo e pelo vocabulário do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento – os estudos espaciais, as qualidades de movimento, a Harmonia Espacial, os Esforços⁴. Embora nunca tenha me formado

2 Aulas de dança contemporânea, baseadas no Sistema Laban de Análise do Movimento (*Laban Movement Analysis*), também conhecido por Sistema Laban/Bartenieff, devido à colaboração de Irmgard Bartenieff em seu desenvolvimento (Fernandes, 2002).

3 Bailarina que integrou a Cia Atores Bailarinos de Regina Miranda desde sua fundação em 1980, professora da Escola Angel Vianna e da Casa de Artes de Laranjeiras, entre outros, de dança contemporânea baseada no Sistema Laban.

4 “Esforço” (*Effort*) é um conceito que integra a Categoria Expressividade ou Eukinética, do Sistema Laban (Fernandes, 2002).

como Analista Certificada do Movimento (CMA) pelo Sistema⁵, como vários dos presentes aqui, eu era “abusada” – e comecei a trabalhar com alguns dos elementos do universo Laban na preparação corporal. Comecei nesse dia, com os atores do filme, e passei a repetir mais ou menos esse modelo nos trabalhos seguintes. Sempre ao lado de Angel, ela assistia e obviamente me ensinava. Esse ato de “me jogar no fogo” foi fundamental para mim, pois fui forjada, digamos assim, na prática. Ao mesmo tempo em que fui formatando um jeito próprio de trabalhar, pude observar Angel em suas aulas e práticas. Então, tem muita coisa que não é do domínio do conhecimento técnico (que eu não cheguei a ter, a me formar), mas cujo principal legado – aquele que divide minha vida em a.A e d.A – se deu pela **escuta**.

Eu acho que todos os “angelianos” (que trabalham/trabalharam com Angel), “viannenses” (que trabalham/trabalharam com Klaus) e “labanianos” (que trabalham/trabalharam com o Sistema Laban) aqui presentes entendem bem o que eu chamo de aprendizado pela escuta, já que este é um conceito chave na Educação Somática. Significa um aperfeiçoamento de uma sintonia fina da escuta do outro. Várias vezes, no Curso Livre, quando eu via Angel subir lentamente a longa escadaria que levava à sala de aula lá em cima, percebia que era o tempo de ela ir se preparando e conversando com quem ela encontrava, na escada, até a chegada à sala. Cumprimentava um por um, percorrendo a sala, e nisso ia observando o clima geral e, muitas vezes, conforme conversou comigo um dia, ela resolvia ali como seria a aula – de acordo com sua percepção do que a turma estava precisando naquele dia. Era nessa conversa despretensiosa que ela decidia a dinâmica da aula, e por vezes o tema da mesma. “Na aula passada a ênfase foi na cintura pélvica, hoje farei na cintura escapular” (com a observação de que sempre ambas seriam abordadas, mas em proporções de tempo diferentes). O fato de “trocar figurinhas” com Angel me propiciou entender como ela escutava aquelas pessoas, os alunos,

5 O Certificado de Analista do Movimento (*Certified Movement Analyst – CMA*) é um título emitido pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS)* em Nova Iorque, após formação continuada em estudos teórico-práticos modulares do sistema.

e como observava seus corpos, seu ânimo, seu cansaço em cada dia. É algo um tanto inexplicável, até do terreno do imponderável, mas que todo professor do campo da Somática compreende que é um tipo de escuta “corporal”. E como isto influenciava e transformava a aula que daria. Graças a Angel, procurei me tornar essa professora que olha e vê sua turma a cada dia e que, se preciso for, muda a programação das atividades ao sabor do entusiasmo (ou falta de) do grupo naquele momento. Procuro, como ela, ser flexível e atenta, embora não tenha, claro, certeza de que consiga.

A pedidos, vou citar um outro episódio, em outro trabalho também de preparação corporal para o cinema. No filme *A ostra e o vento*, dirigido por Walter Lima Jr., Angel estava trabalhando diretamente sobre o alinhamento vertical de um dos atores. Como é de seu costume, ela toca nos corpos, por vezes pressionando ou puxando levemente uma parte, para indicar as direções e vetores ósseos que permitem maior liberdade, amplitude. Ao “puxar” levemente a esfera do crânio do ator para cima, ela pediu “solta o rabinho” (que é como ela se refere à extremidade do sacro, onde supostamente nasceria nosso “rabo” se ainda tivéssemos um) “e relaxa a musculatura do ânus”. Provavelmente, o rapaz conseguiu fazê-lo. Digo provavelmente porque não havia como conferir visualmente – o movimento é muito sutil, interno, imperceptível aos olhos. Angel, com as mãos em sua cabeça, disse: “Aí sim. Isso. Percebeu a diferença”? E o rapaz respondeu: “Eu percebi. Mas como é que você, com a mão aí em cima, percebeu”? E ela respondeu: “Ah, meu filho, são mais de 30 anos...”.

Essa experiência eu obviamente não tenho como desenvolver a não ser por minha própria trajetória, mas a observação do seu modo de escuta me aguça até hoje os sentidos. Mais de 30 anos percebendo, pelo toque, a situação dos vetores ósseos, dos encurtamentos, do relaxamento, da respiração, dos suportes musculares internos, a posição do diafragma, a função das costelas... embora não trabalhasse dizendo, para os alunos, as nomenclaturas de órgãos e músculos, Angel sabia bem “escutá-los” através dos olhos, do toque, e, evidentemente da escuta dos alunos. Ela não diz, mas sabe tudo de anatomia e fisiologia...

Logo depois do Curso de Formação em Bailarinos, iniciei meus estudos de mestrado tentando aproximar os dois universos, do teatro e da dança, aqui na Unirio, com ênfase no Sistema Laban aplicado ao estudo do texto dramático. Na época (1998), realizei uma oficina prática com os alunos da graduação em Interpretação, na qual nós fazíamos estudos de texto utilizando elementos e vocabulário do Sistema Laban, como as qualidades de movimento, os Esforços, alguns elementos da Harmonia Espacial. Sempre em “link” com pesquisadores do corpo expressivo dos atores, como Stanislávski, Grotowski e outros. Esse estudo me rendeu ferramentas que ainda uso nas aulas com atores e diretores.

Em 2002, fui para a Bahia, aprovada como professora da Escola de Teatro da UFBA. A Bahia – terra da musicalidade! Lá me tornei diretora teatral, e trabalhei com músicos e diretores musicais para a cena muito especiais, pessoas que lidam com a música e a musicalidade no teatro, na dança, nas artes cênicas, de forma muito sensível e específica. Não são compositores de trilha sonora, são dramaturgos musicais. (Refiro-me especificamente a Jarbas Bittencourt e Luciano Salvador Bahia, com quem trabalhei, mas há outros). Ao me aproximar deles, percebi que havia elementos na música com os quais eu queria aprofundar minha relação no doutorado. Eram elementos que perpassavam o corpo, mas eram elementos provenientes do léxico musical, e através deles eu poderia aprofundar um trato da cena, no doutorado. Então, na pesquisa de doutorado eu tomei o ritmo e a dinâmica, provenientes desse universo, como pontos a serem investigados na composição do espetáculo teatral. Como são conceitos transversais, eles levaram a um olhar sobre o corpo do ator, sobre a musicalidade do texto, a musicalidade (e a plasticidade) da encenação, e a um olhar sobre a pausa. Sobre o silêncio, sobre o ato da escuta. A tese resultou no livro *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*, da Editora Perspectiva, e foi lançado em 2013.

Preparação do corpo, preparação para a vida

Na UFBA, passei a dar aula no Curso de Interpretação, isto é, para aspirantes a atores. Era professora de “interpretação/corpo”. Não havia muita distinção entre as disciplinas. Como professores que dirigem as montagens dos alunos, nós temos que dar conta de 20 a 25 atores-protagonistas (pois, em um curso de Interpretação, não há sentido em um aluno ser coadjuvante). Cada um com sua pesquisa e contexto corporal próprios, e, no entanto, coletivos. Portanto, a prática da escuta a cada um e do grupo se fazia extremamente necessária. Passei 12 anos como professora na ETUFBA. Durante esses 12 anos, a função de preparadora corporal em espetáculos de terceiros foi ficando mais rarefeita. Desde então não a exerci muitas vezes, porque tenho desenvolvido, ao trabalhar com alunos e atores sob minha própria direção, um exercício mais conjugado de interpretação, voz, corpo. Essa integração, que demanda muito tempo, é o que me leva a crer (referindo-me ao tema desta mesa de debates) que eu também tenho certa implicância com o termo *preparação corporal* quando ele é considerado, ainda por alguns encenadores, como a etapa de “resolver problemas” (da linguagem corporal dos espetáculos) ou do elenco “conquistar habilidades” em um curto período de tempo, para conseguir responder a determinadas demandas de marcação ou de ação da cena. Pelos debates presenciados aqui neste evento, eu observo que este é um pensamento, uma filosofia que está sendo superada (mas ainda a se superar), substituída pela filosofia de conquista de habilidades para a vida.

Nós acabamos de ver aqui, antes, uma demonstração dos alunos que tiveram aulas de circo. Eles demonstram que conquistaram, alguns mais, outros menos, habilidades circenses. Em um período tão curto, foi um trabalho intenso e muito bem realizado. Mas, para além da linguagem circense, essas conquistas, apresentadas aqui como um espetáculo, foram para toda a vida. Lateralidade, contra-lateralidade, decisão, impulso, salto, tempo, ritmo, percepção de coletivo – são aspectos trabalhados para a vida. Tudo é muito maior do que apenas a execução acrobática. Mesmo que o nosso trabalho ainda seja per-

cebido como uma resposta às necessidades de execução da cena, de forma pontual, penso que conforme formos nos estruturando (e nisso o trabalho do grupo de pesquisa que tem formatado estes encontros e seminários tem dado uma enorme contribuição) como um campo de trabalho, que tem suas fronteiras borradas, nós vamos saindo de uma posição subalterna, servil, na encenação, deixando de ser uma função que serve a uma cena, e ganhando visibilidade como função parceira na composição da cena.

Entre outras iniciativas neste sentido, quero destacar a das professoras doutoras Maria Inês Galvão e Lígia Tourinho, do Curso de Dança da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, que coordenam desde 2014 o Projeto *Preparação Corporal para Atores*. Nele, alunas do Curso de Dança são orientadas pelas professoras na participação como preparadores corporais em montagens teatrais didáticas feitas pelos alunos do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da mesma UFRJ. Este projeto tem contribuído para a formação deste pensamento de parceria na formação dos jovens profissionais: os alunos de Direção Teatral trabalham junto aos alunos do curso de Dança, menos “recebendo uma ajuda” destes últimos no trato com seus atores, e mais compondo em conjunto a preparação do elenco e o desenho corporal da cena. O projeto abre espaço para que estes jovens trabalhem em cooperação, compondo uma dramaturgia que é entrelaçada e única. Com este projeto as professoras contribuem enormemente para a superação dessa dicotomia entre encenação – preparação, dicotomia que vê esta última como uma etapa complementar do processo. Seja lá que nome ela tiver, essa função constitui-se também ela em uma escrita dramática, como apontou aqui neste debate anteriormente a professora Thereza Rocha.

Com esta noção de escrita dramática, eu encerro agradecendo por essa escuta.



REFERÊNCIAS

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

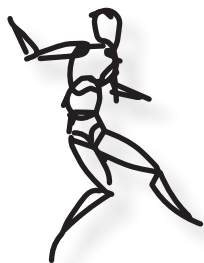
FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.



JACYAN CASTILHO

Professora Associada da ECO – UFRJ, onde leciona no Curso de Direção Teatral. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC – Unirio). Atriz, diretora teatral, preparadora corporal, formada em Interpretação na Unirio (1986) e bailarina formada no Centro de Estudos do Movimento e Artes (atual Escola e Faculdade Angel Vianna), 1995. Coordenadora Adjunta para Mestrados Acadêmicos da área de Artes – CAPES. Autora do livro **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral** (Perspectiva, 2013) e organizadora do livro **Dança e educação em movimento** (Cortez, 2003). Foi assistente de Angel Vianna e de vários diretores teatrais, atriz e diretora em cerca de 50 espetáculos de teatro e dança. Foi professora da UFBA de 2002 a 2014, atuando também no PPGAC-UFBA.

Experiências em curso na UFRJ: Projeto “Preparação Corporal para Atores” trilhando processos de formação no campo da Preparação Corporal¹



*Lígia Losada Tourinho
Maria Inês Galvão Souza*

Apresentação

As experiências reverberadas nessa escrita fazem parte da performance conferência do projeto de pesquisa artística “Preparação Corporal para Atores”, desenvolvido mediante parceria entre os cursos de graduação em Dança e de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O objetivo do projeto é fazer com que a preparação corporal dos atores e atrizes para as montagens de final de curso de alunas/os diretoras/es seja realizada por alunas/os das graduações em dança. A preparação corporal é um dos pontos de contato entre a dança e o teatro que vem crescendo em parcerias de trabalho entre os cursos e os resultados vêm sendo apresentados nos projetos de extensão universitária “Mostra Mais” e “Mostra de Teatro”, da Escola de Comunicação da UFRJ e na “Mostra Indisciplina”, dos cursos de dança da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Para participar do projeto, cada aluna/o escolhe uma montagem para atuar e realizar atividades de instrumentalização orientadas para a potencialização de seu trabalho de preparação das experiências corporais dos atores e atrizes. Muitos dos espetáculos acabam criando vida

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o Seminário Internacional Corpo Cênico. Programação disponível em: <<https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

para além dos muros da universidade, realizando temporadas em teatros e participando de festivais, dentro e fora dos espaços académicos. O projeto inicia as/os estudantes em um novo campo de atuação: a cena teatral. Acabam realizando trabalhos na área após participar do projeto. Essa experiência em geral mobiliza enormemente as/os alunas/os da Dança. A preparação corporal é uma prática ainda com um campo teórico escasso e que apresenta tensionamentos entre as fronteiras da preparação corporal e da direção de movimento. Nomear nas fichas técnicas dos espetáculos a condução da abordagem corporal dentro de um processo de criação é sempre um desafio, pois estas nomenclaturas muitas vezes invisibilizam este tipo de trabalho em uma obra.

Sobre as nossas práticas como pesquisa

Nossa maneira de ensinar a arte da preparação corporal tem base na prática. Geralmente, trabalhamos com estudantes que já cursaram pelo menos dois períodos de uma das graduações em dança. Esta não é uma regra, mas uma sugestão para que se tenha mais maturidade e experiência para adentrar no projeto. Elas/es partem da leitura e da escolha do projeto de montagem teatral. Em seguida, entram em contato com as/os diretoras/es, começam a planejar os encontros e iniciam as experiências nos ensaios. Em todas estas etapas, acompanhamos o andamento dos projetos em reuniões de orientação. Nelas as/os preparadoras/es relatam suas experiências e escutam os relatos das/os colegas e partilhamos metodologias, jogos, estratégias de criação. Indicamos leituras e seguimos o aprendizado em uma dinâmica de troca, embasada em uma metodologia de roda de conversa.

A partir da nossa atuação no projeto, buscando a estruturação de um material teórico que servisse de base para o trabalho de preparação corporal, publicamos um artigo no periódico *Art Research Journal* (2016) intitulado “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação”, onde compartilhamos nossas percepções e inquietações sobre processos de criação

e a preparação corporal para a cena. Acreditamos na força e impacto deste artigo para a área, tanto por servir como suporte teórico para o projeto, quanto pelos marcadores da revista que o publicou, de conceito A2, totalizando 568 downloads do texto. Foram as atividades praticadas no projeto e as ressonâncias reverberadas pelo artigo que nos motivaram a estruturar uma performance conferência, apresentada no *3º Seminário Internacional Corpo Cênico*, vislumbrando a potência multiplicadora dessa nova experiência em formato de um convite cênico, nutrindo e provocando o debate acerca dos caminhos metodológicos que enfocam a criação junto à preparação do corpo cênico e de suas possibilidades expressivas.

Partindo de uma estética de conferência, onde partes dos conteúdos eram lidos, amplificados por microfone e expostos ao público em tom de palestra, apresentamos paulatinamente elementos que criam a convenção de um jogo cênico. Performers entram em cena, delimitam o espaço cênico com uma fita no chão e alteram o tom palestral da reflexão com um tom propositivo de jogos cênicos. As coordenadoras do projeto, palestrantes, alternam-se em entradas e saídas de cena para jogar com as performers. Performam integrantes do projeto, preparadoras corporais que exercitam cotidianamente a aplicação desses jogos para grupos de atrizes e atores. Cria-se um discurso com base no experimento, na beleza da imprevisibilidade das Artes da Cena e em diálogo com os saberes constituídos, a partir das experiências vividas em processos de criação anteriores.

Esta performance contou com a participação de muitos preparadores corporais do projeto. Foi apresentada no evento nacional “Entre Danças”, no Teatro de Arena do SESC Copacabana (2018); na “9ª SIAC/ UFRJ” (2018); e no já mencionado *3º Seminário Internacional Corpo Cênico/2º Encontro de Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro* da Unirio (2019).

Dia 21 de novembro de 2019, 14 horas, Sala Nelly Laport, Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), o terceiro sinal indicado pelas palavras proferidas pela artista pesquisadora Joana Ribeiro no momento em que apresenta a “Performance Conferência do Projeto Preparação Corporal para Ato-

res da UFRJ” faz reverberar a sensação de um corpo em prontidão para se arriscar em cena. Seis mulheres no espaço central da sala iniciam a performance orientada por conteúdos desenvolvidos em pesquisas que abraçam teorias e práticas corporais do contexto dos estudos das Artes da Cena: Brenda Monteiro, Caroline Ozório, Dandara Ferreira, Lígia Tourinho, Maria Inês Galvão Souza e Thábata Ribeiro. Coordenadoras do projeto e algumas das suas integrantes mais experientes, neste caso alunas que já realizaram a preparação de mais de quatro peças.



Figura 7 - Thábata Ribeiro, Dandara Ferreira, Inês Galvão, Carol Ozório, Brenda Monteiro e Lígia Tourinho, Unirio, 2019.
Foto/Acervo: 3º Seminário Internacional Corpo Cênico.



Figura 8 - Lígia Tourinho, Carol Osório e Inês Galvão, Unirio, 2019.
Foto/Acervo: 3º Seminário Internacional Corpo Cênico.

Uma das artistas anuncia: “Movimento um: palco vazio”! Prosseguindo, traz para cena uma citação de Anne Bogart convidando artistas e plateia a se arriscarem, mergulhando no acontecimento das imagens e palavras que serão ali evocadas durante a performance do grupo. Nesse clima, atravessadas pelo espírito de uma escuta sensível para o jogo de improvisação, o público presente passa a testemunhar performances sobre metodologias de criação e composição realizadas pelas artistas que se relacionavam naquele espaço. Improvisando uma dança que se estruturava em roteiros preestabelecidos, chamavam a atenção para as percepções do momento presente, que se atualizavam continuamente em conteúdos sobre/no corpo.

Questões significativas ainda rondam esse campo de atuação. É possível preparar o corpo de uma pessoa? Se é possível, qual o tempo necessário para prepará-lo para uma linguagem cênica? O que está acontecendo nas diferentes regiões brasileiras e como essa prática se desenvolve internacionalmente? Que profissionais atuam como preparadores corporais?

Se não acreditamos que exista um corpo despreparado para se mover, a preparação passa a se constituir na perspectiva da descoberta de como cada pessoa pode se expressar via movimento e, nesse sentido, auxiliá-la no domínio de novas possibilidades da sua própria corporeidade, conduzindo um processo de autodescoberta na composição de um personagem.

Fatores e Fundamentos do Movimento dos estudos de Rudolf Laban e Helenita Sá Earp, respectivamente, atravessam as orientações e experiências do projeto, a partir de sínteses das trajetórias acadêmico-artísticas de Lígia Tourinho e Maria Inês Galvão, coordenadoras do projeto e autoras deste artigo. Um corpo de conteúdos específicos para a atuação cênica eclode nas fricções e debates advindos dessas parcerias.

Após a abertura e o convite à fruição da performance conferência e o grupo construir um espaço com fitas adesivas, Lígia sugere ações que começavam gradativamente a preencher o espaço cênico de intenções e nuances expressivas, a partir da movimentação de corpos que dilatavam suas porosidades para as relações propiciadas

pelos encontros. Ações como entrar, sair e caminhar pelo espaço integrando caminhadas, pausas, experimentando desenhos do corpo, iniciavam a apresentação. Assim, construíamos, de forma progressiva, conteúdos específicos desenvolvidos no projeto mostrando exemplos e variações sobre cada um dos temas² que iam sendo evocados durante a cena.

Acreditando numa realidade criada coletivamente, o grupo se uniu no canto da cena, voltado para a mesma direção no espaço. Agrupadas, uma liderança conduzia os deslocamentos e movimentos pelo espaço. A liderança era sempre aquela à frente do grupo, que, ao mudar de direção no espaço, passava a reproduzir o movimento do novo líder que se projetava nessa nova frente. A líder realizava variações de movimentos que destacavam ritmos, velocidades, intensidades da força, partes do corpo, níveis, direções e sentidos, entre outros elementos, mostrando uma variedade de intenções a partir desse jogo de gestualidades do grupo.

O corpo coletivo que formava uma unidade expressiva no domínio de suas proposições preenchia o espaço com uma força única, mas diversa nas identidades das artistas. Mesmo no movimento simultâneo dos corpos eram perceptíveis singularidades bastante significativas. Nesse momento, o enfoque do exercício improvisacional era a experimentação do corpo em possibilidades de variações de movimentos no espaço.

Na perspectiva de visibilizar os conteúdos, os temas relacionados em nossa publicação já mencionada eram apresentados sucessivamente, mergulhados no exercício contínuo do risco, da exploração das possibilidades expressivas criadas a partir de cada proposição movente. Nessa ambiência de investigar possibilidades expressivas efetivadas no jogo da improvisação, surge o convite a explorar o primeiro tema.

² Os temas estão disponíveis no artigo publicado pelas autoras na *Art Research Journal*, disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535/7813>>. Acesso em: 26 de out. 2020.

*Temas que encaminham descobertas
expressivas sobre o corpo cênico*

O Corpo – A orientação propunha investigar as ações de inspirar e expirar fazendo mover simultânea e sucessivamente partes e corpo como um todo em deslocamento ou em pausa no espaço. A partir de experimentos com a respiração, instaurava-se um diálogo de ritmos e sentidos diversos entre as artistas, em que se tornavam perceptíveis variações de velocidade, qualidades de flutuação, movimentos de esvaziamento da forma, de suspensão, quedas e recuperações, produzindo diversas imagens com esse único elemento. A plateia seguia sendo convidada a completar e criar sentidos com aquelas danças.

O segundo tema sugerido foi entrando em cena progressivamente: *Espaço*. A indicação nos levava a concretizar pontos imaginários no espaço indo até eles como se estivéssemos buscando algo. A experiência do movimento relacionada a uma intenção específica de busca fazia com que a produção de sentidos preenchesse de vida e potência imaginativa o espaço cênico. Partes do corpo apontavam o espaço diretamente, com rapidez ou lentamente. Olhos miravam e iam com seus corpos assertivamente, em outros instantes hesitavam e percorriam descompassadamente em movimentos desequilibrados até o ponto concretizado. Experiências com o corpo que exploravam elementos, jogos e exercícios desenvolvidos durante as pesquisas do projeto, em sala de aula em períodos de orientação e em sala de ensaio durante as experiências de preparação corporal com os atores do curso de direção teatral. As vivências se atualizavam na sala Nelly Laport, sintetizando o que era construído nos espaços de dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física da UFRJ.

Chegamos, assim, ao terceiro tema: *A Forma*. Fomos convidadas a criar sucessivamente no centro do espaço cênico formas que construíssem uma única imagem do grupo. Uma de cada vez, entrava e construía no próprio corpo uma forma que aos poucos ia se alargando com o preenchimento de uma nova forma que se somava

a anterior. Entre uma e outra composição, as artistas deixavam-se atravessar pela imagem que ia sendo ampliada paulatinamente no espaço. Ao final, víamos uma grande forma coletiva que sugestionava sentidos de maneira arejada e expressiva.

Ao ouvir o convite introduzindo o quarto tema - *Esforço e Dinâmica* - todas deixam o espaço latente pelo vazio, que pede para ser preenchido no momento seguinte da improvisação. Na voz da preparadora corporal ouvimos o chamado: “escolha um modo de execução do movimento e experimente-o pelo espaço. São eles: conduzido, percutido, ondulante, lançado, balanceado, vibratório e pendular”. Os modos de execução que Helenita Sá Earp desenvolveu em sua Teoria Fundamentos da Dança abordam as variações de intensidades da força aplicadas durante a execução do movimento, no seu início, seu desenvolvimento e finalização. Assim, podemos perceber relações de diferentes expressividades associadas às variações dos modos de execução, de acordo com as escolhas de aplicação da força ao movimento realizado. Lançar um braço para cima traz um sentido expressivo muito diferente da execução do mesmo movimento conduzindo sua força, ou explodindo a força com uma parada final brusca de interrupção, como no movimento percutido. As experiências corporais a partir dos temas *Esforço e Dinâmica* enfatizam mais uma vez o sentido da prática como pesquisa para o fortalecimento do campo da preparação corporal. A concepção dessa performance conferência parte desse sentido de radicalizar, de forma artística, a ideia da valorização no campo acadêmico da prática como pesquisa (Fortin, Gosselin, 2014).

Quinto tema - *Tempo e Ritmo* - “Formem uma linha no espaço cênico e experimentem apontar em diferentes tempos e ritmos”. O convite nos mobilizava a experimentar velocidades ao direcionar o olhar e as partes do corpo para as pessoas que nos observavam da plateia. Ao mesmo tempo em que o corpo investigava esses ritmos diversos, podíamos sentir a artista ao nosso lado e nos deixávamos atravessar pelos ritmos propostos por ela. Nesse sentido, para além da experiência focada no tempo ritmo como um relevante tema corporal, podíamos acionar o nosso campo de visão para o entorno, es-

tabelecendo uma dança coletiva de tempos rítmicos variados e atravessados de sugestões imaginativas.

Quando o sexto tema foi apresentado, tivemos um momento de suspensão, de pausa, chamando a atenção provocada pelo silêncio para o texto que se seguia. O tema – *Metáforas* – foi sugerido a partir de um contexto histórico político importante: “Ano de 2018. Recebemos o resultado da eleição presidencial no Brasil. Imagine que você está se movendo num pote de merda”. O texto nos trazia enfaticamente sensações de nojo, intensificava imagens olfativas, a movimentação respondia ao texto atravessada pelos sentidos de instabilidade, fragilidade, fuga, loucura, raiva, incerteza de vida, de dor, de sujeira de mundo, de sujeira humana. Num processo de contaminação coletiva, a peste contaminou o grupo que, acreditando na realidade criada, produziu sentidos expressivos encarnando no corpo a própria merda.

É preciso acreditar no que é invisível para torná-lo visível, sentir o que não é concreto para transformá-lo em real, se possibilitar a viagem para dentro de si mesmo explodindo os sentidos e expressando o calor das imagens produzidas. Essa necessidade da crença nas sensações do corpo e acontecimentos da cena se dá pela própria necessidade de transformação do corpo atuante. (Tourinho; Souza, 2016, p. 180).

Aos poucos, convidadas a nos colocarmos em uma fileira, lado a lado, concluímos nossa performance falando sobre as preparações corporais associadas ao Projeto Preparação Corporal para Atores, da UFRJ. Fizemos relatos sobre nossos trabalhos como preparadoras corporais, enchendo o espaço de vozes que ecoavam o volume de experiências com todo aquele material apresentado. Podemos ratificar nas palavras que se seguem as motivações que nos fazem continuar com as pesquisas sobre a preparação corporal:

Cada processo é um novo mundo imaginário e fantástico que se apresenta. E neste novo mundo, o processo de trabalho percorre, em geral, três etapas: a escuta, o encontro e a fricção. Perceber os indivíduos, o corpo social que ali se forma e os primeiros rascunhos da obra. O preparador corporal precisa auscultar o projeto, perceber a relação entre as aspirações do diretor e a materialização da obra em si. (Tourinho; Souza, 2016, p. 183).



Figura 9 - Inês Galvão, Brenda Monteiro, Dandara Ferreira, Thábata Ribeiro e Carol Ozório, Unirio, 2019.
Foto/Acervo: 3º Seminário Internacional Corpo Cênico.

Ao revisitarmos o histórico do nosso projeto, atualizamos os dados para compreender a importância dessa iniciativa na formação de profissionais que expandem e aprofundam o campo da Preparação Corporal.

Desde o surgimento do projeto, em 2014, 83 espetáculos dos cursos de Bacharelado em Direção Teatral receberam preparadoras/es corporais oriundos dos cursos de graduação em Dança. Às vezes atuavam em duplas, trios, outras vezes, quando já mais experientes, atuavam sozinhas/os. Desde o início do projeto, 67 estudantes pas-

saram pela preparação corporal, sendo que 19 delas/es experimentaram preparar mais de um espetáculo. Destas/es, 8 prepararam 4 peças ou mais. Criamos seis disciplinas optativas para os cursos de dança para oficializar as experiências nos boletins acadêmicos das/os alunas/os. Fomos contempladas com uma bolsa de monitoria para esta disciplina. Quatro alunas atuaram como monitoras da disciplina desde o surgimento do projeto. Tivemos também uma bolsa de Iniciação Artística e Cultural durante o ano de 2018 e atualmente contamos com uma bolsa de Iniciação Científica CNPQ/UFRJ ativa.

Com o início das atividades do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ, em março de 2019, algumas artistas que passaram pelo projeto vislumbraram a perspectiva de seguir investigando sobre o tema e ampliar sua formação na área. Hoje, temos três alunas do curso de Mestrado em Dança pesquisando sobre a preparação corporal no teatro e em diálogo direto com o projeto. Todas fizeram parte desta performance conferência - Caroline Ozório, Dandara Ferreira e Mariana Nomelini.

Há alguns anos, seguimos tecendo projetos em parceria com pesquisadoras de outras instituições. Nossa participação nos *1º e 2º Encontro de Preparadores Corporais*, bem como no *3º Seminário Internacional Corpo Cênico*, derivam desta rede. Em 2018, iniciamos um diálogo direto com Joana Ribeiro Tavares, Mônica Ribeiro e Nara Keiserman. Nossa conexão resultou na proposição da Mesa temática “Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística”, no X Congresso da ABRACE, em 2018, em Natal e na publicação de um texto nos anais do evento, assim como na comunicação oral “Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo”, no *VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas*, em Campinas. A memória desta comunicação está nos Anais do VIII Seminário do Lume. Nesta rede, temos a consciência de que estamos produzindo material teórico a partir de nossas práticas para servir de suporte para a edificação de um campo teórico-prático, que é o da preparação corporal, da direção de movimento e da coreografia para o teatro.

Concluimos esse artigo com a mesma sensação de término de uma performance. Desejo de continuar reverberando saberes sensíveis em busca de transformação, de reafirmação do corpo como canal integrado de produção de arte e de conhecimento. Performamos aqui saberes que demonstram o nosso compromisso com a qualidade da produção artística no espaço universitário e, dessa forma, anunciamos aqui uma pausa que deixe reverberar no leitor a continuidade dessa obra. Que siga aberta para que os caminhos continuem sendo construídos e trilhados por muitas/os artistas que se interessem pela potencialização de seu corpo cênico.

REFERÊNCIAS

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal** / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

TOURINHO, L. L.; SOUZA, M. I. G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal** / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 2, p. 178-193, 18 dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>>. Acesso em: 26 out. 2020.

TOURINHO, L. L.; TAVARES, J. R. S.; RIBEIRO, M. M. ; KEISERMAN, N. Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística. In: **X Congresso ABRACE**, 2018, Natal. X Congresso ABRACE, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3947>>. Acesso em: 26 out. 2020.

TOURINHO, L. L.; TAVARES, J. R. S.; KEISERMAN, N. ; RIBEIRO, M. M. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. In: **VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**. Anais do Seminário do Lume LINX. Campinas: Lume, 2019. v. VIII. p. 1-1. Disponível em: <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/arti%C2%ACcle/view/681>>. Acesso em: 26 out. 2020.

LÍGIA TOURINHO

É artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).



MARIA INÊS GALVÃO SOUZA

Possui doutorado em Artes Cênicas (Unirio, 2010), mestrado em Ciências da Arte pela (UFF, 2002). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico, atualmente como Professora Associada do Departamento de Arte Corporal é vice-coordenadora do Mestrado em Dança da UFRJ. Integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral (ECO/UFRJ).



Preparação Corporal e Assessoria de Movimento Cênico: experiências compartilhadas de construção de corpos poéticos¹

Mônica Medeiros Ribeiro

Pensar a própria trajetória é uma experiência que nos permite *praticar o vivido*. Trata-se de prática do corpo que, quando imersa em um ambiente tecido por afetos, permite tanto projetar possíveis, quanto atualizar aquilo que nos passou. No exercício do pensamento sobre a minha própria história, coloco em ação outro gesto do corpo: a escrita.

Em meados de 2019, fui convidada por Joana Ribeiro a pensar minha trajetória como preparadora corporal e assessora de movimento cênico. Retomei, então, programas de espetáculos, cartas, fotografias, vídeos e cadernos de processo em busca de pistas que pudessem me auxiliar a rememorar as experiências vividas com corpos em processo de criação. Esses documentos aguçaram minha memória e, de mãos dadas aos meus desejos de agora, atualizaram minhas lembranças. Neles, encontrei vestígios que, quando recortados pela reflexão, permitiram-me vislumbrar pistas de meu percurso formativo como preparadora corporal e assessora de movimento cênico.

Este texto tem o objetivo de apresentar uma reflexão crítica sobre minha trajetória como preparadora corporal e assessora de movimento cênico, a partir do ato de rememorar que, por sua vez, está entrelaçado ao estudo dos documentos primários referentes aos trabalhos realizados no período compreendido entre 1987 e 2019.

¹ O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o Seminário Internacional Corpo Cênico. Programação disponível em: <<https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

A memória da trajetória

Música, teatro e dança marcam o lembrar de minha formação artística. Ora por meio da fruição, ora da performance e criação, essas linguagens constituem a natureza de meu repertório para criação. Atualmente, as percebo entrelaçadas e presentificadas em meus movimentos, com gestos, sons, palavras — deslocamentos no espaço-tempo.

Em 1984, iniciei o curso de dança contemporânea no *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*, em Belo Horizonte. Essa escola livre de dança — então dirigida pela artista-professora de dança Marilene Martins — foi fruto de intenso intercâmbio artístico de sua diretora com Rolf Gelewski, com os artistas Klauss e Angel Vianna, Graciela Figueroa, Maria Amélia Martins, entre outros. É possível reconhecer na prática de dança do *Trans-Forma*, pedagogicamente organizada por Marilene Martins, a presença da dança moderna de Martha Graham, de José Limón; da educação somática ou de uma dança somática, por meio do contato com Gerda Alexander e com o casal Vianna; do trabalho com o ritmo e improvisação, por Gelewski e Martins e de matrizes da Dança Afro e Clássica². Durante os anos em que fui estudante do *Trans-Forma*, tive aulas com os artistas de dança Arnaldo Leite Alvarenga — hoje meu colega e parceiro de trabalho na UFMG —, Mônica Tavares, Lúcia Ferreira, Lídia del Pichia, Marilene Martins, entre outros.

O referido curso livre de dança ocorreu paralelamente à minha primeira inserção formal no universo teatral, por meio do então denominado *Curso Livre de Introdução ao Teatro*, oferecido pela *Oficina de Teatro-Escola de Artes Cênicas (OTEAC)*, dirigida pelo diretor teatral Pedro Paulo Cava, também em Belo Horizonte. Motivada pelo emblemático presente de meu padrasto, Rufo Herrera — os três livros traduzidos de Konstantin Stanislávski: *A criação de*

2 Para mais informações a respeito da proposta pedagógica de Marilene Martins, sugiro a leitura da tese de Gabriela Córdova Christófaru, *Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea*. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

um papel, A construção do personagem, A preparação do ator —, tomei conhecimento da potência do campo teatral, o que me fez vislumbrar a possibilidade de dedicar minha vida às artes da cena. Quando Rufo Herrera me presenteou, em 1986, disse: “Para ser uma atriz você precisa ler essas e outras obras e continuar dançando e estudando música”. Com essa frase, Herrera me ensinou que a arte da cena é composta de modo integrado por várias artes.

Assim mobilizada, continuei minha trajetória realizando curso de piano na FEA e aulas complementares de dança em diversas escolas de Belo Horizonte, como: *Primeiro Ato: Escola de Dança; Studio Anna Pavlova; Academia Internacional de Ballet; Corpo Escola de Dança; Estúdio Dudude Hermann, Centro Mineiro de Danças Clássicas*, e cursos com professores como Graças Salles, Klauss Vianna e Irene Zivianni. Enfatizo, ainda, a fundamental experiência formativa nas artes da dança e do teatro junto ao *Festival de Inverno da UFMG*, entre os anos de 1986 e 1993. Participar como estudante do Festival foi fundamental para a minha compreensão da prática artística por meio do contato com artistas do *Grupo Lume*, Campinas/SP; *Grupo Galpão*, BH/MG; Dudude Herrmann; Sônia Mota, entre outros.

Nos primeiros anos desse percurso formativo, fui convidada a substituir a atriz e dançarina Miriam Tavares no espetáculo *Domingo de Sol*, do *Grupo Oficina Multimídia* (GOM/1986). O GOM, criado pelo compositor argentino Rufo Herrera, em 1977, é dirigido pela musicista e atriz Ione de Medeiros, minha mãe, desde 1983 até os dias atuais. O *Grupo Oficina Multimídia* pertence à *Fundação de Educação Artística* (FEA), de Belo Horizonte e ambos compartilham o mesmo espírito de experimentação artística. Na FEA, o grupo obteve apoio e incentivo para dar continuidade à pesquisa em arte, priorizando a música como a plataforma geradora da *linguagem multimeios*.

Quando Ione de Medeiros assumiu a direção do GOM, este já havia criado alguns espetáculos sob o conceito da chamada *linguagem multimeios*. Naquela época, *multimeios* era a maneira de nomear um processo que colocava em rede diversas linguagens artísticas, como o teatro, a dança, a música, as artes plásticas, as artes audiovisuais e a literatura, numa proposta *interartes*. Por essa razão, o ter-

mo *multimédia* deu nome ao grupo que tinha caráter de oficina de experimentação em arte, pois se baseava em constantes processos de criação, construção, desconstrução — processos de pesquisa em arte, buscando a não hierarquia entre as linguagens artísticas.

De acordo com as palavras da diretora Ione de Medeiros, a música é a coluna vertebral de suas montagens:

Ritmo, forma, movimento são parâmetros comuns à dança, música, teatro e artes plásticas. O conhecimento de uma estrutura musical, pelo seu próprio caráter de abstração, resultaria numa melhor compreensão da dança enquanto estruturação de movimentos no espaço. Da mesma forma, teatro/texto/ação dramática implicam também múltiplas combinações de sons, formas, gestos, movimentos que vão ser originados para veiculação dos temas ou personagens da proposta. (Medeiros, 1996, p.49).

Participei como atriz e dançarina do GOM de 1986 a 1993. Nesses oito anos, aprendi sobre improvisação, atuação, rítmica corporal, composição coreográfica e direção teatral. A convivência estreita e diária com a diretora do GOM — os ensaios de segunda a sábado, com duração de quatro a cinco horas por dia — foi a base de minha formação artística como *preparadora corporal* dos artistas do GOM e, também, como *assistente de direção*. Os espetáculos dos quais participei foram construídos por meio de processos de criação que contemplavam treinamento corporal/vocal, prática de rítmica corporal, improvisações sem palavras e com palavras, atuação, composição coreográfica e criação/composição de cenas. O processo era orientado pela diretora e exigia intensa participação dos atores-dançarinos do grupo.

A preparação corporal como treinamento

Em 1986, Manoela Rebouças e Miriam Tavares — dançarinas/artistas do GOM — direcionavam a *preparação corporal* a partir de princípios da dança moderna e elementos circenses. A esse trabalho somavam-se os exercícios de improvisação e rítmica corporal, conduzidos pela diretora. Ambas as integrantes deixaram o grupo no ano seguinte, 1987, quando comecei — juntamente com Freda Costa, bailarina/integrante do grupo — a orientar a *preparação corporal* no GOM que, continuou tendo a dança como ponto de partida. Inicialmente, Ione de Medeiros direcionava a preparação, dada a nossa juventude artística. Aos poucos, a diretora começou a nos provocar para que criássemos outros modos de preparar o corpo para a criação. Indicava-nos procedimentos improvisacionais que poderiam ser desdobrados em outros, e, principalmente, recomendava a experimentação com estruturas rítmicas originárias de sua proposta de Rítmica Corporal (RCIM)³.

Assim, a partir da experimentação com variações das intensidades de contração muscular, a improvisação corporal somou-se às sequências de movimento voltadas para alinhamento, fortalecimento, alongamento, flexibilização do movimento e exercícios cardiovasculares. A improvisação com a variação de *intensidades de contração muscular* é oriunda da pesquisa de movimentos que o professor Irion Nolasco, do Rio Grande do Sul, apresentou ao grupo, nos anos de 1980, as *energias: radiation, flotation e potation*. Inspirados por essa maneira de trabalhar o corpo, os membros do GOM, sob minha coordenação e orientação continuada de Ione de Medeiros, desenvolveram mais seis *energias*, que chamamos de *qualidades de movimentos*, a saber: *penetration, molengation, socation, pication, balangation, ventanation*. Cada uma delas parte de estímulos sen-

3 “Como afirma Medeiros, a RCIM que ela propõe é um conjunto de exercícios cuja finalidade, mais que trabalhar musicalização, é propiciar a consciência do tempo presente. Nada é decorado. Nem para o professor, nem para o aluno. O professor não se prende ao próprio planejamento da aula e, de modo análogo, a diretora do GOM cria com os atores na experiência da RCIM. ‘Preparo um procedimento básico e vou crescendo e ampliando’ (Medeiros, 2010). O aluno deve ficar atento a toda sorte de variações que um mesmo exercício possibilita e que são sugeridas pela professora-propositora.” (Ribeiro, 2012, p. 101).

soriais específicos, sob a forma de imagens mentais, que são exploradas individualmente pelos atores e os auxiliam na provocação de estados corporais, os quais passam a fazer parte de seus repertórios de movimento (Ribeiro, 2010).⁴

Paralelamente, outros processos corporais como a atenção, a orientação⁵, a memória e a tomada de decisão começaram a ser experimentados, por meio da *Série Figuras Geométricas no Espaço* (Medeiros, 1992; 1993). As referidas figuras geométricas operavam como plataforma para a criação de outros deslocamentos espaço-temporais, em um procedimento compositivo das *variações*. Assim, praticávamos a não acomodação, por haver nessa série, assim como na RCIM, uma dinâmica de constantes desafios rítmico-espaciais, associados ao exercício de manutenção precisa do pulso e à variação de velocidades. A título de exemplo de uma dessas figuras, segue o resumo da proposta de trabalho com pentágonos:

Os pentágonos: Imaginar a figura do pentágono desenhada no chão. Eleger uma frente e começar o exercício andando para a diagonal-frente-direita, seguindo o desenho do pentágono até chegar ao ponto inicial. Uma vez compreendido esse desenho, repete-se para a esquerda de forma espelhada. Inicia-se com 4 passos por lado nos quadrados e 3 passos por lado nos triângulos. Depois realiza-se o exercício com 3 passos no quadrado e 4 no triângulo; depois 2 passos em cada lado do quadrado e do triângulo; e por último com 1 passo em cada lado de toda a figura. Variantes: - Executar a figura batendo uma palma no 1. - Executar a figura batendo uma palma nos ímpares. - Executar a figura batendo uma palma nos pares. (Ribeiro, 2012, p. 118).

4 Esse modo de trabalho também é realizado por diversos grupos, que o nomeiam de outras maneiras e partem de outros estímulos para chegar a estados energéticos corporais. O GOM trabalha com as qualidades acima relacionadas e tem como referência inicial a pesquisa do professor Irion Nolasco.

5 Lezak (1995, p. 335) define: “orientação, consciência de si em relação ao seu meio envolvente, requer uma integração consistente e confiável da percepção, atenção e memória”. Do original: *Orientation, the awareness of self in relation to one's surroundings, requires consistent and reliable integration of attention, perception and memory.*

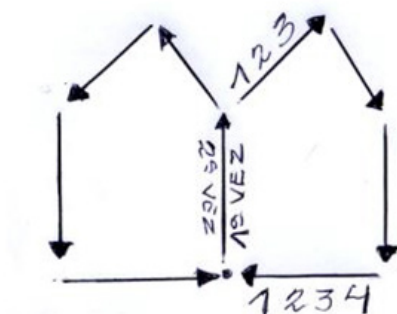


Figura 10 - Os Pentágonos - *Série Figuras Geométricas no Espaço* (1988).
Acervo: Mônica Medeiros Ribeiro.

A prática diária desses exercícios cultivava um *estado de presença* bastante propício para a criação de personagens, de coreografias e de cenas dos espetáculos do GOM. O estar presente e o saber-se presente resultam de uma sensação de conexão propiciada por um corpo receptivo e responsivo.

Considero que essa *preparação corporal* deve ser compreendida como treinamento continuado e atento durante o processo de criação. A noção de treinamento é bastante cara a esse tipo de prática, quando compreendida como *cultivo de si* com incremento da personalidade, conforme propõe Yuasa (1987). Portanto, refiro-me a um treino cuidadoso e atento, realizado com a frequência adequada ao aprimoramento continuado de si. Entretanto, esse cultivo de si é mediado por experiências poéticas compartilhadas de sensibilização e atenção. Desse modo, aprendo sobre mim, aprimorando minha percepção, quando aprendo sobre o outro e com o outro num plano comum de invenção.

Sensibilização inventiva e atenção compartilhada

A *sensibilização inventiva do corpo*, pela via da exploração das *qualidades de movimento* e a potencialização da *atenção compartilhada* no espaço-tempo, experienciada na *Série Figuras Geométricas no Espaço* são agora destacadas como elementos que considero fundamentais na elaboração de uma experiência de *preparação corporal*.

A *sensibilização inventiva* se refere a uma prática de autopercepção corporal. Essa percepção do próprio corpo é multissensorial e decorre da capacidade que temos de convergência das informações sensoriais. Segundo Berthoz (2000), percebemos de modo integrado as informações oriundas do mundo interno e externo ao nosso corpo, que nos são acessíveis por meio de nossos sentidos. O entrelaçamento de informações sensoriais multimodais configura nossa capacidade de percepção do próprio corpo e do mundo. É ainda esse autor quem nos diz que a percepção é orientada pela e para a ação, ao combinar estímulos atuais e o conhecimento armazenado — memória motora, no caso da improvisação com as *qualidades de movimento* — para determinar um curso de ação específico. Assim, a autopercepção motora, cinestesia⁶ é decorrente da integração de vários sentidos — somestésico⁷, visual, vestibular⁸, auditivo. Durante a sensibilização inventiva do corpo, através de imagens sensoriais, buscamos aprimorar a autopercepção e, assim, possibilitar um estudo somático pautado na experimentação de movimentos. Com essa sensibilização multissensorial, pode-se desenvolver a consciência cinestésica, a *consciência do movimento durante o movimento*. O que singulariza essa experimentação corporal — viabilizada pela improvisação com as *qualidades de movimento* — é a associação do estudo somático à invenção de movimentos na constituição de corpos poéticos (Dubatti, 2011), visando não somente o aprimoramento perceptivo como também a constituição de um repertório de movimentos.

6 A cinestesia é a consciência que se tem dos movimentos articulados e da tensão muscular durante a atividade motora (Schmidt; Wrisberg, 2001). Há autores que equivalem cinestesia e propriocepção, os que dizem que a cinestesia permite mensurar a propriocepção (Deshpande; Connelly et al., 2003), e também os que dizem que a propriocepção é mais abrangente que a cinestesia (Smith; Weiss; Lehmkhul, 1997). A propriocepção ocorre por meio de receptores sensoriais musculares e receptores vestibulares. A propriocepção informa a localização do corpo no espaço, assim como o grau de tônus muscular empregado no movimento e sobre o equilíbrio e orientação, por meio dos receptores vestibulares.

7 O sentido somestésico é o sentido mais especificamente relacionado ao soma, corpo. A somestesia é constituída por várias submodalidades, a saber: o tato, a propriocepção, a termossensibilidade e a dor.

8 O sistema vestibular é composto pelo labirinto — células ciliadas, canais semicirculares, órgãos otolíticos. Associado a outros sistemas (motor, visual, propioceptivo) é responsável pela estabilização da imagem na retina, ajuste postural, orientação gravitacional e percepção do movimento.

A *atenção compartilhada* é experimentada nas práticas da RCIM e da *Série Figuras Geométricas no Espaço*. Associada à escuta, a atenção compartilhada viabiliza a construção de uma sensação de pertencimento, de coletividade, de um saber operado no processo de criação.

Essa experiência atencional é desenvolvida somente com um saber da prática. Um saber proveniente de uma escuta do gesto, do movimento do outro com vistas a contribuir para a construção de uma poética das tonicidades, uma poética do corpo cênico. A atenção precisa ser aqui compreendida não como uma atenção focada e restrita a um único ponto. Trata-se de uma atenção flutuante, que opera também nas bordas, podendo então viabilizar a percepção daquilo que facilmente poderia nos escapar. Uma atenção que se revela também por meio de uma empatia cinestésica, aquela que se dá na conversa pelo movimento. Ela é afetiva porque é movida pelo que o outro me provoca, e inventiva porque favorece atualizações, variação nas repetições e proposições coerentes com cada sujeito da cena. Isso não se faz sozinho. (Ribeiro, 2018 p. 12-13).

A experiência como *preparadora corporal* com esse coletivo — que entretece teatro, dança, artes visuais, música, exercícios preparatórios do *Tai Chi Chuan* e movimentos dos *Ritos Tibetanos* — uniu formação continuada a uma rotina de criação, sempre finalizando com uma obra cênica. A participação nos processos de criação das obras do GOM⁹ me possibilitou a construção de importante repertório de exercícios práticos de preparação de ator, bem como o desenvolvimento do olhar para a cena, mobilizado pela escuta, como assistente de direção.

9 Obras realizadas pelo GOM, das quais participei como atriz, dançarina, preparadora corporal e assistente de direção, entre 1986 e 1993: *Domingo de Sol* (1986); *Decifra-me que eu te Devoro* (1986); *Quantum* (1987); *Sétima Lua* (1988); *A pobre isa está sentada tão sentida...* (1989); *Navio, noiva e gaivotas* (1989); *Epifanias* (1990); *Alicinações* (1991); *Bom dia Missis-lifi* (1992); *Happy Birthday to You* (1993). Disponível em: <<http://oficinamultimedia.com.br/v2/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

Intimidade e escuta para criar no coletivo

Quando iniciei o trabalho de *assessoria da direção*, em 1988, a *preparação corporal* desdobrou-se em trabalho com cada um dos atores e com a *direção*. Intensificaram-se as proximidades. Precisava estar junto, tanto dos atores/atrizes quanto da diretora, para que, por meio de sussurradas e silenciosas conversas — de palavras e movimento —, pudesse fazer junto, olhar junto: inventar num plano comum.

Esse estado de *poiésis*, no qual somos imersos durante o processo de criação, demandou o desenvolvimento da capacidade de silenciar-me para escutar os atores, a diretora, a cena, a obra e, somente então, aproximar-me com o objetivo de assessorar seus processos de criação. Pouco a pouco, construíamos uma relação de profícua intimidade, na qual, muitas vezes, era impossível saber de quem era a ideia que se corporificava em gesto e cena. As perguntas das quais partia eram: como fazer, onde fazer e com o que fazer. O que pode o corpo poético?

Essas perguntas continuam a me mobilizar. Entretanto, não objetivo respondê-las e, sim, mover-me no fluxo que elas encaminham. Além disso, por meio delas, posso aprimorar minha capacidade de escuta ativa (Muniz, 2004). Trata-se de praticar a escuta como operação cognitivo-afetiva, que, no âmbito da *preparação corporal* e *assistência de direção*, viabiliza a compreensão afetiva daquilo que se *sente-vê* e promove desdobramentos inventivos de modo colaborativo. Desse modo, a intimidade com o outro passa a ter fundamental importância como operadora do processo de construção compartilhada do corpo poético dos atores e do desenho de cena conduzido pela diretora.

A intimidade, nesse contexto de invenção compartilhada, é operada na estreita relação de criação. Aquilo que é íntimo se faz no *entre corpos*, no silêncio dos segredos guardados, daquilo que não se sabe. Refiro-me, portanto, à necessidade de se construir uma relação de intimidade nos processos de assessoria de movimento. Intimidade esta

constituída por afetos, confiança, sentires, numa relação de horizontalidade que encaminha vínculos e a prática da alteridade.

O curso da vida artística me levou para o México. Foi no Equador, em 1992, durante o *VI Festival Internacional de Teatro de Manta* e o *XVII Festival de Teatro de Oriente y Países Íbero-Americanos*, dos quais participei como atriz do GOM, que recebi o convite do diretor mexicano, José Acosta, para participar como atriz de seu grupo teatral *Taller del Sótano*. Em 1993, mudei-me para a Cidade do México e lá permaneci até 1998.

Com esse grupo, dei continuidade à pesquisa cênico-teatral possibilitada, prioritariamente, pela experimentação cênica, que conjugava atuação e *preparação corporal* dos atores. Foi José Acosta quem me fez reconsiderar o modo de denominar o que vinha fazendo junto aos atores. Segundo ele, pelo fato de colaborar também com o trabalho do diretor, eu trabalhava para a cena de um modo mais amplo. Acosta me sugeriu, então, que denominasse o meu trabalho, para além da atuação, de *assessoria de movimento cênico*: um trabalho com o desenho de movimento da cena e corpo poético na cena. A *assessoria de movimento cênico* constitui-se pela colaboração na construção poética da arquitetura do gesto do ator, do diretor, no *entre corpos*, mobilizada pelos afetos da invenção, da *intimidade* e da já mencionada *escuta ativa*.

Considerações finais

Destaco, neste rememorar, algumas atualizações reflexivas. A primeira delas refere-se a certa invisibilidade conferida aos que preparam, assessoram, orientam a construção dos corpos poéticos para a cena. Trata-se de se saber existente pelo olhar do outro, que percebe nossa presença — ainda que necessária e desejosamente invisível no corpo que performa — na construção da arquitetura do gesto poético. Um reconhecimento político, no contexto das funções artísticas demandadas pela cena, que reitera que a obra se faz por meio de ações coletivas.

A segunda reflexão diz respeito à frequente instrumentalização do trabalho do *preparador corporal/assessor de movimento cênico*, que pode ser percebida quando ao artista *preparador* é incumbida a tarefa de solucionar problemas cênicos. Caso a *preparação corporal* se restrinja a esse tipo de demanda, acaba por perder o que tem de mais profícuo: sua natureza inventiva. Na aflição de conseguir um resultado preestabelecido, é comum que se lance mão de estereótipos, clichês, efeitos, artifícios os quais escapam de um trabalho mais aprofundado da experiência do corpo em relação; porque a invenção é aqui compreendida, pela etimologia da palavra, como composição com restos, memórias, repertório próprios de cada um. Por meio dessa prática de criação, também realizada pelo *preparador/assessor de movimento*, poderão ser “solucionados” os denominados problemas cênicos. Portanto, ao invés de se chamar o *preparador* para solucionar algo que não está funcionando, podemos pensar que esse deve ser convidado a estar junto e ser mais um participante do processo de criação da cena e do gesto poético.

Pensar a minha trajetória formativa como *preparadora corporal e assessora de movimento cênico* me faz considerar a importância do cultivo da intimidade, da horizontalidade e da alteridade nos processos poéticos de criação de cena. O que me faz *preparadora corporal e assessora de movimento cênico* é minha infinita curiosidade pelo corpo em vida e, especialmente, pelo corpo poético da cena de dança ou teatro.



REFERÊNCIAS

A Lexicon of Training Terms. **Theatre, Dance and Performance Training**, 2(2), 2011, p.270-271.

BERTHOZ, A. (1997) **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

DESHPANDE, N., CONNELLY, D. M., CULHAM, E. G., COSTIGAN, P. A. Reliability and validity of ankle proprioceptive measures. **Archives of Physical Medicine and Rehabilitation**. V. 84, n. 6, jun 2003.

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los Estudios Teatrales**. México, D.F.: Libros de Godot, 2011.

LEZAK, M. D. **Neuropsychological Assessment**. New York: Oxford University Press, 1995.

MEDEIROS, Ione de. **Caderno de Artista** 38. 1992.

MEDEIROS, Ione de. **Caderno de Artista** 40. 1993.

MEDEIROS, Ione de. **Caderno de Artista** 54.1996.

MEDEIROS, Ione. Belo Horizonte, Brasil. 13 de junho de 2010. **Entrevista concedida a Mônica Medeiros Ribeiro**.

MUNIZ, M. L. **La improvisación como espectáculo: principales experimentos y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador**. Tese (Doutorado em Teatro). Facultad de Filología y Letras, Universidad de Alcalá de Henares. 2004.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Aspectos afetivos na prática de Rítmica Corporal do Grupo Oficcina Mulimédia/Brasil. **Karpa Journal Theatricalities and Visual Culture**. v. 3.2, 2010.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Preparação corporal: o exercício de uma escuta. In: RIBEIRO, Joana; LOSADA, Ligia; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara. Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística. In: ABRACE 20 ANOS: Celebrando a Diversidade X Congresso ABRACE, 2018, Natal. **X Congresso da**

ABRACE. Campinas: X Congresso ABRACE, 2018. v. 19. p. 1-21.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros:** Entrelaçamento entre Ensino de Arte e Ciências Cognitivas. (Unpublished Tese de Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SCHMIDT, R. A.; WRISBERG, C. A. **Aprendizagem e performance motora:** uma abordagem baseada no problema. Porto Alegre: Art-med, 2001.

SMITH, L. K.; WEISS, E. L.; LEHMKUHL, L. Don. **Cinesiologia clínica de Brunnstrom.** São Paulo: Manole, 1997.

YUASA, Y. **The Body:** toward an eastern Mind-Body Theory. Tradução Shigenori Nagamoto; Thomas P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987.

SITES

Site do Grupo Oficcina Multimédia. Disponível em: <<http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>>.



MÔNICA MEDEIROS RIBEIRO

É atriz, artista de dança e preparadora corporal. Doutora em Artes (UFMG) e mestre em Literatura e outros Sistemas Semióticos (UFMG), com graduação em Letras (UFMG), especialista em Neurociências e Comportamento (UFMG) e em Neuropsicologia (FUMEC). Atua como preparadora corporal há trinta anos ao lado de artistas e grupos nacionais e internacionais como João das Neves, Yara de Novaes, Thembi Rosa, Aderbal Freire Filho, Grupo Galpão, Taller Del Sótano, Oficcina Multimédia, Teatro de Ciertos Habitantes. Professora permanente do PPG Artes (UFMG), pesquisa processos de criação, cognição e afeto no ensino-aprendizagem, improvisação, preparação corporal e epistemologias nas artes.



Dramaturgia corporal e Técnica Klauss Vianna¹

Neide Neves

Movimento é imaginação corporificada (NEVES, 2008, p.75).

Preparação corporal

Para falar de preparação corporal, preciso fazer um histórico sobre a minha formação, que inicia em 1980, como aluna de Rainer Vianna, no Rio de Janeiro. Após poucos anos de aulas de dança moderna e balé clássico, fui, durante 12 anos, aluna de Rainer, dancei em seu grupo e fiz aulas com Klauss e Angel Vianna. Considero minha formação em trabalho corporal nas artes totalmente focada no trabalho dos Vianna.

Em 1983, Rainer e eu participamos, com Angel, da abertura do Espaço Novo – Centro de Estudo do Movimento e Artes. Lá tive minha primeira turma e iniciei uma carreira que segue até hoje, como professora de corpo e movimento. Em 1984, decidimos, Rainer e eu, abrir um espaço nosso – Centro de Dança Livre, Corpo e Artes, onde o objetivo era oferecer uma formação baseada, principalmente, no trabalho que Rainer vinha fazendo, havia muitos anos, com Klauss.

Neste momento, em 1988, nos mudamos para São Paulo e começamos um trabalho de sistematização didática da pesquisa de Klauss. Este trabalho foi intitulado de início Dança Livre, Dança Consciente e logo após Técnica do Movimento Consciente, até que, em 1992, ano de abertura da Escola Klauss Vianna, assumimos definitivamente nomear a pesquisa como Técnica Klauss Vianna – TKV.

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^a Seminário Internacional Corpo Cênico. Programação disponível em: <<https://laboratorioartesmo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

Insisto na palavra pesquisa, porque assim pensava Klauss e foi sempre nosso posicionamento, manter a atitude de pesquisa, num processo constante de diálogo com os corpos com os quais trabalhamos e com estudos sempre atualizados sobre o corpo e as artes do corpo.

Klauss e Angel, que iniciaram seu caminho em dança no balé clássico, estudaram e pesquisaram juntos por longos anos. Desenvolveram, questionando o ensino da dança com base na cópia de formas, um entendimento de corpo que reconhece a relação do movimento com as sensações, as emoções, buscando a expressão da singularidade pessoal no movimento, seja na dança ou no teatro.

[Klauss] ensina que antes de exprimir na matéria a sua experiência existencial, o homem a traduz com a ajuda do seu próprio corpo. Alegria, dor, nascimento, morte, tudo, para o verdadeiro bailarino, é motivo e ocasião de dançar. Por meio dos movimentos da dança aprofunda-se cada experiência e realiza-se o milagre da comunicação. (Pellegrini, 2005, p. 20)².

A partir da década de 1970, com o interesse crescente pela expressividade do corpo nas artes, surgem trabalhos intitulados como **expressão corporal**. A proposta dos Vianna passa a ser entendida como um trabalho de **consciência corporal**, marcando a necessidade do conhecimento do corpo e das forças físicas que o movem, da consciência dos próprios padrões e hábitos de movimento, para que se possa efetivamente desenvolver habilidades expressivas indispensáveis ao corpo que dança e atua. E, com o crescente abandono da primazia do texto no teatro, o corpo do ator começa a ganhar outra visibilidade. Klauss está especialmente presente neste momento no teatro carioca. Sua atuação, no trabalho de corpo, na direção de movimento e também na direção geral de algumas peças de teatro, inaugura a função que passamos a conhecer como **preparação corporal**.

² Fala de Luis Pellegrini, jornalista, escritor e aluno de Klauss, na Introdução ao livro **A Dança**, de Klauss Vianna.

É, portanto à questão da desconstrução da função do “coreógrafo” originário da dança, realizada por Klauss Vianna e o seu maior legado no teatro brasileiro – a “preparação corporal” do ator – que esta pesquisa se dedica. (Tavares, 2010, p. 26).

Respeitadas as especificidades de cada linguagem, o trabalho do corpo é central e a pesquisa em dança e teatro se conecta, na ação dos Vianna, no ensino e na criação. O foco foi sempre o corpo e o estudo da comunicação no movimento.

Tudo isso era de uma riqueza enorme, porque meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que fazia para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só. (Vianna, 2005, p.43).

A luz lançada por este livro sobre um artista do porte de Klauss coloca este debate onde ele deveria estar sendo feito, tendo-se como exemplaridade a rara ação cênica de um homem que na dança pertencia ao teatro e no teatro pertencia à dança. (Navas, 2010, p.18)³.

Guardadas todas as proporções, mas tendo em vista que bebi desta fonte, tão especial e generosa, não é de se estranhar que, no meu segundo ano como professora de dança e sendo eu mesma dançarina, no mesmo ano de abertura do Centro de Dança Livre fiz meu primeiro trabalho em teatro, na função de assistente de Rainer. Tratava-se da peça *Azul*, um musical dirigido por André Felipe Di Mauro, na qual ele também atuava e cantava, junto a vários outros jovens, como Marisa Monte, no Rio de Janeiro.

Desde então, foram vinte e sete trabalhos em teatro e um em dança. Eu me compreendi sempre como colaboradora dos processos

³ Fala de Cássia Navas, professora doutora, pesquisadora, crítica de dança e consultora das áreas de dança e teatro, em prefácio ao livro **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**, de Joana Ribeiro da Silva Tavares.

de criação e montagem, colocando meu trabalho em função do todo, instrumentalizando o ator no processo de criação do personagem, da cena.

Houve momentos muito especiais ao longo dos 30 anos – 1984 a 2013 – em que participei de montagens. Um deles foi particularmente longo, de 1994 a 2000, quando se pensa em um único grupo, em que trabalhei com o grupo carioca, sediado em São Paulo desde 1986, o TAPA. Fazíamos aulas de corpo duas vezes por semana e seguíamos para os ensaios. Com isto, fomos desenvolvendo uma linguagem em comum, o que permitiu que, em anos posteriores, em outras situações, ao trabalhar com os mesmos atores, a comunicação se desse sempre de forma fácil e eficaz.

Também relembro com muita alegria e saudade do trabalho com o diretor Francisco Medeiros, paulistano, que tinha um especial interesse pelo corpo, acompanhava o meu trabalho e o utilizava para a orientação dos atores na criação das cenas. Ainda ressalto o contato especialmente significativo com outros diretores como Cristiane Paoli Quito, Denise Weimberg, uma das atrizes fundadoras do TAPA, e o coreógrafo Marcos Sobrinho.

Dramaturgia corporal

O que nomeei todos estes anos como preparação corporal sempre esteve baseado na metodologia de trabalho da Técnica Klauss Vianna. Ao longo dos anos, o que era da ordem da experimentação e pesquisa prática foi sendo compreendido e atualizado pelos estudos acadêmicos realizados não só por mim, mas também pelas parceiras Jussara Miller, Marinês Calori e Luzia Carion. Nunca houve o interesse em validar o trabalho artístico a partir de estudos científicos, mas alimentar-se deles para seguir pesquisando, ensinando e criando.

Minha chegada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, em 1999, como docente, teve especial importância no aprofundamento e atualização da reflexão sobre meu trabalho de corpo na arte e trouxe a dimensão da relevância do estudo da arte na universidade. No mestrado e no doutorado, tive acesso a pesquisas em

ciências cognitivas e da comunicação que, sem dúvida, foram fundamentais para o aprimoramento e desenvolvimento de estratégias de trabalho, para a atualização da compreensão e do discurso no âmbito da TKV.

No curso de Comunicação das Artes do Corpo, encontrei uma visão de corpo que se assemelhava muito ao que vínhamos trabalhando em TKV, em nossas aulas e processos de criação. Este entendimento de corpo estava baseado na Teoria Corpomídia, desenvolvida pelas professoras Helena Katz e Christine Greiner. Esta teoria propõe que o corpo é mídia de si mesmo e se constitui continuamente em processos de coevolução com o ambiente. É resultado sempre transitório dos cruzamentos de informações no corpo, em processos de escolha.

É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (Katz e Greiner, 2005, p. 131).

Sem elaborar desta maneira, mas com um posicionamento muito semelhante, trabalhamos o corpo entendendo a não separação entre movimento e sensação, movimento e emoção, na experiência vivida. Não separamos corpo e mente e, conseqüentemente, técnica e criação, teoria e prática. Entendemos a relação entre os diversos sistemas corporais, o lugar da percepção, da imaginação e da memória na construção do movimento. Buscamos o diálogo entre os corpos em sua relação singular com o mundo, distinguindo que é nos processos de relação que se dão as transformações, que acontece a comunicação. “Da mesma forma, também a musculatura precisa de espaço: ela se relaciona com os ossos, existe uma troca constante entre essa musculatura e os ossos. Tudo no corpo, na vida, na arte, é uma troca”. (Vianna, 2005, p. 77-78).

Nas aulas, principalmente, nos processos de formação em TKV, um dos objetivos é a conquista de autonomia no processo pessoal de

trabalho. Na relação com os atores, quando se trata de montagem, isto só é possível em longos períodos de trabalho, assim como se deu com o grupo TAPA. Mas, nos dois casos, as instruções são elaboradas a partir de tópicos de trabalho baseados no funcionamento do corpo. Este corpo, compreendido em sua unidade **corpomente**, está sempre em transformação, em um processo de troca com o ambiente. “Gente é como nuvem, sempre se transforma”, como ensina Angel Vianna.

Em aula ou em ensaio, o orientador ou preparador exerce o papel de estimulador da pesquisa de movimento do outro, que se coloca como pesquisador do próprio corpo, sujeito da sua experiência singular. É neste sentido que me posiciono em relação ao artista, como **provocadora** de seus processos criativos.

Continuava a assinar como preparadora corporal, nas fichas técnicas das montagens. Já questionava esta expressão, uma vez que podia dar a entender um trabalho feito anteriormente, desconectado da cena e do contexto da peça e dos personagens, mais associada a um condicionamento físico. Mas, nunca foi esta a compreensão da função, nem a minha atuação na função de preparadora, assim como não era no ensino da dança.

Desde o início do trabalho, procurando construir uma linguagem comum entre mim e os atores, e com o diretor, as instruções de trabalho já apontavam para as necessidades da cena. Acompanhava os ensaios, observava os direcionamentos dados pelo diretor para o trabalho dos atores. Escolhia e elaborava estratégias a partir das necessidades que apareciam no processo de trabalho.

Com os estudos das ciências cognitivas e da comunicação, compreendi a importância do movimento no surgimento e na evolução da mente humana, sua participação nos processos de percepção, memória e cognição, e como se dá a comunicação entre os corpos, em processos de empatia. Estes conhecimentos permitiram reavaliar o alcance das estratégias de trabalho baseadas no movimento e sua efetividade na geração de comunicação. Ficou mais claro o quanto, a partir do estímulo ao movimento, o corpo, com seus próprios recursos, constrói expressão, gera sentidos.

O comportamento do sistema nervoso é, de algum modo, autogerado em *loops*: a atividade do cérebro leva ao movimento, que leva a sensações e percepção posteriores e ainda a movimento, mais adiante. (Edelman, apud Neves, 2008, p. 64).

Ao longo do tempo, fui compreendendo que o que faço é provocar no corpo dos artistas sua própria habilidade de comunicar através do movimento. E que deixado mover, com atenção e técnica, o corpo cria dramaturgia própria e singular, a cada momento. Talvez por este aspecto, parece-me que o trabalho do dramaturgista, com esta característica de provocação do movimento do artista, é de certa forma invisível, aparece apenas na habilidade do artista do corpo em se comunicar. Com base neste entendimento de **dramaturgia corporal**, a dramaturgia da cena seria consequência quase inevitável da primeira. Uma operação de composição, um olhar especializado sobre o movimento do ator e da cena, decorrente da dramaturgia gerada pelo corpo e pelos corpos em conexão na cena, entre si e com o espaço.

Concluindo, creio que, desde o início, qualquer que fosse a rubrica que estivesse usando, sempre esteve presente o trabalho Vianna e, sobre esta sólida base, o que aconteceu foi uma atualização do discurso e a construção de uma metodologia coerente com um trabalho de formação do corpo do artista, bem como com a função de Dramaturgista.

REFERÊNCIAS

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005, p. 125-133.

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

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

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005. 6ª ed.



NEIDE NEVES

Mestre (2004) e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias (2010). É docente da graduação em Comunicação das Artes do Corpo e coordenadora e docente do curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Técnica Klauss Vianna, ambos da PUC-SP. Atua em artes do corpo, principalmente, nas áreas de educação somática e dramaturgia corporal. Ligada à Escola Vianna, iniciada por Klauss e Angel Vianna, tem como fundamentação de seu trabalho a Técnica Klauss Vianna, tendo participado, com Rainer Vianna, de sua sistematização, em 1984.

Relato de experiência(s) a partir de princípios da dança moderna, afetividades e transmissibilidade: para integrantes do grupo LAPETT- ECA/USP¹

Sayonara Pereira

Sayonara Pereira é meu nome, nasci e fui criada em Porto Alegre, no sul do Brasil. Estou muito feliz de estar aqui na Unirio no 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico*. É a primeira vez que sou convidada para vir a esta universidade e por isto agradeço muito o convite. E mais ainda, me identifiquei muito com o tema deste encontro, que abre diálogo entre a direção de movimento, a preparação corporal e a coreografia no teatro, funções que eu adoro exercer, porque são procedimentos que afetam os corpos dos estudantes, ou intérpretes-criadores com quem tenho o prazer de dialogar, na minha área de atuação.

Comecei, desde criança, a dançar de forma estruturada. Menciono este fato, porque inicialmente estudei na Escola de Dança João Luiz Rolla, balé clássico, na cidade onde nasci, ao longo de 14 anos. Eu era uma criança alta, aos seis anos de idade, quando iniciei os estudos de dança, e segui assim, por toda a minha vida. E ser alta era sinônimo de estar na última fila.

Anos depois, quando comecei a dar aula de dança para crianças, a primeira coisa que mudei foi esta regra. Porque a criança que é da última fila pode pensar que tem alguma incapacidade cognitiva e de fato nunca chega muito perto da professora. Então eu, a cada

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o *Seminário Internacional Corpo Cênico*. Programação disponível em: <<https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

aula, organizava as crianças de maneira que cada vez uma fila diferente vinha para frente. Assim, além de que as crianças podiam estar próximas à professora algumas vezes, também não as “emburrecia” - porque constato que quem fica na última fila, quase sempre, copia de quem está na sua frente.

Seguindo o meu relato... Então eu comecei a fazer dança, gostei da dança e de dançar, e na sequência decidi ser bailarina, indo contra as várias regras vigentes. Nos anos 1966, quando comecei, e ao longo dos anos 1970, bailarinas mediam em torno de 1m60cm, 1m67cm, as que tinham 1m70cm já eram consideradas muito altas. No sul do Brasil, região de onde sou natural, somava-se além da minha altura, o fato de que as meninas eram brancas, na sua maciça maioria, e muitas com belos olhos azuis. Mesmo assim, fui enfrentando as diferentes barreiras, até chegar a minha família, que também não esperava que um hobby pudesse virar profissão.

O que achei muito especial, também, aqui neste evento, é que as professoras convidadas poderiam fazer um relato de suas experiências sobre a questão da preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro. Porque adoro relatos de experiências, adoro contar aspectos da minha vida, as coisas que fiz, pessoas com quem tive o prazer de encontrar na minha trajetória, e algumas especificidades que foram se transformando na minha maneira de trabalhar.

Então pensei em conversar com vocês sobre alguns itens, os mais marcantes. Começo, então, relatando que em 1984, ainda em Porto Alegre, recebemos a visita de uma companhia de dança da Alemanha chamada *Folkwang Tanz Studio-FTS*, companhia bastante significativa, que já existia há 90 anos. A companhia foi fundada por Kurt Jooss² (1901-1979), considerado também o criador do

2 **Kurt Jooss** (1901-1979) - Bailarino, coreógrafo, pedagogo alemão considerado o precursor da *Tanztheater*. Sua visão para a dança incluía o balé clássico, artes visuais e teatro. Criou e dirigiu várias companhias de dança, incluindo o **Folkwang Tanzstudio-FTS**, que foi fundado em 1928 e que existe até os nossos dias dentro da *Folkwang Hochschule* de Essen - Alemanha (hoje *Folkwang University of the Arts*, escola internacionalmente conhecida). Foi aluno do grande mestre Rudolf von Laban (1879-1958) e um de seus seguidores mais notáveis. Escreveu seu nome na história com a peça *A mesa verde* (1932), na qual é possível ver encenada, de forma satirizada, a hipocrisia dos diplomatas, os senhores da guerra e também a dor e os aspectos terríveis que envolvem as guerras. A peça é encenada ainda hoje. (Pereira, Sayonara- 2018).

*Tanztheater*³, nos anos 1930, que aqui no Brasil chamamos de dança teatral. Penso que o interessante no pensamento de Jooss é o fato de ele observar cada corpo, de cada pessoa com quem ele trabalhava, ou a quem ensinava, buscando lapidar as qualidades que estas pessoas já traziam consigo.

Nesta vinda ao Brasil, a companhia FTS estava sob a direção da coreógrafa Susanne Linke⁴ (1944), e fazia uma turnê por diferentes cidades brasileiras e alguns países da América Latina. Foi Linke quem sugeriu que eu fosse estudar na escola *Folkwang*, na cidade de Essen, que na época era dirigida por Pina Bausch⁵ (1940-2009).

O que mais me chamou atenção, quando cheguei à *Folkwang*, com o status de aluna-convidada, foi a diversidade das pessoas, vindas de várias partes do mundo, seus tipos físicos, e fazendo aulas de diferentes técnicas de dança. Porque a ideia de Jooss de “lapidar as

3 **Tanztheater** - Movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, cuja característica foi a transcendência da técnica do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Teve como seu percussor o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss, e, entre seus seguidores mais conhecidos, que transitam na contemporaneidade, encontramos as coreógrafas Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, (1943) e Susanne Linke. Em sua tese de doutorado, *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO, espetáculo cênico com alunos do Instituto e Artes da UNICAMP*, a autora Sayonara Pereira (2007; 2010) opta em manter o uso da palavra *Tanztheater* sem tradução, por acreditar que não há necessidade de uma tradução literal, assim como no caso da expressão *Commedia Dell'Arte*. Posteriormente, defende que, se houver tradução, a que melhor definiria o uso da expressão seria Dança teatral, por acreditar que a expressão aproxima as duas disciplinas. (Pereira, Sayonara-2018).

4 **Susanne Linke** (1944) – É uma das criadoras pioneiras dentro do *Tanztheater* e, na contemporaneidade, uma das artistas vivas que têm maior significado dentro da chamada *German Dance*. Realizou seus estudos com Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch. A partir das influências recebidas, tem desenvolvido, ao longo de sua trajetória, novas formas de movimentação e de um caminho muito próprio, em que seus movimentos são cheios de controle, contenção e de uma enorme precisão. Um dos maiores legados que deixará para a história da dança são os solos coreografados e dançados por ela, entre eles: *Im Bade wannen* / Na Banheira (1980) e *Flut* / Maré (1981). Além disso, fez a remontagem do ciclo de solos de Dore Hoyer, *Affectos Humanos*, pela primeira vez em 1987. Entre as companhias de dança que dirigiu estão o *Folkwang Tanzstudio*-FTS, a Cia. Susanne Linke, e o *Ensemble Susanne Linke*, no *Trier Theater*, todos na Alemanha. (Pereira, Sayonara- 2018).

5 **Pina Bausch** - Alargou o conceito já existente de *Tanztheater*, revolucionou e redefiniu a dança na sua totalidade. Da mesma forma, o seu *Tanztheater*, que nos aproxima de um Teatro da Experiência, no qual o espectador é envolvido em todos os seus sentidos, tem influenciado as artes, em especial a ópera, o teatro e o cinema. Dirigiu e coreografou para o *Folkwang Tanzstudio* -FTS e para o *Wuppertal Tanztheater* (1973-2009). Suas peças seguem sendo apresentadas, pelo seu *Ensemble* em diferentes teatros do mundo, e sendo remontadas por algumas companhias. (Pereira, Sayonara- 2018).

qualidades que cada pessoa traz dentro de si”, e que eu achei desde o começo interessante, continha também um pressuposto de que aquelas pessoas/alunas fossem estudar diferentes técnicas de dança, o que eu associo com a minha concepção de que *falemos diferentes línguas*, para que, se formos pelo mundo, possamos nos comunicar com muitas mais pessoas. E, igualmente, eu penso que através do conhecimento de algumas técnicas poderemos nos libertar, algo que faz com que o intérprete tenha um conforto maior na sua forma de estar no mundo e de se expressar, dentro do ofício que escolheu.

No período em que vivi na Alemanha, tive a oportunidade de aprofundar os meus estudos de dança, me concentrando nos princípios da dança moderna alemã/*Modern German Dance*. Estudei com diferentes mestres entre eles Hans Züllig (1914-1992), Malou Airaud (1948), Dominique Mercy (1950), entre outros. E atuei como bailarina solista e assistente de coreografia no *Tanztheater Christine Brunel*, sob a direção da própria Brunel (1951-2017), ao longo de oito anos. Na sequência, também teci parcerias com artistas de outras áreas como: artes visuais, música e dança, em um período que o *Tanztheater*, com suas características marcantes, imprimia a maneira de pensar e fazer dança naquela região da Alemanha, e respingava pelo mundo.

Somada a esta carreira de intérprete-criadora, eu me formei em Pedagogia da Dança na *Hochschule Für Musik-Tanz- Köln* em 2003, e concluí o meu período de 19 anos de muitas vivências e atuações na Alemanha.

Em 2004, iniciei os meus estudos pós-graduados na UNICAMP em Campinas/SP, onde realizei o doutorado-direto e um primeiro pós-doutorado. Em 2009, fiz concurso para uma vaga de professora no Departamento de Artes Cênicas da USP, fui aprovada, e estreei na docência universitária em 2010.

Atualizando uma didática ao ensinar dança moderna para estudantes de artes cênicas na universidade

Ao apresentar alguns capítulos da minha trajetória, acredito ter deixado claro, para o leitor, que a minha experiência se relacionou

sempre muito mais com a dança. O fato de ter me tornado professora em um departamento de Artes Cênicas, acabou sendo uma dádiva, porque oportunizou que me relacionasse com alguns saberes que eu possuía, mas se fez necessário que eu traduzisse, por diversos vieses, vários princípios e maneiras de abordar a técnica de dança, a *Modern German Dance* que trabalho há décadas para que pudesse me comunicar com os alunos.

Eu não queria, simplesmente, entrar em aula e dar exercícios e combinações para que os alunos mimeticamente repetissem. Até poderia ser um jeito mais facilitado, como decorar um texto teatral. Mas não. Cada vez mais, vou descobrindo que cada aluno tem que acessar os princípios, decupá-los e, assim, se apropriar do que entendeu CORPORALMENTE, porque atores gostam de entender “intelectualmente”, e o ideal é que entendam corporalmente.

O mais difícil neste ofício de professora de *Modern German Dance* em um departamento de Artes Cênicas é que os estudantes demoram a “baixar a guarda” e a se apropriar do que estão conhecendo, apresentado por mim, neste caso. Quando começam a se dar conta, a maioria, de que este material poderá ser útil, porque nos dias de hoje um ator deve atuar, dançar, cantar etc. o semestre já vai sinalizando o seu final.

Também, a nova geração, em geral, estuda pouco “as ferramentas para o ofício” escolhido. Entender corporalmente, especialmente todos os itens que são trabalhados nas aulas como: caminhadas, respiração, quedas-suspensão, qualidade dos movimentos, não dá para ler no Google. O ofício do ator, do bailarino, não tem bula, é um trabalho de todos os dias, e redescoberto, outra vez, *ad infinitum*. Nunca está, nunca é. Será sempre aquela maravilhosa procura. Temos encontros surpreendentes em que nosso aprendizado nos faz andar alguns metros, mas temos longos momentos de estagnação, de deslizar sem sair do mesmo lugar.

Por outro lado, como já mencionei, só posso agradecer por esta oportunidade. Assim, eu tento me atualizar através dos novos alunos que recebemos no departamento e, com eles, passo, quase sempre, dois semestres, em aulas práticas uma ou duas vezes por semana.

Entre as atividades mais aventureiras que desenvolvo com os alunos estão algumas aulas ao ar livre, pelo campus da universidade, que são realmente um palco para novos encontros e sensações que os auxiliam no entendimento corporal - sempre atenta aos integrantes das turmas que vêm de lugares diferentes, com desejos e anseios muito diversos. Mas meu maior celeiro de experimentações e investigações teórico-práticas é realmente o grupo de pesquisa LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades) integrado por alunos e ex-alunos da graduação e da pós-graduação da ECA-USP, que eu criei e dirijo desde 2011. É no LAPETT onde, além de já ter criado dez peças coreográficas para os componentes, com apresentações em diferentes teatros, realizamos pesquisas que geram subsídios que eu aplico e adequo às aulas da graduação.

Atualmente, inicio a aula com uma “introdução prática” para as pessoas acessarem seus corpos. Considero este ato como um olhar “Raiz x Renovação”. Raiz, porque retorno sempre aos princípios basilares da técnica como as caminhadas, a troca de peso e Renovação porque atualizo o acesso aos princípios. Fico atenta às dificuldades e procuro criar novas associações e metáforas, para que os alunos encontrem vias que facilitem o aprendizado.

Sigo acreditando que, com o estudo aprofundado desta técnica, o aluno adquirirá ferramentas, a cada dia, para desenvolver, conscientemente, o uso da energia, utilizando-a até como motivação do movimento. É como se a cada aula o aluno fosse aprendendo novas palavras que irão aumentar o seu vocabulário. Em um determinado momento, ele consegue realizar partituras coreográficas com algumas intenções, dinâmicas e qualidades de movimento sem precisar mais pensar sobre elas. Estas já estão no seu corpo, já fazem parte do seu vocabulário, bastando apenas acessá-las. Quando isto acontece, chamo atenção, com bom humor, e digo: acho que vocês estão dançando!!!! Eles liberam a energia facial, sorriem, respiram através de todos os poros do corpo e exalam felicidade.

A seguir deixarei ecoar a voz de integrantes do LAPETT e suas descobertas corporais, que parecem corroborar algumas das minhas constatações.

Jady Bonifácio: Enquanto atriz, sempre penso também no que a Sayô fala em relação ao texto, o texto que falamos e o texto que dançamos. Como é para um ator decorar um texto (falado) e como é para um bailarino decorar um texto (dançado) e como essas duas coisas se relacionam, os dois envolvem o corpo do intérprete e precisam dele para acontecer. E como é essa relação de expandir nosso corpo para dar volume ao movimento, algo tão material e palpável, como expandir nossa voz, preencher o texto falado, dar volume a ele. (Maio, 2020).

Diego Camelo: Antes de fazer parte e vivenciar o LAPETT a minha experiência com dança teatral era apenas de ouvir falar e/ou pequenos momentos que tive a possibilidade de vivenciar durante a minha formação em técnico em dança na ETEC de Artes. A partir do que está sendo desenvolvido pela Sayô consigo demonstrar um avanço na capacidade técnica, corporal e de conhecimento sobre como conduzir um processo criativo e até mesmo a respeito da *German Dance*. Vejo que quando estou à frente de algum processo de ensino/aprendizado onde me são oferecidas oportunidades de trabalhar com dança teatral eu faço um processo de olhar para o que vivenciei durante esses anos dentro do LAPETT a partir da coordenação da Sayô e, no que me cabe enquanto educador, consigo ter uma visão de como conduzir tais processos educativos. (Maio, 2020).

João Crepschi: As aulas de Sayô são uma razão para permanecer no departamento (CAC). Como disse, gosto imenso de obedecer ao coreógrafo, de criar a partir de suas criações. Gosto de técnica (e é só o que ela nos oferece), pois me permite descobrir movimentos e gestos outros, entender a dificuldade e a beleza do passo na dança, controlar a minha ansiedade, concentrar-me no meu corpo e no espaço de que faço parte. Para além disso, acho os movimentos lindos e isto ajuda um bocado. Quero ter uma relação corpórea com a teoria, quero ler melhor a dança e quero dançar, mesmo tendo consciência dos meus limites. As aulas me têm propiciado isto. (Maio, 2020).

João Gabriel Mariz: O processo de apropriação de uma técnica passa por fases árduas de treinamento e construção de uma linguagem corporal. Posições de pernas e braços nomeadas e numeradas cheias de

regras e coisas parecidas parecem que nunca serão parte de uma construção subjetiva e tão expressiva como a dança. Ao passo que a técnica vai entalhando nossos movimentos, vamos ganhando liberdade para usá-la como quisermos e as possibilidades só aumentam com o treinamento constante. O que nos é estranho e até doloroso no começo, torna-se familiar e quase fundamental. Dos muitos filtros de construção de nossas realidades subjetivas, a linguagem corporal se torna um deles. (Maio, 2020).

David Aquino da Silva: A pedagogia da professora Sayonara navega todo o tempo partindo da lógica da parte pelo todo e do todo pela parte. Dessa maneira, ao experienciar exercícios que trabalham deslocamento de peso, translação, rotação, contração, se experiencia toda a poética da abordagem. É bonito como, do aquecimento a última sequência de movimentos, toda a aula se interconecta, de maneira que conforme o aluno vai compreendendo os princípios e as lógicas do deslocamento, da transferência de peso, da contração, entre outros, todas as etapas da aula se completam. Dessa maneira, cada etapa da aula contém ferramentas para compreender a etapa posterior. Quando chega o momento de executar uma sequência, todas as partes já foram experienciadas. Mesmo assim, quando a turma parece não estar compreendendo Sayonara fragmenta o processo e como um espiral novamente parte do simples para o complexo. (Julho, 2020).

Recordar, Repetir, Reelaborar e Persistir

Entre os elementos da Dança Teatral, e que a *Modern German Dance* abriga, podemos citar a repetição, a reelaboração e a persistência. Mas, talvez, em todos os tipos de ofícios artesanais seja necessário que se repita, se reelabore, e que se persista mesmo que, por vezes, se mude o ponto de vista.

Pessoalmente, depois do Balé Clássico, fiz algumas incursões pelo *Jazz Americano* através de aulas com alguns lendários professores como Lennie Dale (1939-1994), Eneida Dreher (Técnica Luigi), Ricardo Ordoñez, Vilma Vernon, no Brasil. E, em Nova Iorque,

com Alvin Mc Duffie, Jo Jo Smith, mas a técnica de dança em que eu realmente me aprofundi e aprendi foi *Modern German Dance*. Estudei também técnica Martha Graham; fiz muitas aulas na minha juventude nos anos 1970, ainda em Porto Alegre, com uma professora local chamada Cecy Frank (1924-2000). E, outra vez (2001-2003), quando estudei Pedagogia da Dança, para obter o título de licenciatura em dança na *Hochschule Für Musik und Tanz – Köln /Alemanha* (2003), a disciplina de dança moderna que fazíamos era a técnica Graham, com a professora Armgard von Bardeleben (1940-2012), que foi professora na UFBA no Brasil nos anos 1970, e integrou ao longo de muitos anos a *Martha Graham Dance Company-NY*. Nos nossos estudos para o ensino da dança, também apoiados na técnica Graham, fazíamos aulas com a professora Heide Tegeder, que integrou por várias temporadas o *Tanztheater Wuppertal - Pina Bausch*. Mas o que eu quero dizer é que sempre saí de casa para fazer aula de dança e depois ensaiar. Nunca, em nenhum grupo ou companhia de dança de que participei, chegava para ensaiar diretamente. Sempre tínhamos aula, ou seja, “estudo da dança”, com suas alegrias e muitas frustrações, e depois ensaio, e depois correções. Desta maneira, precisei construir uma persistência dentro de mim. Persistência em diálogo com muito trabalho e força de vontade de ir contra todos os “nãos” que a dança me deu, e sempre encontrar novas possibilidades.

Todas as aulas que fiz com esses professores nomeados acima, assim como todas as aulas com os professores da linha da *Modern German Dance* partiam de técnicas estabelecidas e com estruturas alicerçadas por grandes mestres e aplicadas em forma de aulas de dança, nos quatro cantos do mundo. Então, o meu entendimento de dança dialoga diretamente com estrutura. A minha geração aprendeu a estruturar com e na dança, dentro das linhas que me formaram. Entendo que o mais difícil, para as pessoas que tiveram uma formação parecida com a minha, era partir para a desconstrução, que para as gerações atuais é a “palavra de ordem”.

Assim, repetir por querer e acreditar no conhecimento que me foi “ofertado” é um ato que me aproxima de quem veio antes de mim e bebeu de fontes “originárias”.

E por último, acredito que a oportunidade de trabalhar com novos corpos, novas gerações tem me possibilitado ir “me revendo” e a técnica, nas aulas que ministro, que poderia ser considerada um saber congelado, embora não me pareça, configura-se como o “original” que vai se atualizando através das novas abordagens.



REFERÊNCIAS

BANOV, Luiza. **Grafias da dança em deslocamento** – experiência, memória e transmissibilidade, Tese de Doutorado-PPGAC-ECA-USP, São Paulo - Orientação Sayonara Pereira - defendido em 2020.

PEREIRA, Sayonara. O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, jul./set. 2018. Disponível em:< <http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 out. 2020

ENTREVISTAS

BONIFÁCIO, Jady - maio de 2020.

CAMELO, Diego - maio de 2020.

CREPSCHI, João - maio de 2020.

MARIZ, João Gabriel - maio de 2020.

RICCI, Nina - 05 de maio de 2020.

SILVA, David Aquino da - julho de 2020.



SAYONARA PEREIRA (SAYÔ PEREIRA)

Livre-Docente/USP. Professora/pesquisadora de dança moderna e composição coreográfica, Universidade de São Paulo, onde dirige o grupo de pesquisas cênicas LAPETT- Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades. Pós-doutora pela *Freie Universität Berlin* (2016), e pela UNICAMP (2009), onde também concluiu o doutorado (2007). Atuou como bailarina e coreógrafa na Alemanha durante 19 anos (1985-2004). Pedagoga em Dança pela *Hochschule Für Musik und Tanz-Köln/Alemanha* (2003). Aluna convidada por Susanne Linke para estudar na *Folkwang Hochschule-Essen* – Alemanha (1985), na época dirigida por Pina Bausch. É também autora de diversas publicações na área de dança.



Dramaturgias do corpo: uma terceira margem de sentido¹

Thereza Rocha

Da dramaturgia, se diria uma heterotopia. Como tal, um outro lugar no lugar ou uma diferença de lugar no lugar. Seguindo as pistas de Foucault (2013, p. 20, grifo do autor), quando apresenta as heterotopias “como que *contraespaços*”, trata-se, na dramaturgia, de uma borda na qual o sentido vem trabalhar (ação). Em qualquer processo de criação do qual se acerque, o dramaturgista² performa uma aproximação discreta, acompanhamento silencioso e elegante, menos de olhar e mais de escuta, espécie de ambiguidade doce – uma presença estranha, atuante, porém todo o tempo batendo em retirada.

Apesar de a literatura crítica tomar como já superada a definição de dramaturgia enquanto campo exclusivo da produção de obras dramáticas, a depender do contexto, vejo-me em meio à necessidade de chamá-la, por exemplo, de dramaturgias outras ou de dramaturgia expandida justamente para desacoplar a dramaturgia do drama. A rigor, um tal intento pareceria impossível uma vez que uma palavra está dentro da outra, e isto é para nós caso de interesse. O alemão resolve o dilema de forma bastante simples, pois há na própria língua a distinção dada pela função de quem faz dramaturgia, sendo *dramatiker*, o dramaturgo e *dramaturg*, o dramaturgista. Assim, estaríamos aqui falando desde sempre do dramaturgismo, tivesse esse termo ganhado larga utilização, o que de fato não acontece. Seguiremos, neste texto, chamando o dramaturgismo de dramaturgia, insistindo nessa

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o Seminário Internacional Corpo Cênico. Programação disponível em: <<https://laboratorioartesmo.wixsite.com/corpoценico>>. [N.E.].

2 Peço desculpas à pessoa leitora por não ter conseguido chegar a uma solução apropriada para a linguagem neutra.

palavra, e isto equivale a dizer que estamos a tentar desacoplar a dramaturgia de si própria. E é mesmo disso que se trata.

Curiosamente é a própria etimologia que pode correr a nosso favor quando identifica a origem da palavra no grego aparecendo da união entre *drama* (ação) e *ergon* (trabalho, de onde provém a “urgia” do latim), reduzindo-a, para efeitos do nosso interesse, à definição de “trabalho da ação” ou a de “ação em estado/condição de trabalho”. Assim, estaríamos prestes a separar *poiesis* e *mimesis* e supor uma poética que não fosse necessariamente mimética. Para as artes do corpo, a aguda síntese de Sandra Meyer (2006, p. 46) é providencial, com a dramaturgia “compondo uma espécie de narrativa cinética, e menos mimética, diferenciada daquela dada pelo plano dramatúrgico da linguagem verbal ou escrita”. Meyer traz a contribuição de Jean-Marc Adolphe³ (1997), quando ele identifica na lógica teatral o trabalho com o *sentido das ações*, mas, também, com a *ação do sentido*, chave para se pensar uma dramaturgia da dança, ela afirma (*idem*, p. 47). Mesmo concordando com os autores, em lugar de “ação do sentido” talvez seja mais adequado falar da ação *de* sentido para marcar que o sentido aqui em causa não é transcendente (extrínseco, elevado, apriorístico), mas imanente (intrínseco, emergente, processual) às obras e aos procedimentos de criação vigentes nas artes do corpo.

Sentir que sente ou perceber que percebe é redundância necessária para explicar a operação expressiva do corpo na dança em sua íntima relação com a dramaturgia, muito embora não se trate nem aqui, nem em qualquer lugar neste texto, de uma compreensão meramente teórica. A operação consiste em nomear noções que emergem dos/nos fazeres do corpo para entender a operação acontecente quando alguém se move em estado de dança na qual vemos nascer uma dramaturgia física. Para isso é oportuno abandonar a noção de corpo-tradutor, ou corpo-instrumento e, portanto, a partição corpo/mente cara ao mecanicismo cartesiano. Neste contexto, o corpo não se movimenta segundo os mesmos ditames de um bólido qualquer, tampouco como corpo-objeto pertencente a um sujeito que

³ Crítico, ensaísta e diretor de projetos artísticos em dança, fundador da importante revista *Movement*.

o movimenta. Move-se como *corporeidade dançante* (Bernard, 2001) que não conhece um dentro e um fora (separação espacial), nem uma causa psíquica para uma consequência movente (separação temporal). Entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, não há outra coisa senão contiguidade e simultaneidade.

Caso o intérprete trabalhe atentamente essa simultaneidade/contiguidade sensação-movimento|movimento-sensação, ele pode desenvolver uma qualidade muito peculiar de presença (de si) ao próprio dançar. Sentir que sente, perceber que percebe pode levá-lo a agir em relação a isso enquanto se movimenta e, assim, a não se movimentar tão somente, mas a fazer. O intérprete entra em ação, porque algo de fato está acontecendo e ele está agindo em relação a isso: não uma pura experiência solipsista, mas uma experimentação do movimento e, com ela, uma experimentação de sentido. Esta qualidade de atenção permite que o corpo *diga* de seu próprio experimento. O corpo tem um dizer que é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento quando este torna-se experimentação senciente – condição satisfatória para o aparecimento de uma linguagem corporal.

Ao aprofundar-se nesta pesquisa, o intérprete pode perceber que cada experimentação convoca certos *estados de corpo* (Loupe, 2004) e, com eles, um determinado feixe de movimentos afins. Se o movimento não é produto do corpo que o antecede, mas produção **de** corpo que lhe corresponde, dos estados de corpo insistentes, recorrentes e afins, muitas vezes, nasce um vocabulário de movimento – espécie de assinatura corporal. Esse vocabulário pode desdobrar-se como linguagem fazendo a passagem do material sensível à matéria artística e, assim, levar o intérprete no caminho da composição propriamente dita. Neste contexto, o dançarino já deixou de ser um executor de passos e o coreógrafo um mestre que combina esses mesmos passos, prescritos por uma linguagem de dança já dada. Ambos se tornaram pesquisadores da corporeidade dançante, inventores de movimento e compositores de poéticas em dança. Assim, interpretação e criação enlaçam o rabo de uma na boca da outra fazendo nascer um vocábulo novo para dar conta dessa operação: intérprete-criador.

Se o movimento é de fato experimentado é porque ele já se tornou imediatamente uma sensação. Uma vez performando uma sequência de movimentos-sensações, já não será mais possível ao intérprete-criador dizer o que vem antes do quê. A sensação provocada pelo movimento anterior age já no nascedouro do movimento seguinte, do mesmo modo e ao mesmo tempo, o aparecimento do movimento seguinte age ainda na sensação do movimento que acabou de ser performado. Ao agir no sentido da experimentação de seu movimento, o reverso também ocorre: o seu movimento age na experimentação do sentido. Atento à experimentação, o intérprete-criador percebe que ela vai tecendo um fio de sentido, espécie de coerência interna aos movimentos do modo como se manifestam. Assim, tal como acontece no crochê, o fio único enreda-se sobre si, volteia, avança, recua, estabelece continuidades e descontinuidades, tece, portanto. Nesse caminho fiandeiro, o sentido da ação já é a própria ação de sentido; do mesmo modo e simultaneamente a ação de sentido já é o próprio sentido da ação. Em vez de razão apriorística ou o fim teleológico das ações, sentido é uma derivação, um efeito, um acontecimento.

Neste contexto, não se trata da expressão (representação) de um drama, sentimento ou significado extrínseco ao corpo, mas da expressão (manifestação) de um sentido autorreferente, ou seja, um sentido que não existiria fora da linguagem corporal. O corpo já não conta uma história, mas é a sua própria história rompendo a barreira que separava o intérprete da obra, pois ele é a obra. Se ele é a obra e a obra é a *mise-en-scène* do movimento, entre o corpo da cena e o corpo do intérprete-criador já não há mais uma relação de continente e conteúdo. Não tardará para que o investimento passe do corpo ao corpo da cena. Está franqueada à narrativa cinética convocar tantos elementos da linguagem teatral quantos forem necessários à composição da tessitura de seu dizer. O intérprete-criador ou o coreógrafo tornam-se encenadores. Nasce de todo este investimento uma dança com efeito de teatro. Trata-se precisamente de um teatro do movimento – o movimento colocado em ação (*mise-en-scène*) – e da constituição no palco de uma tessitura dramática feita de corpo (narrativa cinética).

Foi assim, letra e cartilha, que durante três anos (1993-1995) aprendi no Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo, do antigo Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, atual Escola e Faculdade Angel Vianna (RJ). Esse aprendizado me levaria a desenvolver, durante mais de uma década, um modo próprio de trabalhar nas obras das quais me acercava. A Angel (como afetuosamente, ex-alunos nos referimos à escola) era um local de convivência de muitas diferenças, muito embora dentro de um determinado estrato social⁴. Conforme afirmei em minha tese:

Gordos, magros, jovens, velhos, donas de casa, arquitetos, tetraplégicos, atores e bailarinos compartilhavam as salas de aula da formação técnica, interessados uns nos outros como pesquisa de motricidade e de expressão. Na Escola, a apropriação somática e, portanto, necessariamente singular do movimento era a única premissa de um aprendizado baseado no pesquisar do próprio corpo a partir do qual se desenvolvia uma espécie de inteligência corporal, uma habilidade de pensar em movimento. Mais do que uma escola de dança, uma escola de invenção. A abordagem somática ajudava alunos e alunas a inverterem a emperrada chave tecnicista do ensino de dança. No lugar do espelho e da relação modelo/imitação, olhos fechados, corpo no chão e auto-observação. (...) Trazer o movimento à consciência requiritava um voltar-se para si, condição para o desenvolvimento da inteligência corporal – um modo de existir atento às singularidades do mover-se próprio e característico de cada um(a). Trata-se de uma escola de dança onde a pessoa não aprendia propriamente a fazer uma coisa, mas a tornar-se (esta coisa). Este é um trabalho sobre si que mostrava desde sempre sua afinidade com a estética da existência foucaultiana na

4 Não entendamos isso, entretanto, como afirmação inconsequente da festa do multiculturalismo, da diversidade racial e de gênero, pois é importante notar o fato de negro.a.e.s não serem comumente encontrado.a.e.s no corpo discente naquela época. Impossível deixar de dizer o quanto tal fato reflete o racismo e a desigualdade social estruturais no Brasil que dificultam ou mesmo impossibilitam o acesso desta larga parcela da população a um centro formativo privado de dança localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro.

qual desdobra-se essa possibilidade 'de nos tornarmos o que poderíamos ter sido e nunca fomos'. (Cardoso, 2012, p. 13-14).

Assim, acredito que me tornei dramaturgista da/na dança, pois sempre foi o que eu poderia ter sido (e fui), mas que acabei reconhecidamente me tornando somente a partir de 2009. Quero dizer com isso que o fazer (o modo de operar dramaturgicamente) veio antes e o nome depois, pois durante uma década (1995-2005) segui uma trajetória profissional que me levava da assistência de direção à direção de espetáculos⁵. Mirando o tempo atrás com os olhos de hoje, entendo que, aos poucos, era dramaturgia no que aquilo se tornava.

O ano de 2009 é importante: Maria Alice Poppe⁶ convida-me para uma parceria na dramaturgia de um solo seu que integraria o espetáculo *Código Fonte*⁷. Intérprete-criadora e dramaturgista teciam ali diálogo colaborativo na composição de uma obra de dança na ausência da coreografia (nem ela, eu tampouco, somos coreógrafas). A experiência de criação a quatro pés fez aparecer um modo singular de trabalho no entre dos dois domínios, nessa falha (e falha não é falta, cabe notar), que exigiu tornar-se o próprio motivo de criação das duas obras seguintes.

5 Nesse período inicial de minha trajetória profissional, trabalhei como assistente de direção e coautora do roteiro do espetáculo *Tudo que eu nunca te disse*, da Companhia de Dança Marcia Rubin (1996/1997) e como assistente de direção da Staccato Companhia de Dança (depois Staccato) Paulo Caldas, nas obras criadas no período 1997/2001; como diretora do espetáculo *Mildred Mildred*, da Dupla de Dança Ikswalsinats (2001/2005); na concepção do espetáculo *Outra dança: homenagem a Angel Vianna* (1999). Como diretora teatral dos espetáculos *Não te segurei pela mão* (1995); *São João Del Rei falada, musicada, sincronizada e cantada* (1996) e *Mater Crucis ou a estrepitosa história do Homem que não sabia morrer* (1997).

6 Bailarina e colaboradora em processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pela Unirio. Mestre em Artes Visuais pela UFRJ. Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ onde coordena o Projeto de Pesquisa LINHA.

7 Espetáculo criado em colaboração com a bailarina Pim Boonprakop, composto por dois solos e um duo, que estreou e cumpriu temporada no Centro Coreográfico do Rio, em 2009.

Em *3Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch*⁸ (2010), a linguagem híbrida a meio caminho entre a palestra e o espetáculo criava oportunidade para vários diálogos tecidos em/como cena: dança e pensamento, memória e atualidade, palavra e gesto. O espetáculo *transcria*⁹ (Campos, 2010) sequências dançadas do espetáculo *Café Müller* (1978), a partir de um modo de pesquisar e compor dramaturgia física que ambas aprendemos na Angel, conforme acima descrito. A ausência do coreógrafo ou sua presença fantasmática é tema, com a peça homenageando Pina Bausch, responsável pela formação dos afetos de dança da nossa geração, homenagem que ganhou nuance insuspeita com o falecimento da alemã durante o processo de montagem do espetáculo.

Curiosamente, a passagem dessa obra à seguinte marca uma forte inflexão no meu trabalho implicando certa despedida, dolorosa, porém necessária despedida, da vinculação exclusiva e excludente da dramaturgia a uma dramaturgia física com forte acento de teatro-dança. (Esse ponto de viragem atinente ao meu trabalho de criação será explicado daqui a pouco através do modo como ele se desdobrará na sala de aula.)

Em *Máquina de dançar* (2014/2016)¹⁰ nos aproximamos das artes visuais para, nesse contato, escarificar a carne da cena. Criamos uma *quase*-instalação, na qual a materialidade do corpo dançante é dramaturgicamente adiada. Assim, Maria Alice só aparece efetivamente dançando nos dez minutos finais de um total de cinquenta minutos de percurso dos visitantes/espectadores pela máquina. Nesta visitação, a dança aparece, porém, desvinculada do corpo e ope-

8 Obra contemplada com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2008 que estreou e cumpriu temporada no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto e apresentou-se no Festival de Dança do Recife em 2010, sendo considerada um dos dez melhores espetáculos de dança do ano pelo jornal O Globo.

9 Em lugar da remontagem, ou da recriação, nomeamos nosso procedimento tomando de empréstimo o conceito da *transcrição* de Haroldo de Campos (2010). Para a descrição detalhada desse processo de pesquisa e composição da dramaturgia física no espetáculo, ver a minha tese de doutorado (Cardoso, 2012).

10 Projeto contemplado com o Fomento à Cultura Carioca 2013 da Prefeitura do Rio e que cumpriu temporadas no Espaço Cultural Sérgio Porto/RJ, em 2014, e no Sesc Pompeia/SP, em 2016.

rada em outras materialidades (nove ambientes-objetos)¹¹. Conforme declara em entrevista (2016, documento eletrônico): “Parafrazeando Marcel Duchamp, a questão era como dançar e ao mesmo tempo evitar a velha forma de dançar”, explica Poppe, garantindo em seguida: “Nossa ideia foi indagar a coreografia, sem abrir mão da composição”. Era um manejo de sentido que, insistíamos em dizer, estabelecia não um para além, mas um *para alguém* do cênico.

A escarificação da carne da cena e a radicalização do trabalho da dramaturgia espalhou-se do estúdio de criação para a sala de aula na universidade provocando uma inflexão também no meu trabalho pedagógico a partir de 2017. Até então, trabalhava no componente curricular *Dramaturgias da dança* com uma abordagem herdeira de minhas duas formações técnicas, uma em teatro¹² e a outra em dança. Isto implicava subdividir o período letivo em duas porções: uma primeira, em que eu ministrava aulas de expressão corporal a partir de abordagem somática, e uma segunda, em que me dedicava às criações das pessoas participantes. Nesse processo, incomodava-me sobremaneira o fato de a primeira parte sobrepujar-se de modo desequilibrado sobre a seguinte, fazendo aparecer trabalhos muito semelhantes entre si em termos do imbricamento entre a linguagem corporal e a linguagem cênica. Parecia-me que eles e elas estavam entendendo a dramaturgia como uma técnica que trazia consigo determinada estética como fim. Não por acaso, todas as propostas desenvolvidas pelos participantes a partir de compreensão vivencial da dramaturgia do corpo possuíam forte acento de teatro-dança. O produto, entretanto, parecia desmentir o processo. Se o investimento da dramaturgia na singularidade dançante passando do corpo ao corpo da cena faria aparecer soluções artísticas distintas, algo não ia bem. Resultavam, desse investimento, obras majoritariamente muito fracas e, mais grave, desconectadas do *capital corporal* (Gadelha, 2016) que cada aluno trazia consigo. Evidentemente, isso

11 Para apreciação de um vídeo-resumo do trabalho (20min de duração), ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=3lK1drrbEDo&t=772s>>.

12 Curso técnico de formação do ator da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras/RJ (1989/1991).

tinha estreita relação com a metodologia e a didática. Precisava urgentemente alterar esse regime de trabalho.

A partir de 2014, fui integrando outras dinâmicas de composição ao processo pedagógico até que, em 2017, radicalizei a viragem. Inverti o sentido do semestre letivo, começando o trabalho pelo que outrora era o final, e, nessa inversão temporal, transverti o sentido da abordagem. Desde então, não ministro mais aulas de movimento, salvo em algumas raras ocasiões e atuo, desde o primeiro dia de aula, diretamente sobre as materialidades de criação dos alunos. Eles e elas trazem uma proposição para ser trabalhada em sala como um experimento de/em dramaturgia que pode advir de trabalhos desenvolvidos em outros componentes curriculares dos cursos ou ser algo novo. Peço-lhes atenção ao capital corporal que cada qual traz consigo e que, muitas vezes, remonta a experiências até anteriores à entrada na graduação, ou que correm em paralelo. De qualquer modo, devem escolher uma proposta que permita recuar para um estado genealógico de perguntação, para a condição ainda de suposição.

Nesse processo, franqueio o trabalho de (re)composição à admissão de qualquer suporte, o que me parece determinante na proposta transvertida. Isto significa dizer que o trabalho a ser desenvolvido pode vir a comportar propostas, só para mencionar algumas, em vídeo, texto, palestra, aula, instalação, intervenção, foto, até perfil do instagram já apareceu¹³, e também, mas não exclusivamente, proposições cênicas. Essa abertura tenta fazer com que o estado de perguntação a que se submetem os trabalhos possa recuar aquém do limite do cênico, nos levando a supor qual modo de articulação de sentido é mais adequado ao trabalho e o potencializa. Gosto de pensar na dramaturgia como um passo (crítico) atrás, como se fosse possível, digamos, visitar a véspera do início para perguntar: “será/seria isso mesmo?”. Enquanto um fazer de processo, nela, o sentido não tem chave mestra, abre-se como campo de pesquisa dos possíveis (e não somente dos prováveis), porque não procura fazer coincidir,

13 A obra chama-se *@contra_self*, criação de Diana Lima e dramaturgismo de Thiago Torres (2020), e pode ser apreciada: <https://www.instagram.com/contra_self/?hl=pt-br>.

como dedução causal, o fim do princípio. Isto implica descolar a dança da cena e deixar que o próprio processo informe qual o suporte.

As proposições são trazidas para o contexto da aula e, a partir de seu compartilhamento com a turma, estabeleço, com elas, um acompanhamento dramaturgicamente dialógico na criação, investindo para que todas as pessoas participantes também o façam. Importante ressaltar que, para decepção de alguns e algumas, sou eu também quem recua a cada dia de aula de tornar-me diretora dos trabalhos. Isso não é necessariamente fácil para mim. Exige-me certa renúncia que, entretanto, é absolutamente determinante no experimento. Implica uma abordagem muito sutil, uma espécie de jogo, que de fato avança somente até o limite correspondente ao que pode um dramaturgista em qualquer processo de criação. Isto envolve ética, rigor e, mesmo, certa ascese que, para mim, são importantes ao dramaturgista e corresponde ao *deslugar* que ele ou ela ocupa nas topias de criação (falarei sobre isto mais adiante). O acompanhamento dura um semestre e não visa à culminância final (sendo a avaliação, portanto, processual) já que implica muitas vezes a desconstrução da proposição originária a partir da abordagem que, como já disse aqui, eu chamaria de genealógica. As correlações com *Análise das obras coreográficas*, outro componente curricular também ministrado por mim nos cursos, é frequente e conta da dramaturgia admitindo procedimentos próprios da crítica de arte.

Desde 2014, eu a chamo mais assumidamente de *crítica avançada*, tomando do francês, o *avant la lettre* (antes do estado definitivo; antes do seu inteiro desenvolvimento), com a dramaturgia trazendo certa *heterocronia* (Foucault, 2013) ao processo de criação. É a crítica chegando antes do tempo, ou seja, antes da obra acabada (por mais que essa noção esteja em permanente desconstrução na arte contemporânea). No modo como a exerço, trata-se de um acompanhamento de processos em/de arte no qual eu funciono como uma espécie de *ombuds(wo)man*, meu vínculo, entretanto, não sendo com os artistas, mas com a obra, com a produção de sentido **da** e **na** obra. É precisamente por isto que reconheço a posição da dramaturgia nas topias de criação como um *deslugar*, algo próximo da *heterotopia* (Foucault,

idem): a abertura de um lugar outro no (próprio) lugar. Ao assimilar as faculdades da crítica, a dramaturgia assume certa alteridade nos processos de criação, ambígua alteridade, porque também *cúmplice* (Pais, 2004). Sendo alteridade não tem, portanto, identidade ou especificidade. Não constitui disciplina, dado seu comportamento indisciplinar. Sendo alteridade não tem lugar, mas *deslugar*.

Para desenhar mais ou menos como eu o percebo, a palavra *abordagem* (frequente no presente texto) me parece adequada, se tirarmos dela o sentido de assalto ou ataque agregado, e retivermos, no abordar, somente o abeirar. Assim, falarei na dramaturgia como aproximação, criação de relação com a obra em processo, mas feita borda a borda, sentido naval do termo, sempre com uma instabilidade marítima ou fluvial subjacente que indeterminadamente ora as aproxima, fazendo-as encostar, colidir até; ora as afasta, desvia, para logo em seguida voltar a aproximar. Este é o modo como tento abeirar-me do(a)s processos de criação dos intérpretes-criadores com os quais repetidamente tive a chance de trabalhar. Encontra-se aí circunstância singular, eles e elas sendo o próprio corpo da obra e, pois, compondo um pouco às cegas, sem poderem (se) ver. Cabe recordar o famoso verso de W. B. Yeats: “Como podemos distinguir o dançarino da dança?”¹⁴, flagrante da excessiva proximidade entre o intérprete e sua criação. Nessa circunstância, a pergunta de sentido, muitas vezes incômoda e desconcertante, abre uma fresta, uma rachadura, uma falha. Eis que, ao abeirar-se do processo de criação, a própria dramaturgia abriu-lhe duas bordas. No espaço entre os termos do vocábulo intérprete-criador, o hífen não apazigua com a fusão, mas marca a lembrança dessa falha, *deslugar* onde a dramaturgia é convocada a trabalhar.

De volta à minha tese: “O sentido é da ordem da potência, do paradoxo, da abertura para séries possíveis, produzidas pela emergência da diferença. O sentido é uma pulsação e um rumor. Podemos ouvi-lo com o corpo” (Cardoso, 2012, p.169). Ao revés do que seria fácil supor, na minha abordagem dramaturgica, trata-se menos, qua-

14 No original: “How can we know the dancer from the dance?”, do poema *Among School Children* (1923).

se nada, de um olhar de fora, mas da escuta corporal de sentido. Há corporeidade no fazer da dramaturgia. Seria mesmo impossível que não fosse assim, dada a formação na Angel que me ensinou a abordar o outro de modo somático, eu diria a partir das minhas costas e dos meus pés (isto não é uma metáfora), passando do óptico ao háptico. Há uma conjunção cinestésica e *cinestética* que se desdobra como fazer colaborativo, dialógico e horizontalizado de criação, a partir da escuta sensível tanto do movimento corporal quanto dos conceitos emergentes das/nas práticas. Mas trata-se também de uma escuta que não se detém mais, como no passado, em ouvir tão somente o sentido autorreferente, fio único, que opera sua tessitura a partir de si, das margens da obra para dentro. Sendo escuta, foi tornando-se impossível deixar de ouvir o barulho do mundo. Ao ouvi-lo, uma forte inflexão nos procedimentos de abordagem da dramaturgia tornou-se inevitável, conforme aqui foi narrado, acontecendo no dentro dos espaços de trabalho, fosse no estúdio de criação, fosse na sala de aula. A ação *de* sentido continua sendo produzida na/da experimentação de modo imanente porque processual, interessada no que é acidental, suscetível, intensivo, mas, por isso mesmo, agora, aberta ao (i)mundo.

Neste contexto, a pessoa que dança não é mais a sua dança. Entre a borda do intérprete e a borda da criação há dramaturgia: uma terceira margem do rio, *heterotopia* ao mesmo tempo poética e enigmática legada por Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

ADOLPHE, Jean-Mark. La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l'écart. **Dossier Danse et Dramaturgie**. Nouvelles de danse. Bruxelles: Contredanse, Printemps, n. 31, 1997.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARDOSO, Thereza Cristina Rocha. **Por uma escrita de processo: conversas de dança do espetáculo 3Mulheres e um Café|uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Unirio, 2012.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GADELHA, Ernesto. (Re)grad(u)ações de uma experiência. In: ROCHA, Thereza, Instituto Festival de Dança (orgs.). **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?**. Joinville: Nova Letra. 2016. p. 67-74. Disponível em: <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-Danca-Graduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores.pdf>. Consulta realizada em 12/10/2020.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles: Contredanse, 2004.

'**MÁQUINA DE DANÇAR**', de Maria Alice Poppe e Thereza Rocha, estreia em São Paulo. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3IK1drrbEDo&list=TLGGVHUdnIPDptEyODA0MjAyMQ&t=20s>. Consulta realizada em 7/10/2020.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (orgs.). **Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Autor, 2006. Disponível em: <<https://midiatecadedanca.com/tubo-de-ensaio-experiencias-em-danca-e-arte-contemporanea/>>. Consulta realizada em 6/10/2020.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.



THEREZA ROCHA

É pesquisadora de dança e artes da cena e dramaturgista de processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pela Unirio. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO|UFRJ. Tem formação técnica em teatro e em dança, pela CAL-Casa das Artes de Laranjeiras e pela Escola e Faculdade Angel Vianna (RJ). Professora dos cursos de graduação em dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, onde coordena o grupo de estudos *Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?* Autora do livro **O que é dança contemporânea?** (Conexões Criativas, 2016), coautora do livro **Diálogo|Dança** (SENAC, 2012), junto com Márcia Tiburi.





*Diálogos da
cena carioca*

Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro: uma perspectiva labaniana



Adriana Bonfatti

Introdução

Dando continuidade ao estudo do tema da *preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro*, objeto de dois encontros nacionais realizados na Escola de Teatro da Unirio, nos anos de 2018 e 2019, coordenei junto com a professora Dra. Joana Tavares, no primeiro semestre de 2020 um grupo de estudos¹ sobre o mesmo tema.

Tendo como parceiro o *Laboratório Artes do Movimento*, este grupo de estudos foi realizado remotamente e contou com a participação de artistas, pesquisadores, docentes e discentes de universidades nacionais e internacionais, interessados nas questões relacionadas às especificidades e aos cruzamentos das fronteiras entre estas funções exercidas por tais profissionais, cada vez mais presentes nas artes cênicas.

Cientes de que estamos investigando um campo oriundo de diversas práticas corporais onde ainda há muito a ser pesquisado, este artigo pretende ser uma contribuição para reflexões sobre nosso ofício. Foi estruturado a partir de depoimentos, relatos e questões

¹ Este grupo de estudos faz parte das atividades do projeto de pesquisa “Corpo Cênico: Agentes, Análise e Criação”. É um projeto vinculado ao Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da Unirio, coordenado pela profa. Dra. Joana Tavares e no qual participo como professora colaboradora. A pesquisa aborda o corpo nas artes cênicas e se articula em três eixos principais: a historiografia de seus agentes pioneiros na Dança e no Teatro Brasileiro, a análise do movimento/gesto expressivo e o estudo de processos de criação cênica e composição coreográfica.

levantadas por mim, Ana Bevilaqua², Jacyan Castilho³ e Marina Salomon⁴, professoras, artistas e pesquisadoras que têm em comum, nos seus processos artísticos e formativos, a presença do suporte prático-teórico do *Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento*⁵. Escrito a partir de experiências das profissionais supracitadas, este texto foi norteado segundo três eixos: as diferenças e os atravessamentos entre as terminologias e as práticas das funções da preparação corporal, da direção de movimento e da coreografia no teatro; as questões relacionadas à formação deste profissional; e as inquietações acerca do reconhecimento do seu trabalho nas artes da cena.

(En)corpando terminologias

Preparar, dirigir e coreografar. Três funções, trabalhos e ações diferentes, que na prática da cena contemporânea se apresentam de tal maneira entrelaçadas que as fronteiras se dissipam.

Ana Bevilaqua compreende a *preparação* como “algo que é pré, um trabalho que vem antes”, um momento no processo de criação do espetáculo onde é possível “preparar os atores de uma maneira pro-

2 Ana Bevilaqua. Bailarina, atriz, professora da Faculdade Angel Vianna (FAV), onde ministra aulas na graduação e na pós-graduação. Atualmente é coordenadora dos cursos de graduação e da pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff (junto com Regina Miranda) na mesma instituição. Mestre em Teatro pela Unirio. Possui certificado como Analista de Movimento (CMA- Certified Movement Analyst) pelo *Laban Institute of Movement Studies - LIMS, NY*. Integra a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos desde 1984.

3 Jacyan Castilho. Diretora teatral e atriz formada pela Unirio (1982). PhD em Artes Cênicas (UFBA- 2008) e MA em Teatro (Unirio – 2000). Bailarina formada pela Escola Angel Vianna (1995). Profa. Associada (ECO-UFRJ), desde 2014. Professora do PPGDança -UFRJ e PPGEAC Unirio. Foi Professora Adjunta da Escola de Teatro-UFBA de 2002 a 2014. Desde 2018, é Coordenadora Adjunta para Mestrados Acadêmicos da área de Artes na CAPES.

4 Marina Salomon. Bailarina, atriz, professora e diretora de movimento. Formada em Dança Clássica pela Escola Estadual de Danças Maria Olenewa; Bacharel em Teatro, pela Faculdade CAL de Artes Cênicas, com especialização em Direção Teatral na mesma instituição. Tem o título de *Honorary Certified Movement Analyst - HCMA* (Analista de Movimento Honorária) pelo *Laban Institute of Movement Studies - LIMS, NY*. Professora na disciplina Corpo e Movimento, do Curso Técnico de Formação de Atores na CAL-RJ e desde 2015, ministra a disciplina Corpo Cênico, na Faculdade Cal de Artes Cênicas (RJ). Integra a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos desde 1984.

5 Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, daqui para frente Sistema L/B. Mais sobre o assunto nas referências bibliográficas.

funda e detalhada (...) abordando com mais tranquilidade as questões corporais individuais dos atores”. Esta *preparação* está relacionada ao tempo disponível para a criação do espetáculo o que, infelizmente nos últimos anos está cada vez mais reduzido. Tudo precisa ser feito de maneira rápida “para que os editais sejam cumpridos” e frequentemente vimos estreias após apenas um ou dois meses de ensaios.

Não havendo tempo, Bevilaqua inicia seu trabalho pela *direção de movimento* onde o corpo do ator já é percebido nas circunstâncias da cena e em diálogo com as propostas do diretor e as demandas do texto e dos atores. Não há um caminho único para conduzir estes ensaios: algumas vezes ela trabalha com vários atores ao mesmo tempo, “marcando cenas inteiras”, e outras trabalha individualmente “ajustando gestos ou criando pequenas sequências de movimentos com/para os atores”.

O trabalho coreográfico é percebido por Bevilaqua como algo “mais voltado para a criação e organização de passos e sequências mais reconhecidamente como dança”. É um lugar onde não se pode fugir de uma “marcação” precisa de uma sequência de movimentos, muitas vezes acompanhada por um ritmo musical igualmente preciso. Bevilaqua prefere criar em conjunto com os atores, pois entende que a *coreografia* faz mais sentido quando surge da relação imbricada com o trabalho de *direção de movimento*.

Durante os processos acima descritos, o Sistema L/B é acionado por ela para “traçar um plano de trabalho”. Com um vocabulário vasto e com “parâmetros muito claros”, o sistema é uma ferramenta que “ajuda a entender as demandas do diretor, entender o movimento por trás das palavras do texto e o que cada personagem tem de específico corporalmente” e, principalmente, como toda esta linguagem se articula na composição da cena. Ela não utiliza o sistema como um todo e, somente ocasionalmente, explicita ou usa termos labanianos no trabalho direto com os atores. Algumas vezes, as cenas são criadas a partir das relações espaciais, outras vezes das qualidades de movimento, pois “(...) é o próprio trabalho que vai me dizendo o que é necessário”.

Como exemplo, Bevilaqua cita o trabalho que fez na peça *Escravas do Amor* com a companhia *Os Fodidos Privilegiados*, dirigida por João Fonseca, onde na cena de abertura vários atores foram “marcados” sentados em uma fileira de cadeiras, no proscênio. Eles precisavam levantar lentamente e a composição da cena foi feita a partir de mudanças posturais que dialogavam espacialmente: “criei a cena com algumas pessoas se movimentando mais na dimensão vertical, outras mais em plano sagital, avançando ou recuando, outras espalhadas no plano horizontal e algumas mais diagonalizadas. A criação deste quadro vivo foi se estruturando a partir das relações espaciais”.

Jacyan Castilho também percebe a distinção entre essas três funções, mas trouxe como problematização o fato de que nem sempre elas ficam claras, nem mesmo para quem está envolvido na montagem. Aponta que este contexto é naturalmente um reflexo das Artes Cênicas que, aos poucos, “vão perdendo os limites, vão borrando as fronteiras entre teatro, dança, performance”. Com isto, as funções na criação dos eventos cênicos também vêm mudando e hoje há “praticamente um dramaturgo para cada função”. Tendo como referência sua atuação profissional no teatro, Castilho traz para reflexão a expressão “dramaturgia expandida”, uma dramaturgia que “deixou de ser só uma organização de ideias, de palavras, de um texto e passa a ser qualquer conjunto de organização de ideias que estão trabalhando dentro da cena”. Ressalta que, nesta perspectiva, temos o dramaturgo da luz, o dramaturgo visual, o dramaturgo do texto, o dramaturgista, o dramaturgo que é o encenador, o autor da direção. Estes profissionais muitas vezes transitam em diferentes funções entre uma montagem e outra, e com isto as fronteiras entre os trabalhos vão se “borrando”.

Para Castilho, a falta de tempo também reverbera na cena e no trabalho dos profissionais que atuam neste imenso guarda-chuva que é o trabalho corporal do ator. “Um diretor poderia chamar um ‘profissional do corpo’ para fazer uma preparação, no sentido de uma aquisição de habilidade como uma acrobacia, um sapateado, ou uma luta de esgrima etc.”. Mas a falta de tempo não permite esse tipo de

preparação, pois, “ou a pessoa já tem esta prática diária ou fica impossível adquirir esta habilidade (...) então, muitas vezes se muda a concepção inteira de uma cena”.

Castilho observa que hoje há uma *preparação corporal* mais voltada para o que chamou de “organização corporal”, que tem como propósito colocar todos “em um mesmo universo cênico”. Como exemplo, cita um trabalho que realizou na peça *O Dileitante*, de Martins Pena. O elenco era composto por ótimos atores, com histórias corporais muito díspares e que há muito tempo não trabalhavam juntos. Os ensaios não foram nem para *coreografar*, nem mesmo para fazer *direção de movimento*, e sim para fazer “com que todos chegassem corporalmente a um mesmo universo” e ganhassem intimidade entre si. Para isto, propôs jogos infantis como pique, corrida, estátua e roda para que eles ganhassem intimidade no “jogar em cena”. Ela não sabe dizer se neste trabalho fez uma *preparação corporal* ou uma *direção de movimento*, porque nesta, como em muitas outras experiências, perde-se um pouco a especificidade das funções e o trabalho com o ator torna-se muito maleável no contexto das montagens.

Se, por um lado, esta é uma realidade interessante que emerge da criação cênica, por outro, é importante destacar que os profissionais estão “lutando hoje para manter uma certa especificidade. E por que é importante dar nomes a ‘estes fazeres’? Por que é importante delimitar campos?”. Para Castilho, “é importante porque isto dá visibilidade, porque politicamente é um ato afirmativo dentro da profissão, porque confere autonomia cada vez mais a um certo campo de saber”.

Neste sentido, vejo que todo este movimento que vimos organizando na Unirio, como a criação deste grupo de estudos, os encontros artísticos e acadêmicos e a reivindicação por uma categoria

específica na entrega de prêmios⁶ pelas diversas instituições e organizações teatrais cariocas fazem parte de uma assertiva desse trabalho como um campo de saber.

Concordando com Castilho, “a *preparação corporal* deve ser considerada um ofício dentro do ofício teatral, um ofício que tem autonomia e que é não só da dança, mas do evento cênico”. Para ela, por trás desta luta por uma categoria de prêmio está a luta “por um espaço profissional, uma visibilidade no trabalho”. Por isso “é realmente importante conferir nomes e estabelecer limites, mesmo na contramão de uma tendência atual de tudo ser mais fluido” entre os fazeres na criação cênica. Sabemos que na prática nem sempre é fácil, mas na teoria é importante fazer esta distinção, pois permite “assegurar um espaço e um mercado, (...) pensando o mercado como um espaço de trabalho”.

Para Marina Salomon, este “borrar das fronteiras” entre as funções acontece pela “própria força dos eventos e dos trabalhos”, mas, de acordo com suas experiências, estas diferentes funções vão sendo percebidas internamente de maneiras bastante distintas pelos artistas envolvidos.

Ela percebe o lugar da *preparação corporal* como um trabalho voltado para que todo o elenco “esteja em uma mesma peça” e assinala que é muito comum hoje em dia ela iniciar um trabalho (ou mesmo ver um espetáculo já em cartaz), onde se tem a sensação de que os atores se juntaram aleatoriamente e “cada um resolveu fazer um personagem à sua maneira”. A função do preparador corporal se-

6 Diante da inexistência, na cena carioca, de premiação em categorias permanentes que contemplassem as funções de *preparação corporal/direção de movimento e coreografia no teatro* tanto nos prêmios de Dança, quanto nos de Teatro – a única exceção sendo o Prêmio CBTIJ de Teatro Infantil – os membros do Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento da Unirio redigiram em 2018 uma carta aberta, em formato de petição, intitulada “Ausência de premiação para as categorias de *coreografia, preparação corporal e direção de movimento*”, reivindicando a criação destas categorias como permanentes. O documento foi assinado por cerca de 250 profissionais da área e enviado aos jurados dos principais prêmios do Rio de Janeiro, como: Molière, Shell, APTR, Cesgranrio e Botequim Cultural. O resultado inicial deste movimento foi a criação em 2019 do prêmio na categoria *Direção de Movimento/Coreografia* pela APTR e, em 2020, a categoria de *Direção de Movimento/Coreografia* pelo Botequim Cultural. Ver petição em: <https://secure.avaaz.org/po/community_petitions/Artistas_das_artes_do_corpo_docentes_e_pesquisadores_Ausencia_de_premiacao_para_as_categorias_de_direcao_de_corpo/>. [N.E.].

ria, entre outras, “a de colocar todos habitando em um mesmo universo”. Como? Trazendo “as intensidades corporais necessárias para aquele ambiente”. A *preparação corporal* tem a ver com um “vir a ser”, conforme colocado pela diretora e coreógrafa labaniana Regina Miranda (2008), para quem “este vir a ser, como um estado de criação constante que permite você estar, estar sendo e estar se transformando ao longo do seu processo [individual] e ao longo [do processo coletivo] da peça”. A meu ver, dentro de uma perspectiva labaniana, essa transformação, essa abertura para a transformação está correlacionada a uma disponibilidade para a abertura da relação consigo mesmo, com o outro e com a proposta da encenação.

Segundo Salomon, o Sistema L/B a auxilia nas diferentes funções aqui tratadas. Ela também não ministra aula “sobre o sistema” quando está fazendo *direção de movimento*, mas ele entra em suas anotações de ensaios e também como “um olhar, como uma perspectiva gramatical que não se relaciona somente com um fazer”, mas com uma abertura de caminhos para a observação, aproximação e diálogo com o elenco e o diretor. Através do sistema, ela tenta “traduzir tudo em movimento, (...) um processo prazeroso de tornar visível algo que ainda está no conceito”. O texto enquanto literatura é importante no teatro, “mas ele não pode ficar encerrado nele mesmo, o desafio é encorpar as ideias do diretor”.

Para exemplificar o seu trabalho, Salomon relata a experiência que teve no teatro e no cinema com a atriz Andrea Beltrão. Na montagem teatral de *Antígona* (direção de Amir Haddad), Salomon iniciou o trabalho apenas três semanas antes da estreia e, por isto, os ensaios foram intensos e alguns deles sem a presença do diretor. Houve um primeiro momento (mesmo que curto) considerado por ela de *preparação corporal*, mais voltado para “improvisação, descoberta de gestualidade e de intensidades corporais”, mas, desde ali, “a *direção de movimento* já estava implícita através de pequenas marcações que iam surgindo”. O sistema entrou para ativar na atriz as qualidades que considerava necessárias ao personagem como “peso forte, (...) mudanças rápidas entre fluxo muito contido e libe-

ração do fluxo, (...) e de espacialidade muito ampla, para contenção dessa espacialidade (...).”

Já no cinema, Salomon trabalhou com Andrea no filme *Hebe*, dirigido por Maurício Farias. Para ela, “Andrea é uma ótima atriz e mais do que isto, é muito disponível e isto faz toda a diferença quando se trabalha com um ator”. O desafio desse trabalho foi que a apresentadora Hebe Camargo (1929-2012) ainda é uma pessoa muito querida e presente na memória dos brasileiros, e, corporalmente, muito diferente de Andrea. Através da TV Globo, coprodutora do filme, elas tiveram acesso a um imenso arquivo de imagens, tanto de fotos como de vídeos. Num primeiro momento, o trabalho de Salomon foi observar este arquivo através de “um olhar e uma gramática labaniana” e fazer muitas anotações. Enquanto isto, Andrea fazia separadamente o mesmo trabalho de observação, só que a partir da sua perspectiva e sensibilidade de atriz. Quando se encontravam, “trocavam esses modos de observação”. “Hebe tinha uma maneira particular de olhar direto para a câmera, (...) seus gestos moldavam o espaço, (...) ela levantava muito os ombros (...) tinha uma largura corporal enquanto que Andrea é mais longilínea, mais verticalizada”.

Nos primeiros encontros, fizeram um trabalho de imitação. Iam para o ensaio, olhavam o vídeo e Andréa imitava Hebe. Junto a este trabalho de imitação do movimento havia também “um trabalho de prosódia (...) de articulação vocal. (...) Hebe tinha uma maneira particular de falar, um sotaque que tentava esconder, uma velocidade na fala” que precisavam ser trabalhados junto com o movimento.

Segundo Salomon, a ideia nunca é propor uma imitação externa de um personagem, mas sim se aproximar dele a partir de “observações de qualidades espaciais, corporais e expressivas e trazer aquilo para si”. Entendemos, a partir de nossa perspectiva labaniana, que a forma não se sustenta se não houver uma profunda interação entre o pensamento, a emoção e a ação. “A questão é encontrar uma maneira de trabalhar energeticamente o corpo para que ele se transforme visualmente em sua forma, mas permaneça pertencente àque-la pessoa que está atuando”.

Para contribuir com a discussão sobre as funções e terminologias empregadas em nossos trabalhos, eu como participante do grupo de estudos e autora deste texto, apresentei fotos de dois espetáculos: *Orfeu* (2005), espetáculo com concepção, direção e coreografia de Regina Miranda onde estive como intérprete; e *Se Eu Fosse Eu* (2015), direção e dramaturgia de Delson Antunes, onde assinei como preparadora corporal, diretora de movimento e também como intérprete. Há muito a se comentar sobre estes dois espetáculos, mas eu os trouxe como exemplos de contrapontos no trabalho de *preparação corporal* e *direção de movimento* a partir do Sistema L/B.

Orfeu ficou em cartaz no Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, foi encenado majoritariamente dentro de uma piscina. A água foi retirada e substituída por meio metro de areia. Os atores-bailarinos ficavam dentro da piscina e os espectadores ao redor, perto da borda, portanto, tinham uma visão de cima do espetáculo.

Os intérpretes atuavam, dançavam e cantavam neste espaço aberto e peculiar. A *preparação corporal* e a preparação vocal foram específicas e fundamentais para o espetáculo, pois permitiram que o esforço físico real não fosse maior que a própria cena. Todos precisaram fortalecer a capacidade cardiorrespiratória, a musculatura e as conexões corpo-espaciais e, para isto, foi necessário tanto um trabalho individual por parte dos intérpretes, como também um trabalho coletivo, intercalados entre a sede da companhia e ensaios noturnos nas areias da praia de Copacabana.

Como a maior parte do elenco conhecia o vocabulário do sistema, Miranda pôde ser mais precisa nos ensaios de *direção de movimento* (não vou tocar aqui na direção do espetáculo como um todo). Sendo um espetáculo visto de cima e realizado sobre a areia, eu poderia destacar algumas importantes orientações labanianas que nos guiaram: ativação do peso leve para que o esforço dos movimentos sobre a areia não fizesse “sucumbir a interpretação”; gestos e movimentos com trajetórias e projeções em uma kinesfera mais ampla; precisão dos movimentos sendo ativados pelos modos de mudança da forma; e o desafio para que cada um procurasse encontrar suportes

corpo-espaciais para sair da própria verticalidade (bem complexa sobre a areia) e entrar nos movimentos de percursos transversos.

Se eu fosse eu ficou em cartaz na Casa da Leitura, também na cidade do Rio de Janeiro. A peça iniciava com os atores na fachada da casa e os espectadores na rua. Em seguida, os espectadores eram convidados a entrar e percorrer os diversos espaços da casa.

A *preparação corporal* foi bem diferente de *Orfeu*, pois as cenas aconteceram dentro dos diversos espaços da casa (na banheira, corredores, escadas, etc.) e os espectadores ficavam ao redor dos atores, a menos de meio metro de distância. Em nenhum momento, utilizei o vocabulário do Sistema L/B no trabalho com os atores, e para a construção desta relação próxima com o espectador acessei as sutilezas das *Conexões Corporais de Bartenieff*, a percepção da respiração como iniciadora das mudanças em todas as categorias do sistema, a compreensão na prática que gestos e movimentos podem ser menores sem que se perca a intensidade das qualidades expressivas e a abertura perceptiva e delicada para o compartilhamento com os espectadores de uma mesma kinesfera. A *direção de movimento* foi complexa, porque foi necessário não só trabalhar os atores em seus espaços, mas, também, prever as possibilidades de deslocamento do público durante o espetáculo, acompanhado ou não pelos atores.

Sintetizando, pode-se dizer que estes diferentes espaços cênicos exigiram diferentes enfoques para o trabalho de *preparação corporal* e *direção de movimento* e que, em ambos os casos, o Sistema L/B ofereceu importantes suportes prático-teóricos.

Formação profissional

Como segundo eixo principal, foi trazida a questão da formação deste profissional e, visto que as quatro pessoas da mesa de discussão são artistas, pesquisadoras e professoras, levantou-se também a questão sobre o “trânsito entre estes diferentes papéis e funções”.

Em termos de formação institucional deste profissional do campo labaniano foram destacados o curso em *Movement Direction* (Direção de Movimento), na *Royal Central School of Speech & Drama*,

em Londres (que aborda tanto o Sistema Laban como o Método Lecoq); os dois principais centros internacionais de formação em Sistema Laban: o *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, em Londres e o *Laban/Bartenieff Institute Of Movement Studies*, em Nova York; e o curso de pós-graduação, em *Sistema Laban/Bartenieff* na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

Castilho acredita no valor “da experiência precedente à racionalização” na formação deste profissional. Concebe esta perspectiva relacionando-a à sua trajetória (e de tantos outros) que “se inicia com uma experiência pessoal e aos poucos vai se embasando também em um ‘corpo teórico’, de uma qualidade de olhar para as experiências dos outros, (...) ler, ir atrás, pesquisar”. Ela não percebe muita diferença entre seu trabalho como professora e como profissional que trabalha com não-alunos, porque de certa forma “tem sempre uma tendência muito didática na forma de apresentar [seu trabalho], de ir aos poucos construindo a complexidade [do movimento]”. Em suas aulas, “primeiro se faz, depois se conversa (...) entendendo a experiência a partir de Larrosa Bondia (2014), ou seja, a experiência como um valor ao invés da informação”. Relata que, ainda muito jovem, leu *O Domínio do Movimento* (Laban, 1978) e como nada compreendeu deixou o livro de lado. Já adulta e após três anos de aula com Luciana Bicalho, foi pega de surpresa quando realmente percebeu em seu corpo o que Laban havia escrito: o “espaço sustenta o corpo”. A partir daí voltou ao livro.

Como professora em um curso de formação de atores, Salomon não ministra aula “do” Sistema L/B, mas ele está intrinsecamente inserido em suas propostas didáticas, porque faz parte da sua formação. Quando os alunos perguntam, no primeiro dia de aula, “qual é a bibliografia?” ela mostra os livros, mas sempre pede para não começarem a ler de imediato. Convida primeiro a “experimentar, fazer e conversar”. Depois de um tempo, traz as leituras e percebe que as questões dos alunos surgem a partir da relação entre a teoria e a experiência. Para ela, ao se abordar o Sistema L/B é fundamental que se encontre este momento da relação prática/teoria, “pois senão parece que deixamos de ter corpo na hora que abordamos a teoria

ou deixamos de ter teoria quando estamos nas aulas práticas ou em cena”. A experiência é acompanhada de um escopo teórico, e “a teoria está sendo vivificada, corporificada o tempo todo, (...) a experiência transforma nossa maneira de acessar o conhecimento”.

Atuando como docente na graduação e na pós-graduação, Bevilaqua confere importância às faculdades e às universidades na formação do profissional aqui tratado, mas enfatiza também que esta é apenas uma etapa do processo. Destaca que uma de suas funções na faculdade “é estar explicitando e propondo meios de se encarnar conceitos (...), pois acredita que ‘todo conhecimento é um conhecimento encarnado’”. Antes de obter oficialmente seu certificado como Analista Laban de Movimento, Bevilaqua dedicou mais de 20 anos a aulas, grupos de estudos e espetáculos com Regina Miranda. Acredita que não há uma fórmula, [um método para se preparar estes profissionais], “mas com certeza é preciso estar experimentando, achando na carne”. Como *preparadora corporal* e *diretora de movimento* ela procura não ter uma “relação de professora” com os artistas, mas o sistema está presente intrinsecamente em todo o seu trabalho.

Minha formação no Sistema L/B é atravessada por encontros artísticos significativos com Regina Miranda e a *Cia Regina Miranda e Atores & Bailarinos*, e por aulas e cursos no Brasil e no exterior, em instituições mais acadêmicas e fora delas. Em todo o percurso, a teoria caminhou junto com a prática e a ênfase de uma sobre a outra sempre foi uma questão momentânea ou circunstancial.

Meu primeiro trabalho como assistente de Regina Miranda se deu em 1996, na peça *O Jovem Torless*, de Robert Musil, com direção de Ivone Hoffman, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Na ficha técnica, estou como assistente de Miranda no trabalho de *Gesto e Movimento* e Gaspar Filho como Mestre de esgrima.

Trago este exemplo para relatar que ali comecei a aprender, na prática, a utilização do Sistema L/B nas funções específicas que estamos discutindo. Existiu, durante o processo com Miranda, um

7 “Todo o conhecimento é um conhecimento encarnado”. Bevilaqua não se lembra se esta frase é de Regina Miranda ou de Rudolf Laban.

compartilhamento de vocabulário e análise labaniana no contexto da cena, uma imersão do ver, ouvir, experimentar e estudar as anotações de ensaios.

Nesta montagem, ficou clara para mim a questão levantada anteriormente por Castilho sobre a necessidade da presença de diferentes profissionais “de corpo”. Gaspar Filho ministrou aulas de técnica de esgrima (esporte muito comum na classe social abordada no texto) ensinando golpes de ataque, defesa e manuseio do florete, mas foi Regina Miranda quem fez a *direção de movimento* das lutas de esgrima, dentro do contexto do espetáculo. Eram funções muito específicas na cena.

Como professora no curso de Atuação Cênica da Unirio, utilizo o Sistema L/B em minhas aulas e nelas deixo claro o que e como o sistema está sendo acessado. Esta minha ação tem dois objetivos: primeiro, preciso pensar na possibilidade de algum aluno querer também fazer o trabalho que desenvolvo como opção profissional e, nesta perspectiva, a universidade já está cumprindo um papel de formação em nosso campo; segundo, porque ao apresentar vocabulário, análise e bibliografia contundentes, sinalizo um percurso a ser feito para uma formação e marco um lugar de reconhecimento de um saber.

Inquietações de um campo profissional

Quando começamos a conversar sobre o eixo de discussão voltado para as inquietações do dia a dia desse trabalho, Joana Tavares trouxe a seguinte pergunta: “nós existimos enquanto profissionais, no sentido de termos uma função reconhecida pelos sindicatos? O que assinamos existe?”.

Numa consulta feita em 2020 nos sites dos sindicatos dos profissionais de dança (SPDRJ e SPDSP) e artistas e técnicos em espetáculos (SATED) do Rio de Janeiro e de São Paulo, observei que nas tabelas referentes aos cachês só existem as categorias “coreógrafo, assistente de coreógrafo, ensaiador de dança e o *maître de ballet*”. Ou seja, não existimos em termos de legislação trabalhista.

Salomon considera esta luta por visibilidade “uma luta diária”, que se dá em várias instâncias. No “dito mercado de trabalho”, ela se afirma em cada crédito escrito e impresso nos programas, fruto de diálogo com diretores e produtores com o intuito de construir um caminho de reconhecimento profissional com “cumplicidade e parceria”. Em sala de aula, procura fazer com que os alunos atores compreendam o lugar do movimento como um lugar da expressividade, “não se trata de ‘preparação física’, não se trata de cuidar da saúde física (...) nem deixar o corpo sarado ou resistente. (...) Até pode se passar por este lugar, mas não é o objetivo”. Nosso trabalho é bem específico.

Tenho claro o lugar que ocupamos hoje nos processos criativos de inúmeros diretores e encenadores. Penso que a universidade, como um espaço de formação e de compartilhamento de informação, tem muito a contribuir para o reconhecimento do trabalho deste profissional, apresentando aos alunos atores a singularidade deste ofício e preparando-os para receber estes profissionais como parceiros em seus futuros processos de montagens.

Durante a rica conversa que tivemos neste grupo de estudos surgiram duas outras nomenclaturas que podemos colocar em diálogo com nosso tema: o *preparador de elenco* e o *coach*. Quanto mais pesquisamos as especificidades deste ofício, mais nos aproximamos da complexidade e das fronteiras fluidas entre o fazer e a nomenclatura de um e outro. Neste sentido, vejo o quanto é importante os seminários, encontros e grupos de estudo que nós da Unirio organizamos entre artistas, professores e pesquisadores. Estamos, no momento, coletando dados, registrando nossas experiências, nos conhecendo e reconhecendo enquanto profissionais. Construindo um campo de saber, uma prática profissional e um lugar social.

REFERÊNCIAS

ADRIAN, Barbara. **Actor training the Laban way**: an integrated approach to voice, speech, and movement. New York: Allworth Press, 2008.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body movement**: coping with the environment. New York: Gordon and Breach, 1980.

BLOOM, Katya; ADRIAN, Barbara; CASCIERO, Tom; MIZENKO, Jennifer; PORTER, Claire. **The Laban workbook for actors** – A practical Training Guide with Vídeo. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2018.

BONFATTI, Adriana. **A investigação do jogo cênico no corpo do ator em formação através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento**. 2011. 154f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas/PPGAC). Unirio. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11388>>.

CASTILHO, Jacyan. Análise do movimento e consciência corporal - o movimento como educação corporal do ator-bailarino. CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (org.). **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez, 2008, p.149-158.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FRANCA, Ana Bevilaqua P. Análise Laban/Bartenieff de Movimento. BOLSANELLO, Débora Pereira (org.). **Educação Somática e seus Pioneiros no Brasil** – volume 1. Curitiba: Juruá, 2020, p. 51-60.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**: a guidebook to Choreutics. Massachusetts: Plays, Inc, 1974.

_____. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. **Tremores** – Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

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

NEWLOVE, Jean. **Laban for actors and dancers**. New York: Routledge, 2001.

OLIVEIRA, Marina de. Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. **PITÁGORAS 500 Revista de Estudos Teatrais**. Campinas: UNICAMP/Departamento de Artes Cênicas. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505>>.



ADRIANA BONFATTI

Atriz-bailarina, diretora de movimento e preparadora corporal. Mestre e doutoranda no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professora no curso de “Atuação Cênica” da Escola de Teatro na mesma universidade. Analista Laban de Movimento (CMA), pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. Professora colaboradora no projeto de pesquisa “Estudos do Corpo Cênico: Agentes, Análise e Criação” (coordenado pela profa. Dra. Joana Tavares) e no “Laboratório e Grupo de Pesquisa Artes do Movimento”. Artista da companhia de dança contemporânea “Regina Miranda e Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro”, desde 1989.





Helena e seu ventríloquo, uma ópera eletroacústica: processos de memória, organização e construção de um corpo cênico¹

Doriana Mendes

O gênero de música eletroacústica mista e o contexto da ópera

Helena e seu ventríloquo é uma ópera experimental do gênero de música eletroacústica mista. O gênero nasce em meados do século passado na Europa, tendo como grandes expoentes o francês Pierre Schaeffer (1910-1995) e o alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Ambos se beneficiaram do aparato tecnológico oferecido pelos estúdios da Radio France ORTF - *Office de Radiodiffusion et Television Française* e da *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), respectivamente em Paris e em Colônia (Köln/Alemanha). Schaeffer representa a *musique concrète* que trabalha o *tape* — essa denominação vem das fitas magnéticas utilizadas para a montagem do suporte eletroacústico das obras no estúdio — manipulando os sons gravados vindos da natureza e da rotina urbana cotidiana, e, em contraste, Stockhausen dedica-se à *elektronische musik*, onde os sons são “fabricados” no estúdio. Os compositores usavam a técnica através da montagem que, naquela época, era o ato de cortar e colar pedaços de fita magnética. A voz humana foi amplamente explorada pelos dois compositores e, desde sempre, significou um material de ricas possibilidades para outros

1 O presente artigo resulta de uma comunicação proferida na Unirio, em novembro de 2019, no 3^o Seminário Internacional Corpo Cênico. Programação disponível em: <<https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpopcenico>>. [N.E.].

compositores que desenvolveram o gênero, como por exemplo, o italiano Luciano Berio².

Uma particularidade da música eletroacústica mista é a interação de instrumentos ao vivo com o suporte eletroacústico (ou *tape* como mencionamos acima). Isto se traduz numa obra que, além do suporte eletroacústico, traz uma partitura destinada ao intérprete (ou vários) do(s) instrumento(s) e/ou da(s) voz(es) que irão interagir com esses sons pré-organizados pelo compositor e que constituem a parte eletroacústica da peça. Se a obra é cênica, como no caso de *Helena e seu ventríloquo*, a intérprete (solista, no caso) decora não somente a partitura, como toda a escuta do suporte eletroacústico, o que significa memorizar todas as “deixas” sonoras com as quais dialoga a escritura ou a parte textual da obra. Numa performance de obra eletroacústica, quer seja do gênero mista ou acusmática (esta, onde a obra consiste somente no suporte eletroacústico), o compositor também atua como um intérprete, difundindo os sons do *tape* através do sistema octofônico — caixas de som dispostas em pontos específicos da sala de concerto ou teatro — fazendo com que toda a banda sonora da obra percorra trajetórias de um alto-falante a outro, traçando caminhos de som pela sala e criando uma experiência de escuta para o público. No caso do gênero eletroacústica mista, os sons do *tape* devem se misturar e dialogar com os sons do intérprete ao vivo, oferecendo aos ouvintes uma proposta de escuta, realçando determinados gestos sonoros ou sobrepondo camadas de som. A experiência de escuta de um concerto de música eletroacústica é potencializada se imaginamos que iremos fruir uma ópera multimídia eletroacústica, considerando a interação de diversas linguagens como o vídeo, os objetos cenográficos, a iluminação e a própria cena ao vivo.

A estrutura da ópera *Helena e seu ventríloquo* se articula em uma introdução e sete atos, com vídeo e som projetados em um sistema multicanal octofônico. A duração da obra é de 60 minutos. A música e o roteiro foram escritos por Daniel Quaranta. Toda a dramaturgia,

² Para um maior aprofundamento sobre a origem do gênero na Europa e no Brasil, acesse o artigo *Audio Vox*. “Estudos Latino-Americanos sobre música I” (Ebook). Disponível em: <<https://www.editoraartemis.com.br/artigo/31826/>>. Acesso em: 19 out. 2020.

a cena ao vivo e no estúdio, conjuntamente com a produção visual do vídeo, foram realizados por Doriana Mendes e Daniel Quaranta, com a colaboração de Aurélio Oliosi na câmera e Ricardo Vieira na edição do vídeo e masterização do produto final.

A parceria entre performer/compositor

Em meados dos anos de 1990, Daniel e eu nos conhecemos na graduação em música na Unirio, ele no curso de composição e eu no bacharelado em canto. A primeira obra eletroacústica mista em que trabalhamos juntos foi *Sobre um conto de Borges*, em 1999, época de seu mestrado na UFRJ. Inspirada no conto *O Jardim das veredas que se bifurcam*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, a preparação para a obra previu sessões de gravação de minha voz em estúdio, para compor a maior parte dos sons do suporte eletroacústico. A obra estreou em 2000 e se mostrou um ponto de convergências de ideias e futuros novos projetos. Como Daniel já previa alguns gestuais e movimentação na própria partitura, com o amadurecimento da obra, eu decidi manter as indicações e elaborar um teatro-coreográfico para as apresentações. Memorizei-a por completo e incluí na cena uma cadeira, fazendo com que o personagem interagisse com o objeto num percurso que cruzava o palco de um lado para o outro, traçando veredas de ações ininterruptas, até o personagem abandonar o palco no final da peça. Apresentei muitas vezes essa versão coreográfica de *Sobre um conto de Borges* no Chile, na Irlanda (Belfast), em Portugal, no México e aqui no Brasil em circuitos, congressos e festivais de música contemporânea, junto com o compositor Bryan Holmes: os concertos do *2dBduo*³.

Afirmava-se aí meu apreço pelo gênero que se mostrava um terreno profícuo para as minhas experimentações como performer-coreógrafa, aliando minha experiência com o teatro-dança — advinda dos dez anos na *Cia. Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro*, dirigida por

3 Para saber mais informações sobre o trabalho do *2dBduo*, acesse: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/news/serie-unirio-musical-retorna-no-proximo-dia-05-de-agosto-1>>; <<https://www.dellarte.com.br/programacao-e-ingressos/musica-e-movimento>>; <<https://pueblonuevo.cl/bios/bryan-holmes/>>. Acesso em: 24 out. 2020.

Regina Miranda, como integrante e assistente — e também da interpretação de obras como *A Morte de Desdêmona* (1997), um fragmento da ópera *As Malibrans*, de Jocy de Oliveira. Narro minha trajetória e colaboração com Jocy num dos capítulos do livro *Leituras sobre Jocy* (vide referências bibliográficas). Seguiram-se então parcerias com outros compositores que firmaram minha experiência e intimidade com o gênero eletroacústica mista⁴.

Vivenciei com Daniel mais duas experiências criativas. Em 2016, a obra multicanal octofônica *Depois do Desejo*, baseada na “*nouvelle*” *Berteby, the Scrivener*, de Herman Melville que estreei no I Festival Internacional *Lontano* de Música Contemporânea em Goiânia. E, em 2018, começamos a colaborar em uma ópera experimental chamada *O Existidor*, baseada em diferentes textos do escritor argentino Macedonio Fernández. Devido às complicações da montagem e à dificuldade de conseguir um elenco que pudesse embarcar nessa aposta, não conseguimos avançar, até que, finalmente, no ano de 2019, o projeto de *Helena e seu ventríloquo* se concretizou. A ideia surgiu de uma residência artística de Daniel nos estúdios *Métamorphoses d’Orphée*, que pertencem ao Centro *Musiques & Recherches*, na cidade de Ohein (Bélgica), a convite da compositora Annette Vande Gorne. Desta vez, com roteiro e música original de Daniel Quaranta e o trabalho integral de concepção da obra e o desenvolvimento das ideias e da *mise-en-scène* concentrados na nossa parceria. De maio de 2019 à estreia em setembro, no México, decorreram quatro vertiginosos e intensos meses de trabalho.

Após essa exposição do contexto que originou a cocriação da obra, a partir daqui concentro-me em discutir a proposta de *preparação corporal* e construção do corpo da personagem Helena, no vídeo e na cena.

4 No capítulo “Coautoria e performance na música eletrovocal: algumas experiências” (Mendes, 2012, p.105-113), traço minha trajetória em parcerias criativas com compositores, a partir do processo de concepção, execução e performance de três obras contemporâneas para voz e cena: *Concreto Armado* (2001) de Neder Nassaro, *Sobre um Conto de Borges* (2002) de Daniel Quaranta e *Contra Nos* (2007) de Bryan Holmes.

Em busca da organicidade

Realizar um trabalho de performance solo traz em si alguns desafios, por exemplo, a dificuldade da leitura do próprio corpo quando não se tem um diretor especialista observando de fora. Para um performer, isto significa o reconhecimento de suas qualidades e limitações físicas. Outra dificuldade é, durante o processo de criação, encarar o estado do corpo no “aqui e agora”. Jussara Miller amplia essa observação que leva à *escuta do corpo*: “Assim, iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora” (Miller, 2007, p. 59). Esse reconhecimento faz parte do conceito de propriocepção que “é a percepção espacial do corpo em situações dinâmicas e estáticas. A regulação do tônus muscular é função do sistema proprioceptivo” (Tavares, 2003, p. 62 apud Miller, 2007, p. 68). Escutar o corpo, a cada ensaio, em cada novo dia, aguça no performer a experiência proprioceptiva no sentido de induzi-lo a perceber suas condições físicas e guiá-lo, sensorialmente, ao trabalho físico adequado àquele condicionamento.

Os resultados vindos do movimento relacionado à respiração, ou seja, à descompressão e compressão do ar quando da inalação e exalação, respectivamente, promovem um eficiente e rápido aquecimento corporal. Esse estado de expansão do corpo através da geração de calor resulta, para mim, num grande benefício preparatório, por exemplo, aquele que antecede o trabalho criativo e improvisatório de sequências de movimento e gestos vocais. A organicidade corporal é consequência dessa sinergia entre respiração e movimento em atitude proprioceptiva. Sentir cada segmento do corpo, mesmo num exercício de improvisação é, a meu ver, o próprio olho do “diretor”, o performer que “se filma” enquanto cria. Exercitei esse olhar ao me preparar para gerar o corpo de Helena. Nas palavras de Miller:

Os tópicos trabalhados nas aulas de Técnica Klauss Vianna não se reduzem ao virtuosismo nem ao acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolvem o **pensamento** do corpo, que é um “estar presente” em suas sensações,

enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se dessa forma, um espectador do próprio corpo. (Miller, 2007, p. 22, grifo da autora).

Esse pensamento do corpo permanece em ação durante os ensaios e também na observação das ações cotidianas. Estabelece-se um processo diário que nutre a imaginação criativa do performer, conectando seu corpo físico à concepção do corpo-cênico, que também é uma construção desse pensamento do corpo.

Planejamento do Treino Físico

Outro desafio é a escolha do treino ideal para preparar o corpo. A decisão de qual caminho seguir. Aquele que propiciará a integridade física mas, não somente, garantirá a integridade psico-física. Encontrei essa conexão mente-corpo na prática do yoga. Desde 2016, me exercito em duas técnicas: *Vinyasa* e *Hot 26*. Uma particularidade dessas aulas se encontra no ambiente da sala que é aquecida a uma temperatura próxima aos 38 a 40 graus Celsius. A duração das aulas é de 90 minutos. Não havia experimentado uma prática corporal tão intensa quanto uma aula de dança (principalmente a de balé clássico), que pratiquei desde os meus cinco anos de idade. Tanto na *Vinyasa*, que é considerada uma meditação em movimento, quanto na *Hot 26*, a conexão de respiração e movimento em transição de posturas mobiliza uma profunda consciência dos grupos musculares e articulações, promovendo força e flexibilidade, além de uma forte ativação cardiovascular. Nas duas práticas, podemos experimentar a mobilização do corpo transitando de um plano a outro: do plano alto, passando pelo médio até o baixo, às vezes estirando o corpo paralelo ao chão e retornando novamente para a postura ereta em pé. As mudanças de plano nas transições das posturas favorecem o fortalecimento de braços e pernas, além de ativar a *core*, o centro de gravidade do corpo, beneficiando o tônus muscular e o controle de equilíbrio (*balance*).

Como o trabalho na ópera se trata de performance que une gesto corporal e vocal em estreita sinergia, esse treino a partir da prática de yoga potencializou o meu condicionamento aeróbico, preparando meu corpo para a alta resistência física exigida num solo de 60 minutos.

Corpo Criativo

Helena e seu Ventriloquo é uma obra que se caracteriza por utilizar meios como o teatro musical, o canto, a poesia e a vídeo-arte, em prol de uma narrativa operística contemporânea-experimental que conta a história de uma mulher e seu mundo interior. A personagem Helena interage, durante todo o espetáculo, com seu alter ego no vídeo, criando uma situação dialógica através da fala, do canto e de sequências de ações. Os movimentos e as sonoridades envolventes criam uma situação mimética em contraponto, o que contribui para a construção de sentidos.

Esses corpos complexos configuram o nó argumentativo da obra, partindo de uma situação de intimidade e diálogo consigo, até o ponto onde a personagem encontra alguma saída possível às suas questões. Os diálogos entre ambas Helenas são configurados entre as formas disruptivas do pensamento (do inconsciente) e certa linearidade da fala de uma mulher, em diálogo permanente com o mundo que a rodeia. A obra tende a uma introspecção da personagem e, nesse fluxo do pensamento, abre espaço para a exploração sonora e se insere no terreno da música eletrovocal, conceito que se refere à “amplificação do material vocal e suas transformações em processo” (Mendes, 2018, p. 57). O termo foi utilizado por Hannah Bosma em seu texto *Autorship and Female Voices in Electrovocal Music* (1996). O uso de tecnologia para amplificar a voz humana acrescenta inúmeras possibilidades sonoras advindas do aparelho fonador humano, capaz de produzir não somente a fonação da fala e do canto, mas a combinação das mais diversas expressões do repertório vocal humano como o choro, o riso, o lamento, a tosse, o suspiro, o uso da respiração em termos de inalação e expiração, que ampliam

a paleta timbrística do performer vocal e, conseqüentemente, o vocabulário possível de sons.

A linguagem de vocalizações da ópera — de ampla projeção e potência vocal— é utilizada tanto para o suporte eletroacústico e os sons que se associam à Helena alter ego vista no vídeo, quanto para a personagem real, a Helena da cena. Explora-se, ainda, o contraste entre a voz cantada e a voz falada, apresentada em camadas, sobreposições e níveis de articulação, emissão e dinâmica.

O contraponto, mencionado acima no jogo da cena, também ocorre na voz pronunciada como fala, como pensamento reflexivo de Helena, em alternância e diálogo com a voz cantada, muito potente e operática. Em outros momentos, há o uso de uma voz “lisa” com ausência de *vibrato*, e a voz intimista da fala, quase como a voz interior da personagem. Esse contraste traz riqueza de cores e timbres para a voz de soprano da performer e, ao mesmo tempo, contribui para a compreensão do que é expressão do momento cênico da Helena “real” e o que se refere às intensidades dramáticas da Helena alter ego, que evoca algum surrealismo. A estética vocal de sobreposições de camadas de voz no suporte eletroacústico reforça essa confusão mental da Helena “real”. Numa das cenas mais impactantes da ópera, as duas Helenas dialogam frases combinadas, superpostas e complementares, num crescente em tensão psicológica intensificada pela imagem focada na boca da Helena alter ego, delineando, com o jogo dessas vozes multiplicadas e sincrônicas, a conturbada existência da personagem.

Corpo criativo denominamos como o corpo — liberto e aberto — que, após ter passado pelos estágios da consciência de si e do treinamento específico decidido pelo performer, assume o seu lugar da criação, da busca da expressão e construção do personagem. Na ópera *Helena e seu Ventríloquo* o corpo criativo integra o corpo das duas Helenas: Corpo-Imagem e Corpo-Cênico. Em sua tese *Corpo-Imagem*, Danillo Barata aborda as poéticas do corpo que criam relação entre o corpo e a expressão videográfica:

Danillo Barata é autor de uma obra que tem como centro a relação entre corpo e câmera, corpo e sistema de arte, corpo e mundo, sobretudo em seus estratos sociais. Está interessado na produção contemporânea que articula performance, imagem e arte eletrônica. (Barata, 2012, p. 35).

Seu olhar direciona-se para as experiências que visam “romper a separação, profundamente estabelecida, entre o território das artes e a vida, propondo um evento que os associe indissolivelmente” (Barata, 2012, p. 74). Em *Helena e seu Ventríloquo*, esta separação entre vida e arte é bem-vinda e reforça o jogo contrastante entre Corpo-Imagem e Corpo-Cênico: o corpo da Helena alter ego no vídeo e o corpo da Helena “real” no palco, ao vivo. Os limites da tela e do espaço cênico são evidenciados e contribuem para a dramaticidade da cena e um certo direcionamento do olhar do público. Ora a Helena do vídeo torna-se a protagonista em destaque, o Corpo-Imagem superando a Helena “real”. Ora, detalhes da cena, como os objetos e pequenas ações de Helena evidenciam uma dilatação do Corpo-Cênico.

Entretanto, impunha-se o corpo criativo da performer, e, de tal forma, impôs-se a necessidade de dar espaço para que o público percebesse essa gradação: a apresentação do corpo da performer inaugurando o rito da cena. Assim, propus a Daniel montar todo o cenário — eu mesma — colocando todos os objetos em cena. Mas antes dessa montagem, concebi uma entrada inusitada em cena: uma corrida em círculo contínua, de ritmo constante e quase ao extremo da exaustão já com o suporte eletroacústico e as vozes de Helena ecoando no espaço a ser preparado para a realização cênica. Reflexo de minha memória, a corrida surgiu da lembrança do filme de uma coreografia de Paul Taylor (1930-2018): *Esplanade* (1975)⁵. A inspiração numa obra tão solar do coreógrafo norte-americano propiciou a conexão, aos poucos, da performer ao personagem, funcionando como uma ação condutiva de “encarnar” o personagem e, ao mesmo tempo, revelar aos olhos do público a segmentação entre intérprete e perso-

5 Para ver alguns trechos das corridas em *Esplanade* de Paul Taylor, acesse: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-B2J7YyiOk>>. Acesso em: 23 out. 2020.

nagem. Assim, após a corrida de 8'27" minutos, ao término da montagem de todos os objetos, como a mesa, a cadeira, a caixa de música, as luminárias e o caderno, por fim, a performer calça os sapatos de Helena e assume a personagem como tal.

Outras referências derivadas do teatro-dança vêm das coreógrafas Susanne Linke (1944-) e Pina Bausch (1940-2009). A dança solística de Linke com manipulação e inter-relação com objetos sempre foi uma inspiração para Mendes (2010, p.109) que assistiu a um espetáculo ao vivo de Linke no Rio de Janeiro, em meados da década de 1980. A herança da dança expressionista alemã de coreógrafas intérpretes do século XX como Mary Wigman (1886-1973) e a teatralidade da proposta coreográfica de Martha Graham (1894-1991) também são fontes de influência.

Mais uma passagem da memória interferiu na criação da cena do Ato V onde Helena manipula uma caixa de música. A lembrança veio de uma coreografia de Pina Bausch: *On the mountain a cry was heard* (1984). Nesta obra, o palco está coberto de terra e, em certo momento, um a um, em fila, — numa das sequências clássicas típicas da coreógrafa alemã— o elenco executa uma espécie de medição dos próprios corpos no chão. Então, sugeri a Daniel que a personagem demarcasse os limites de seu corpo no chão, usando a caixa de música como uma ferramenta de medição. A sequência resultou numa atuação polifônica da intérprete, com a junção da medição do corpo, a manipulação da caixa de música, a canção entoada pela voz de Helena em atitude de escuta dos sons do suporte eletroacústico. Uma reverberação, acontecendo ao vivo, da estrutura de sobreposições e polifonia que mencionei anteriormente sobre a construção das imagens do vídeo.

Considerações Finais

Expusemos, de forma sintética, a complexidade da montagem de uma ópera experimental eletroacústica interpretada por uma única solista. O resultado deriva de um processo de parceria artística e coautoria entre compositor e intérprete ao longo de mais

de duas décadas. Esse processo abarca a formação dos dois artistas em termos de bagagem cultural e de vivências artísticas que afetam suas memórias como um reservatório de ideias. A natureza multimidiática da obra realça a sobreposição das linguagens e a polifonia de ações corpóreo-vocais, em intrincado contraponto, ao reunir a tecnologia das imagens em vídeo, mais os sons eletroacústicos a uma performance de teatro-dança. O domínio cênico da performer se instala tecnicamente em sua tríplice atuação: como personagem no vídeo, como personagem na cena e como o produto da interação entre os dois, o que torna evidente sua trajetória ao vivo, aos olhos do espectador. Cabe ao público a experiência de exercitar o seu olhar e acompanhar o drama da personagem. Dialogam, assim, o Corpo-Imagem, o Corpo-Cênico e o Corpo Criativo que é a fusão dos dois. A arte de expô-los em gestos físicos e vocais revela a poética da cena de *Helena e seu ventríloquo*.

REFERÊNCIAS

BARATA, Danillo Silva. **Corpo-Imagem**. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BOSMA, Hannah. Authorship and Female Voices in Electrovoical Music. **Proceedings of the International Computer Music Conference**, L. Ayers and A. Horner (eds.). San Francisco: International Computer Music Association / Hong Kong: Hong Kong University of Science and Technology, p. 409–412.

MENDES, Doriana. **O Discurso Não-Semântico na Música Eletrovocal**. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. **Versatilidade do Intérprete Contemporâneo**: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena. 158f. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação

em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Coautoria e performance na música eletrovocal: algumas experiências. VALENTE, H. & COLI, J. (orgs.). **Entre Gritos e Sussurros: os sortilégios da voz cantada**. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p.105-113.

_____. Jocy de Oliveira: uma história de compositor e intérprete. VELLOSO, R. C. & LAGO, M. A. C. (orgs.). **Leituras de Jocy**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018, p.29-46.

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

Página web:

Mendes, Doriana. *Audio Vox: Catálogo e Guia de Escuta da Música Eletrovocal Brasileira de 1988 a 2018*. Publicação no livro eletrônico “Estudos Latino-Americanos sobre música I” 2020. Disponível em: < <https://www.editoraartemis.com.br/artigo/31826/>>.



DORIANA MENDES

É cantora, atriz-bailarina. Doutora e Mestre em Música e Bacharel em Canto é professora da Unirio (Bacharelado em Canto/ Licenciatura e PPGM). Integra desde 2014 o grupo de pesquisa *Artes do Movimento* (CNPq) e realiza a pesquisa *Audio Vox* sobre música eletroacústica mista para voz que originará um catálogo e guia de escuta (*online*). Estreou internacionalmente no Teatro de Darmstadt cantando uma ópera de Jocy de Oliveira. Em 2016 protagonizou a estreia da ópera *Medeia* de Mario Ferraro na 1ª edição da *Bienal de Ópera Atual*, pela FUNARTE. Solista do *Abstrai Ensemble* dedicado à música contemporânea e do *Codex Sanctissima* especializado em música medieval.

A preparação corporal de atores: onde acontece?



Enamar Ramos

Com esta publicação sobre preparação corporal, pelo meu grupo de pesquisa e pelo Laboratório Artes do Movimento, do qual faço parte, veio-me a pergunta: que fiz eu em matéria de preparação corporal? O que faço nesta área? Nada? Não tenho nada a escrever? Será? Vamos recapitular minha vida dentro da Unirio.

Entrei para a Unirio em 1997 e desde essa época me intrigava o aquecimento que os atores faziam – aqueciam o corpo e aqueciam a voz! Achava muito estranho e uma perda de tempo. Venho do balé clássico e, antes de cada espetáculo, fazemos uma aula completa, não muito forte, onde aquecemos todo o corpo. Não nos aquecemos por partes, por exemplo, numa coreografia onde vou ter que dar 32 *fouettés*, não fico fazendo só *fouettés* antes do espetáculo; ou se tenho uma diagonal de *entrelacés*, não é com isso que me aqueço antes do espetáculo. Pelo contrário, aquecemos nosso corpo por inteiro nessa aula anterior ao espetáculo, e ao final dela nosso corpo está preparado para dançar qualquer coreografia, não importando o que ela tenha de especial. A partir dessa inquietação, fiz a minha primeira incursão na preparação corporal, unindo corpo e voz.

Heloisa Machado, professora da disciplina de Interpretação da Escola, iniciou a montagem de *Otelo*, de Shakespeare em 2001, e me convidou para cuidar da parte do aquecimento e da coreografia. Resolvi partir para a tão desejada preparação conjunta de corpo e voz. Ao lado de Marly Santoro de Brito, professora de Voz da Escola, montamos um aquecimento corporal e vocal, criando uma série de movimentos conjuntos. Trabalhamos de março a novembro com os atores, antes do ensaio, elaborando uma série de movimentos onde corpo e voz eram aquecidos juntos. Esta série foi publicada em 2002

na “Coleção Cadernos/Cadernos de Textos sobre a Voz do Ator”¹. Nessa montagem, os atores dançavam e cantavam e, por isso, eu continuei presente não só até o final dos ensaios, mas durante toda a temporada.

Em 2004, na montagem dirigida por Heloisa Machado da peça *Entre o vermute e a sopa*, de Artur Azevedo, fiz a preparação corporal e a sonoplastia. Às vezes, fazemos coisas paralelas...

Em 2005, fui convidada para ser a preparadora técnica da Phoenix – Cia. Judaica de Dança, na comemoração dos 20 anos de sua existência.

Em 2006, participei como orientadora da montagem de *Cantões para um mundo novo*, de Jason Robert Brown, tradução de Fabricio Negri, supervisão geral de Rubens Lima Junior; como coreógrafa na montagem de *Baderna*, texto colaborativo baseado a partir do livro de Silverio Corvisieri *Maria Baderna - a bailarina de dois mundos*, dirigido pela professora Elza de Andrade; como preparadora corporal do espetáculo *Nada que eu disser será suficiente até que o sol se ponha*, texto de Renata Mizrahi, com colaboração de Elisa Pinheiro e direção de Diego Molina; e em *Nós*, texto e direção de Luciano Pires Maia, na qual dividi a preparação corporal com Elid Bittencourt, que, como eu, era professora de Dança da Escola de Teatro.

Além das montagens específicas da Escola de Teatro participei de montagens que integravam a Escola de Teatro e o Instituto Villa-Lobos (Escola de Música da Unirio).

Em 2009, a convite do professor Guilherme Bernstein, do Instituto Villa-Lobos e com a professora de Interpretação Sylvia Heller, participei do concerto *Histoire du soldat*, de Igor Stravinsky, fazendo a preparação corporal e a coreografia do ator Renan Mattos. Em 2013, atuei como coreógrafa em um dos números do *Concerto performático*, uma realização do grupo GNU (Grupo Novo Unirio), de música moderna e contemporânea, em parceria com o Laboratório Artes do

1 RAMOS, Maria Enamar; BRITO, Marly Santoro de. Preparação Corporal/Vocal para a peça *Otelo*, de Shakespeare. Método Análise Ativa. ACHCAR, Ana; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). **Coleção Cadernos/Cadernos de Textos sobre a Voz do Ator**. Nº 2. Projeto de Extensão Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral, Unirio, Rio de Janeiro, 2002, p. 34-40. [N.E.].

Movimento, apresentado no Centro Cultural Justiça Federal/RJ. Em 2014, fui responsável pela coreografia da ópera *Orfeu e Eurídice*, de C.W.Gluck, com direção cênica de Renato Icarahy e direção geral de Carol McDavit.

Concomitantemente a esses trabalhos, dirigi minha pesquisa no sentido de buscar desenvolver nos alunos um corpo apto a participar de qualquer montagem. As leituras sobre voz se intensificaram e, para colocá-las em prática, organizei, além das minhas aulas regulares na Escola de Teatro, cursos de extensão sobre esse tema, onde sempre estava acompanhada por um professor de Voz. No primeiro deles, em parceria com o professor Domingos Sávio de Oliveira, também da Escola de Teatro da Unirio, num trabalho unindo as duas áreas de sua formação – movimentos e sons (falas e cantos), as alunas Carmen Kawahara e Elisa Pinheiro criaram sequências de canto e movimento ligadas ao cotidiano de cada uma.

O projeto desenvolvido nesse primeiro Curso de Extensão, a partir da proposta corporal-vocal foi construído tendo como fundamento o conhecimento corporal/vocal, a respiração fazendo surgir a expressividade da cena. Os gestos surgiam motivados pelo jogo corporal e pela música, mantendo-se sempre o cuidado de vinculá-los à intenção dramática. O ritmo, a dimensão das ações e as sequências dos movimentos emergiam independentes e ligados a cada uma das duas atrizes, sem que houvesse a obrigatoriedade inicial do entrosamento entre estes e as participantes. Tinha-se como objetivo a exploração do ambiente, procurando ocupar o espaço de acordo com a finalidade da ação cênica experimentada. A descoberta corporal foi incentivada antes mesmo da expressão vocal, buscando associar o gesto à proposta do grupo – *o cotidiano urbano*. A orientação dada era a construção de gestos (signos) não contraditórios, para não interferir no entendimento do discurso proposto. Procurou-se traduzir em movimentos sonoros e corporais cenas da vida diária, através de gestos ondulantes, lentos, moderados, redondos e expressivos. À medida que o jogo corporal se enriquecia e amadurecia, notava-se uma maior conexão entre as atrizes, culminando com a criação de diferentes situações do cotidiano, marcadas pelo envolvimento com a trama e de

grande significação. Esse trabalho foi apresentado no Congresso da ABRACE, realizado no Rio de Janeiro, em 2006.

Com o sucesso desse primeiro curso, repetimos por mais dois anos a experiência, uma em parceria com o professor Helder Parente, do Instituto Villa-Lobos, que ministrava as disciplinas de Canto para nossos alunos atores; e outra com o professor Leonardo Taveira, também do Instituto, que acabara de defender sua dissertação de mestrado sobre a música no teatro de revista entre 1870 e 1930. Tivemos 17 alunos nessa edição do curso, não só alunos da Unirio, mas também profissionais não alunos da Unirio que atuavam no mercado. Trabalhamos músicas do teatro de revista e, com isso, as três áreas – canto, dança e interpretação – se uniram e me levaram a pensar em alguma coisa mais específica direcionada ao teatro musical.

Mantendo a parceria com o Instituto Villa-Lobos, convidei a professora de Canto Mirna Rubim a participar do primeiro Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* – Especialização em Teatro Musicado da Unirio. Iniciado em 2009, era composto por três períodos com aulas de interpretação, canto e dança, com três abordagens diferentes do teatro musical: teatro de revista, musical norte americano e teatro musical brasileiro. Os egressos estão todos trabalhando nessa área como atores ou preparadores de atores para teatro musical.

Paralelamente a esse trabalho, havia minhas aulas regulares na graduação da Escola de Teatro no Departamento de Interpretação. Meu concurso foi para professora de Dança e Expressão Corporal, mais especificamente para a disciplina Dança I – Balé Clássico, cuja professora, Nelly Laport, estava se aposentando. No primeiro ano, precisei entender como o balé clássico poderia ajudar àqueles jovens que queriam ser atores e atrizes. Muitas leituras e conversas com as pessoas da área foram me entrosando nesse novo lado da arte da cena. Passei a trabalhar com os atores visando mais a preparação corporal. Percebi a necessidade de mais estudo e, no diálogo com os alunos, comecei a vislumbrar o caminho a seguir.

A disciplina que ministrava era do quinto período, portanto os alunos já estavam na universidade havia mais de dois anos e, curiosamente, passou a ser comum nas conversas e trocas antes e depois das

aulas, a alegria por terem passado na seleção para o Curso Técnico de Dança da Escola Angel Vianna. Até aí nada de mais, trabalhar com dança é bom para atores. Só que comecei a constatar que era grande o número dos que achavam necessário fazer um curso técnico para completar sua formação – e, geralmente, os melhores alunos das turmas. Isto começou a me intrigar, pois esses jovens estavam em uma universidade federal, em um curso onde havia quatro períodos de Expressão Corporal e dois de Dança, além das disciplinas optativas e cursos de extensão ligados à área de corpo. O que buscavam essas pessoas num curso técnico que a Unirio não oferecia? Hierarquicamente, não estavam subindo na escala de preparação profissional, visto que o curso universitário é posterior ao técnico. Além disso, era um curso pago, oferecido por uma escola particular. Certamente, o motivo era o desejo de se tornarem profissionais melhores.

Resolvi, então, descobrir e fui conhecer o curso, saber quais as disciplinas, público-alvo, metodologia. Chegando lá, vi que havia uma faculdade começando, mas meu foco era o curso técnico, o que meus alunos procuravam. Ao investigar o público que buscava esse curso, constatei que a maioria, talvez 90% dos alunos, era composta por atores ou alunos de cursos superiores de teatro. O que havia ali de diferente? Comecei a entrevistar as pessoas e observei que o que elas mais mencionavam era a metodologia: consciência corporal/consciência pelo movimento.

Iniciei minha pesquisa frequentando as aulas de Angel Vianna. O forte do curso era realmente a consciência corporal. Pensei: moleza! Todo bailarino clássico tem consciência do seu corpo, sem isto não dança. Em que essa consciência preconizada nesse curso é diferente da que eu tenho? Mergulhei nessa questão e acabou sendo o tema da minha tese de doutorado, publicada em 2007, *Angel Vianna: a pedagogia do corpo*. Passei a comparar e a procurar completar a consciência que eu tinha para oferecer a meus alunos um trabalho mais adequado às suas demandas e desejos.

Um bailarino clássico precisa sentir seu corpo nos mínimos detalhes; trabalha com uma técnica muito rígida, em que tudo precisa sair de uma determinada forma, considerada a melhor. Se ele

não tiver essa consciência de como deve estar seu corpo para cada um dos movimentos que precisa executar numa coreografia, eles não vão acontecer. Podem até ser executados num dia, mas não se repetirão sempre. O conhecimento que um bailarino clássico tem do corpo é para ele próprio, para conseguir executar sempre tudo que lhe é proposto. Como dar a pirueta mais perfeita, com terminação limpa e precisa; como fazer um *arabesque* mais bonito ou um salto com a sensação de leveza que se espera. Você conhece cada milímetro do seu corpo para ter a segurança de que está fazendo certo. É um conhecimento muito de músculos, tendões e articulações, fixados em alguma postura ou numa sequência de movimentos previamente determinados. O balé clássico, além da parte artística, tem posturas específicas que devem ser seguidas se você quer ser considerado um bom bailarino. É uma busca incessante de um conhecimento do corpo para realizar uma tarefa, um movimento específico.

Nas aulas com Angel, senti que na metodologia por ela preconizada tinha sempre alguma coisa me ajudando a tomar consciência da parte que eu queria. Essa “coisa” pode ser uma pessoa, um objeto ou o próprio espaço. Na verdade, a ideia dela não é fazer nada além de se conhecer e se relacionar. Ela não pretende transmitir uma técnica fechada. O que o ator, alvo desse trabalho, mais precisa em cena é se comunicar. Quando trabalho com esse “outro”, estou aprendendo a me relacionar com o mundo, com o outro, não me baseio em atitudes/posturas. Eu me relaciono comigo, conhecendo a mim para que eu possa conhecer o outro, e assim a existência, a vida e o trabalho tomam outro rumo.

Com essa nova perspectiva sobre consciência corporal parti para intensificar minhas leituras e práticas relacionadas à voz/canto. Aprofundei os estudos sobre respiração (importante para o corpo em movimento) e fui acrescentando, nas aulas, toda essa nova abordagem do corpo que fala/se movimenta/respira/canta. Toda uma prática coordenando movimento e respiração – quantidade de ar necessária para fazer determinado movimento – que vem ao encontro da quantidade de ar para dizer um texto. Isso tudo trabalhado numa aula de *Movimento/Flexibilidade/Respiração*.

Hoje, nas minhas classes e em tudo o que faço, uno a consciência de bailarina clássica, construída ao longo de muitos anos, àquela adquirida com o trabalho de Angel Vianna, que me ajudou a introjetar esse novo conhecimento de modo mais rápido e intenso. É um trabalho destinado a pessoas que precisam se relacionar com os outros atores, com o público, com o cenário; difícil de definir com palavras, mas que aparece nos atores mais “presentes” na cena. A mudança no foco do conhecimento corporal, não mais voltado para o meu “fazer”, mas para o meu “ser”, meu “doar”, meu “me comunicar”, embasa todas as minhas aulas atuais, tanto de dança como de alongamento/flexibilidade/respiração, visando preparar os corpos dos atores para dançar, cantar e interpretar.

Apesar de ter começado trabalhando com montagens, hoje estou fora delas. Atuo só na retaguarda, um trabalho de coxia, trabalho que ninguém vê. Com essa bagagem corporal e didática, adquirida em anos de prática e estudo nessa área, eu me pergunto: ainda faço ou não preparação corporal de atores? Fica a pergunta no ar esperando, um dia, quem sabe, ter a resposta.

REFERÊNCIAS

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coord.). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

CAMPIGNION, Philippe. **Respir-Ações**: a respiração para uma vida saudável. 2. ed. SP: Summus, 1998.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zigmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. Revisão técnica Tatiana Motta Lima. São Paulo: É Realizações, 2012.

DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Trad. Dayse A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

GAIARSA, José A. **O que é o corpo**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

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

RUBIM, Mirna. **Voz, corpo e equilíbrio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2019.

SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TAVARES, Joana Ribeiro da; KEISERMAN, Nara (org.) **O corpo cênico**: entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013.

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

TEIXEIRA, Letícia. **Conscientização do movimento**: uma prática corporal. São Paulo: Caioá, 2012.



ENAMAR RAMOS

Doutora em Teatro pela Unirio, Mestre em Educação pela PUC/RJ, bailarina, pela Escola Maria Olenewa (TMRJ). Integrou o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (BTM) e Associação de Ballet do Rio de Janeiro (ABRJ). Foi coordenadora e professora dos cursos de Bailarino Profissional, Curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade da Cidade. Criou, em parceria com Mirna Rubim, o primeiro de Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* Especialização em Teatro Musicado da Unirio onde exerceu as funções de coordenadora e professora. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e Pós-Graduação no Ensino das Artes Cênicas (PP-GEAC)/Unirio.

Entrelaçamentos entre a dança e o teatro: preparar, dirigir e coreografar o gesto cênico



Joana Ribeiro da Silva Tavares

Apresentação

Tenho formação técnica como bailarina¹ e atriz, pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart), realizada na década de 1980, em Belo Horizonte (MG). No início dos anos 1990 fui para o Rio de Janeiro, onde descobri a confluência entre as áreas da Dança e do Teatro, ao acompanhar a coreógrafa Deborah Colker em aulas de dança contemporânea na Casa do Minho², por onde transitavam artistas e grupos teatrais da época. Minha inserção profissional, no Rio de Janeiro, resulta da participação nessas aulas. Deborah Colker era uma coreógrafa e diretora de movimento muito requisitada pela cena teatral carioca. E foi através dela que tomei contato com estes ofícios, atuando como sua assistente³ em sala de aula e no teatro.

1 A minha formação, nos anos 1980, compreendeu aulas de balé, dança moderna e teatro no Primeiro Ato Escola de Dança; dança Afro com Márcio Valeriano no Studio Anna Pavlova; Capoeira Regional e Maculelê com Mestre Mão Branca, entre outras práticas corporais. Na mesma década, comecei a coreografar apresentações escolares. Foi elaborando coreografias para os dias festivos do colégio Santo Antonio, aonde estudava, em uma parceria com a professora de educação física de 1985 a 1986, que estagiei como professora de dança e coreógrafa, aos 15 anos de idade.

2 Fundada em 1924, a Casa do Minho (RJ) abriga além de manifestações culturais originárias de Portugal, aulas de dança, aikido, música, gastronomia e esportes. Na década de 1990, Deborah Colker ocupava o salão principal com suas aulas de dança contemporânea. Em 1993, surge neste local o embrião de sua companhia de dança.

3 Na peça *Rota de Colisão* (1992), direção de João Brandão, Teatro Ipanema, RJ. E atuei como professora substituta nas aulas de dança contemporânea, na Casa do Minho. Na época, revezava a função com Joana Corrêa, hoje residente em Nova Iorque.

O passo seguinte foi como coreógrafa em *Confissões de Adolescente* (1992) de Maria Mariana, sob a direção de Domingos Oliveira (1936-2019). Penso que o sucesso dessa peça, fenômeno de público nos anos 1990, me profissionalizou em *preparação corporal* e *direção de movimento*, ainda que na época eu assinasse *coreografia* na ficha técnica. A parceria com o diretor Domingos Oliveira, ali iniciada em *Confissões de Adolescente*, vingou e se estendeu a 15 espetáculos⁴ e dois filmes⁵. Nestes 17 trabalhos, as funções variaram entre *coreografia*, *expressão corporal*, *assistência de direção*, *direção de movimento* e *preparação corporal*.

Paralelo a esta parceria, vieram outras experiências. Um ponto de virada neste percurso foi ter realizado a assistência de preparação corporal e direção de movimento de Angel Vianna (1928), em três montagens teatrais⁶, e o convite para lecionar em sua faculdade durante dez anos. O contato prático-teórico com a obra coreográfica do casal Vianna (Klauss e Angel) resultou em pesquisas acadêmicas, com decorrentes publicações⁷. A convivência, durante uma década, com Angel Vianna em sua casa-escola transformou definitivamente meu modo de trabalhar, abrindo o viés da consciência e da percepção corporal.

A partir dos anos 2000, conjuguei a pesquisa acadêmica com a prática artística da preparação corporal. Um estágio doutoral no departamento de Dança da Universidade de Paris 8, em 2005-2006,

4 *Confissões de Adolescente* (1992), *Mulheres de trinta* (1992), *A Pequena História do Mundo para Cem Atores* (1993), *Espectáculo-Evento: Entrega do VI Prêmio Coca-Cola de Teatro Infantil* (1994), *Cabaret Filosófico* (1996), *A Alma Boa de Setsuan* (1998), *Cabaré II - um espetáculo deslumbrante* (1998), *Cabaré III - Pra quem gosta de mim* (1999), *Confissões de Adolescente*, em nova versão com elenco masculino (2000), *Cabaret Filosófico - A Festa* (2002), *Cabaré Rio Scenarium* (2004), *Os Sábados do Domingos* (2008), *Cabaré do Domingos de Réveillon* (2008), *Confronto* (2009), *O Apocalipse segundo Domingos Oliveira* (2009), *Do Fundo do Lago Escuro* (2010), *Turbilhão* (2011), *Cabrita* (2014).

5 *Separações* (2000) e *Barata Ribeiro 716* (2017).

6 *O Mundo é um moinho* (2003), direção de Fauzi Arap; *O Teatro de Sombras de Ofélia* (2004), direção de Lúcia Coelho; *Impressões do Meu Quarto*, direção de Leandra Leal e Cláudio Volkart (2004).

7 TAVARES (2010), MAGALHÃES e TAVARES (2019), entre outros.

possibilitou situar essa pesquisa⁸ em contexto internacional. Uma década depois, pude retornar ao mesmo departamento de Dança de Paris 8 (em 2016-2017), como pesquisadora em pós-doutorado⁹. Foi nesta ocasião que travei contato com o campo inglês da *movement direction*¹⁰, e a pesquisa da diretora de movimento Ayse Tashkiran (2016), que publicou, em 2020, o livro *Movement Directors in Contemporary Theatre. Conversations on Craft*.

Durante oito anos, entre 2008 e 2016, trabalhei em parceria com o bailarino Marito Olsson-Forsberg, na Companhia Teatro Portátil (teatro de animação), formada em sua maioria por egressos da Escola de Teatro da Unirio. Diferente das experiências anteriores, voltadas para a função de *coreografia* no teatro, realizamos tanto a *preparação corporal*, quanto a *direção de movimento*. Assim, entre 1991 e 2018 tive a oportunidade de trabalhar como coreógrafa, preparadora corporal e diretora de movimento em cerca de 40 montagens teatrais, na cena carioca. Proponho neste artigo uma primeira abordagem dessas experiências. Uma análise¹¹ mais apurada será feita no futuro. Mas é importante deixar claro, a escolha aqui é pela voz do coração. Domingos Oliveira, meu mestre no teatro, faleceu no dia 23 de março de 2019. Dedico a ele este texto.

8 TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no Teatro Brasileiro*. (Tese de Doutorado). Unirio/PPGAC, 2007. Orientação da profa. Dra. Tania Brandão. Coorientação da profa. Dra. Angel Vianna. Estágio doutoral no departamento de Dança da Paris 8, sob a orientação da profa. Dra. Isabelle Ginot.

9 Na ocasião desenvolvi o projeto de pós-doutorado intitulado “Ler o gesto na dança. Introdução ao pensamento de Hubert Godard” sob a supervisão da profa. Dra. Christine Roquet e atuei como conferencista, na organização da jornada de estudos “Créer à deux: Klauss et Angel Vianna”. Alguns extratos estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZTPDq7Lym7s&t=78s>>.

10 Sobre a história da *Movement Direction* na cena inglesa, ver entre outros: History of Movement Direction, National Theatre Discover, 22 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NjU8gttsZo>>.

11 Uma análise apurada de cada registro dos cadernos de ensaio, confrontados a outras fontes como entrevistas, críticas, programas, fotos e filmes, para que o histórico dessas experiências possa ser retraçado.

A coreografia para o teatro - em Confissões de Adolescente (1992)

“Eu tento não atrapalhar o ator. [...] Acho que o corpo dos atores ensina a eles como representar, muito mais do que a cabeça.” (Domingos Oliveira, 2015)¹².

Sobre os ensaios de *Confissões*: estava lá para fazer as coreografias do espetáculo e “botar as meninas para dançar”, como dizia Domingos Oliveira (1992, p.14). Recordo bem do estranhamento, ao entrar naquela sala de ensaios e não reconhecer o tom dos diálogos. Aquilo não parecia ser teatro, as palavras ditas daquele modo, com tanta naturalidade. Lembro-me de ter saído logo da sala, achando que interrompera uma conversa entre amigas. *Confissões* era extremamente desprezioso: quatro jovens atrizes em cena falando o diário de Maria Mariana (acrescido de textos, lembranças e sentimentos de cada uma), como se fossem uma única atriz/narradora, numa conjugação de todas as adolescentes. A peça inaugurava o gênero de “teatro depoimento”, segundo Domingos Oliveira, que se estenderia a montagens como *[Confissões de] Mulheres de 30* (1992) e *Confissões das Mulheres de 40* (2003).

No primeiro ensaio de *Confissões*, Domingos solicitou, com muita gentileza, que a marcação coreográfica não inibisse a espontaneidade das atrizes. “Se elas não conseguirem realizar a coreografia você modifica, porque o mais importante é elas estarem à vontade em cena” (foram aproximadamente as suas palavras). Já ouvi de coreógrafas a declaração de que “não fizeram nada” ao coreografar um espetáculo teatral. Considero esse “fazer nada” um dos cerne da coreografia para teatro (ainda que não seja uma regra). O que remete ao conceito de “não-dança”, conforme a atriz Marília Pêra, ao se referir

12 Documentário Domingos Oliveira, Série Terceiro Sinal, EP 03, GNT, Direção Sandra Delgado, 2015. Disponível em: < <https://vimeo.com/405940725>>. Acesso em: 17 out. 2020.

ao trabalho coreográfico de Klaus e de Angel Vianna, durante os ensaios da *Ópera de três vinténs*¹³, em 1967:

E o Klaus e a Angel Vianna eram um casal, que eu não conhecia, que apareceu nos ensaios. E eles tinham um jeito de fazer a dança completamente diferente, quer dizer, era uma “não-dança”. Parecia estranho, fácil demais para quem tinha tido formação clássica. Você não tinha que esticar os pés, não tinha que botar para fora os joelhos (*endehors*) e nem levantar altíssimo as pernas. Tudo era mais natural, mais orgânico e de acordo com o personagem que você estivesse interpretando. (Pêra, [1999], 2015, p.103).

Ao ser chamada para coreografar *Confissões de Adolescente*, a expectativa era de que fossem criadas danças para as cenas de abertura/fechamento (música tema) e de algumas transições entre os dez monólogos¹⁴ da peça, que abordavam temas e tabus como virgindade, sexo, amor, drogas, aborto, arte, transcendência e morte. A coreografia de abertura, sobre a música *Apaixonada demais*¹⁵, era dançada e cantada ao vivo e acompanhada por um músico (Alexandre Vaz), única presença masculina em cena. A letra enumerava uma série de estados, afetos e sentimentos do “mundo interno” de Maria Mariana (1992, p. 17), vivenciados em alta voltagem!

Ao perguntar à Deborah Colker onde buscar inspiração para coreografar em teatro, recebi a dica de pesquisar a gestualidade de artistas como: Madonna, Prince, Michael Jackson... Lembre-se que na época não havia internet. Alugávamos fitas de videotapes, as fa-

13 *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill com direção de José Renato, estreou em 1967 na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Com Dulcina de Moraes, Fregolente, Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, José Wilker, Paulo Coelho, entre outros. *Coreografia* de Klaus Vianna, com colaboração de Angel Vianna.

14 A saber: mi fu, a primeira vez que fumei maconha, o primeiro beijo, bolhas de sabão, a primeira transa, entrevista que a santa que há em mim fez com a putinha que há em mim, o primeiro poeta, a carta do pai, o aborto, o primeiro contato com a morte e a cena final (MARIA MARIANA, 1992).

15 *Apaixonada demais*. Letra: Maria Mariana/ Música: Domingos Oliveira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WsrVmd8bJ9Y&feature=emb_logo.

mosas VHS, em locadoras de cineclubes. Para *Confissões*, a inspiração maior foi a gestualidade de Gilda, personagem de Rita Hayworth (1918-1987) no filme homônimo, na icônica canção *Put the Blame on Mame*¹⁶ (Doris Fisher e Allan Roberts).

Para coreografar *Confissões*, foi fundamental me colocar como atriz. Uma atriz-coreógrafa, uma vez que os gestos dançados eram também gestos vocais, esculpidos com o mesmo fôlego, na mesma carne. O espaço físico do Porão da Casa Laura Alvim¹⁷, onde o espetáculo estreou, era pequeno. O cenário era o próprio muro da pequena sala, pichado pelo artista plástico Afonso Tostes, e quatro cadeiras. O palco fora armado entre este muro e a plateia, que tinha cerca de 50 lugares. Lembro bem da pergunta de Domingos Oliveira, ao término dos ensaios de dança, ao ver a coreografia de abertura: “Onde você estudou teatro?”. A dança fluíra, elas estavam completamente à vontade, nascia ali, uma coreógrafa de teatro...

Do exíguo Porão da Casa Laura Alvim – onde estreou *Confissões de Adolescente* em esquema de cooperativa – até os maiores palcos cariocas da época, como o extinto Canecão, foram cerca de dez anos ensaiando, remontando e colaborando com o elenco e a direção (e tendo como um pesadelo recorrente o “espaço vazio”). A cada novo teatro, era uma nova conquista do espaço. Não apenas do espaço físico, com palcos e plateias cada vez maiores, que requeriam mais projeção cinestésica dos gestos dançados, como também do espaço subjetivo que a própria dança ocupava no teatro.

Da figura ao fundo – quando a dança emerge no teatro

Não considero o trabalho corporal que realizo há cerca de 30 anos no teatro carioca como um *treinamento* corporal¹⁸. Sobre esta temática, o treinamento do ator, existem inúmeras linhagens e publi-

16 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mp3zvBH0nLo>>.

17 Hoje conhecido como Teatro Rogério Cardoso.

18 Ainda que eu siga e pratique vários treinamentos, como: *Rasaboxes*, formação em Bioginástica, com o mestre Orlando Cani (RJ), formação em Hatha Yoga, e, recentemente, aulas *online* de dança de salão para professores com Jaime Arôxa, só para citar alguns.

cações. O foco neste artigo recai sobre as funções: *preparação corporal, direção de movimento e coreografia* no teatro. Funções estas que podem, inclusive, estar conjugadas, sendo exercidas concomitantemente durante os ensaios de um espetáculo, por um mesmo artista. Este fato foi constatado nos relatos de artistas que participaram tanto da primeira quanto da segunda edição do *Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro* (2018 e 2019), realizados na Escola de Teatro da Unirio.

Visto que cada montagem apresenta demandas estéticas, estéticas (do campo da percepção) e éticas específicas, vinculadas a projetos singulares, torna-se inviável a aplicação de uma estrutura fixa, partiturarizada e preparada de antemão. Percebo hoje, com o passar do tempo, um processo de maturação entre as funções desempenhadas desde a primeira **coreografia para teatro** - em *Confissões de Adolescente* (1992) - até a **direção de movimento** na Cia Portátil (2015). Neste processo, a dança vem ocupando espaços variados, seja através do desenho da figura coreográfica, com formas traçadas em passos e frases de movimento, seja na emergência do seu fundo tônico-gravitacional, em todas as suas dimensões afetivas e projetivas (Godard, 2002).

Revisitando os *Cabarés* – Quase uma ordem

Em 2018, recebi um último e-mail de Domingos Oliveira, cujo título era “Quase uma ordem”, e que transcrevo a seguir:

Descubro, nos escombros do passado, um DVD (com boa imagem e som, completo como nenhum outro) do *Cabaré 3, Para quem gosta de mim* (1999). Deixo, assim, constatado que fui capaz de fazer aquilo. Tudo o que fiz foi Cabaré. Como meu telão está agora em razoáveis dimensões, me permite dar uma festa: as pessoas que fizeram o espetáculo diante das identidades que são hoje. [...] Cabaré no Planetário: 19 anos atrás. (Oliveira, Domingos. “Quase uma ordem”, e-mail, 25 de outubro de 2018).

Foi uma noite memorável, a despedida do mestre, entre sua trupe querida: dançamos, cantamos, tocamos e vibramos com o Homem-Cabaré. Os quatro¹⁹ *Cabarés Filosóficos* de Domingos Oliveira aconteceram, em sua maioria, no Teatro Redondo do Planetário da Gávea, nos anos 1990, no Rio de Janeiro. A partir dos anos 2000, Domingos passou a fazer *Cabarés* mais informais, como *Os Sábados do Domingos* (2008), no extinto Canequinho de Botafogo. Os *Cabarés* de Domingos compunham o gênero de “Teatro-Festa”. Eram musicais sujos, cuidadosamente ensaiados, com direito à desafinação, passos descoordenados e atuações histriônicas, numa mescla de teatro, música, dança e filosofia, mantendo-se o diálogo direto com o público. Servíamos bebidas alcoólicas no início e ao final do espetáculo (sempre desconfiei que nossos salários migravam para o bar), cujas primeiras edições terminavam com dança livre, regadas a chope. Particpei de todos os cabarés como coreógrafa e estive em cena, como atriz-bailarina, em quase todos. Passados 19 anos entendi, ao revisitar o *Cabará 3* naquela emocionante noite de despedida, a função da dança e da música nesses espetáculos. Tal qual um elo, a dança/música, *corpus* indissociáveis, convocavam um fundo estésico sobre o qual emergiam as figuras teatrais, com suas palavras faladas e cantadas, seus gestos cênicos e dançados, que mesclavam, com muita liberdade, os pensamentos do mestre Domingos Oliveira com os textos de filosofia. Afinal para Domingos, a vida era um cabaré:

São duas as leis que harmonizam o caos do cabaré. Primeira: saber que a vida é feita do terror e da glória, que são estes os dois materiais de que é feito este troço, a vida. E que o cabaré é a glória. Segunda: que a finalidade última da filosofia não é descobrir a verdade e sim divertir o filósofo. (Oliveira, 1999, p.1).

19 Foram eles: *Cabaret Filosófico* (1996), *Cabará II - um espetáculo deslumbrante* (1998), *Cabará III - Pra quem gosta de mim* (1999) e *Cabará Filosófico - A Festa* (2002).



Figuras 11 e 12 - *Cabaré Filosófico - A Festa* (2002)²⁰.

Fotos: Silvio Pozatto. Acervo: Joana Ribeiro.

Coro e Corifeu – “Sentimento de Bolinho”

Domingos Oliveira costumava chamar o coro de “sentimento de bolinho”. Além dos coros dos cabarés, pude trabalhar com ele em duas montagens com muito “sentimento de bolinho”. A primeira foi resultado do curso que Domingos ministrou, no Teatro Casa Grande, para uma legião²¹ de adolescentes que haviam assistido a *Confissões de Adolescente*:

Foram muito emocionantes os encontros no Casa Grande. A idade deles varia entre os 13 e os 19 anos. Diante destes olhos atentos e ansiosos por um mundo novo e melhor tive que dizer pra eles tudo o que eu sabia. Assim foi o curso e sob o mesmo critério foi armada esta *Pequena História*. O espetáculo tem “quadros” históricos propriamente ditos, “rodas” de poesia, filosofia, ciência e arte... É uma iniciação à cultura geral dramatizada. (Oliveira, 1993, s.p).

20 Com: Joana Ribeiro, Luiz Carlos Maciel, Pitty Webo, Alex Nader, Dedina Bernardelli, Domingos Oliveira, William Guimarães, Maria Ribeiro, Letícia Carvalho, Clarisse Derzié, Domenico Lancellotti, Igor Eça, Marcelo Callado e Wladimir Pinheiro.

21 Ver um momento do curso no vídeo online “Você me dá a sua mão?”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VAzPsRA6Kyk>>. Acesso em: 19 out. 2020.

O curso terminaria em peça de teatro, com seleção de elenco. Lembro-me de conversar com Domingos e indagar por que não trabalhar com todo o grupo, ao invés de fazer a tal seleção. O resultado foi *A Pequena História do Mundo para Cem Atores* (1993)! Os ensaios exigiram muita energia para guiar tanto sentimento. Eu dirigia o “movimento corporal”²² com microfone em punho, trabalhando a expressividade e o encadeamento dos gestos a partir de desenhos, traçados por Domingos, para cada cena. Figuras de braços em cânone formavam a linha sinuosa das marés. Movimento conjunto de girar ao redor do próprio eixo, acompanhado de sons guturais e assovios, compunha uma floresta para Buda. E a gloriosa corrida de cem adolescentes, sob as estrelas, em quatro linhas paralelas que bifurcavam em direção à plateia/arquibancada do Anfiteatro do Planetário da Gávea. São alguns movimentos, que saltam da memória para essas linhas, 27 anos transcorridos...



Figuras 13 e 14 - *A Pequena História do Mundo para Cem Atores* (1993).
Fotos: Marcio RM. Acervo: Joana Ribeiro.

*O Apocalipse segundo Domingos Oliveira*²³, peça encenada em 2009, foi outra montagem fortemente ancorada na relação coro e corifeu, também decorrente de um curso. Mas, diferente do coro unís-

²² Assinei o programa como “Assistente de Direção de Movimento” (Programa, 1993).

²³ Extratos de *Apocalipse* no Canecão em 21 de junho de 2009. Disponível em: < <https://vimeo.com/user19714796>>. Acesso em: 19 out. 2020.

sono de *A Pequena História...* apresentava coros individualizados²⁴. Para ensaiar o novo grupo Fúria (com 56 integrantes), foi necessário antecipar os horários de ensaio. Costumava chegar uma hora antes de Domingos, para preparar o elenco e coreografar as danças corais. E ficava até o final dos ensaios, para verificar o andamento das marcações. O resultado era nítido em cena, e Lionel Fischer²⁵ destacou o trabalho de *preparação corporal* e *coreografia* em sua resenha crítica sobre o espetáculo.

É comum que a crítica de montagens com elenco numeroso reconheça o trabalho da coreografia. Todavia, os tênues limites entre os campos da direção, direção de movimento e preparação corporal costumam passar despercebidos. Um exemplo disto é a resenha crítica da montagem *Teatro de Ofélia* (2004), sob a direção de Lúcia Coelho, que elogia a atuação da atriz Fernanda Coelho em uma cena totalmente coreografada, sem fazer qualquer menção a essa função, assinada por Angel Vianna, a quem tive o prazer de prestar assistência. “Secundando Márcia Cabrita, Fernanda Coelho faz com humor a sombra real de Ofélia. A atriz está particularmente bem na cena de *A Megera Domada*, uma das muitas tramas de Shakespeare que Ofélia conta para o público”. (Nazareth, 14/11/2004).

Nota-se que as outras funções técnicas mereceram destaque na crítica supracitada. Talvez o fato de os “ofícios do corpo” incidirem diretamente na corporeidade do ator produza um efeito *esfumado*²⁶ em nossa percepção, tornando imperceptíveis suas linhas divisórias e, com elas, as nuances de suas ações. Por outro lado, é comum que diretores de movimento e coreógrafos reconheçam o trabalho corporal de seus colegas tal qual uma marca, impressa na gestualidade do elenco, conforme falado no *1º Encontro Preparação Corporal, Direção*

24 Eram quatro coros individualizados – Inocentes, Eros, Demonetes, Intelectuais – e personagens desdobrados (dois Camponeses, três Mortes, três Senhoras de Chapéu, três Fidelidades, quatro Réus).

25 Disponível em <<http://lionel-fischer.blogspot.com/2009/02/teatrocritica-o-apocalipse-segundo.html>>. Acesso em: 18 out. 2020.

26 Esfumado (*sfumato*) - “Em pintura ou desenho, a passagem da luz para a sombra, tão sutil que parece imperceptível, sendo certas áreas matizadas e suavizadas, de maneira a criar harmoniosas transições meio enevoadas entre luz e sombra ou de uma cor para outra.” (Marcondes, 1998, p. 108).

de Movimento e Coreografia no Teatro, em 2018, na Escola de Teatro da Unirio.

Um corpo para o teatro de formas animadas

As parcerias com diretores, atores e grupos teatrais são terrenos férteis para desenvolver os “ofícios do corpo”, com seus impasses, descobertas e invenções. Refletir sobre o trabalho corporal realizado para a Companhia Teatro Portátil pode revelar alguns aspectos dessas funções.

Do convite inicial para atuar na preparação corporal das peças *Dois Números* (2008) e *As Coisas* (2010), acrescido da direção de movimento nas montagens de *Valsa nº 6* (2012) e *Bonitinha, mas Ordinária* (2015), revejo um percurso construído com diálogo, escuta e confiança. Considero um privilégio ter acompanhado um mesmo elenco e diretor durante oito anos. Alguns momentos marcam etapas deste percurso, e merecem atenção: a transição da **preparação** para a **direção de movimento**, quando o trabalho sobre o **pré-movimento** (Godard, 2002) cede espaço para a criação gestual. Os momentos de impasse entre a direção e o elenco, quando as palavras barram a comunicação e a linguagem corporal age como mediação. Os achados, momentos sublimes de invenção, quando após inúmeras tentativas (também denominadas ensaios) revelam-se novos aspectos da **dramaturgia corporal**. Outro aspecto encantador é o privilégio de poder acompanhar processos de maturação do elenco. O que só é possível testemunhar com a passagem do tempo...

Sei que o tempo urge e que as dez páginas deste texto já estão terminando. Como abordar detalhadamente minhas experiências em cerca de 40 espetáculos, realizados durante 30 anos? Ao longo desse percurso, distingo procedimentos oriundos da dança, das práticas somáticas e de jogos improvisacionais utilizados na *coreografia, preparação e direção* do gesto cênico.

Da sala de ensaio para a sala de aula

Em 2012, ingressei como professora de Dança e Expressão Corporal na Escola de Teatro da Unirio. Trabalhar na formação do ator, após cerca de 30 anos de atuação como preparadora corporal, diretora de movimento e coreógrafa na cena teatral carioca, me permitiu revisitar essas funções sob outras perspectivas, mais voltadas para a sua fundamentação. Do mesmo modo, atuo como pesquisadora na pós-graduação, desde 2008, e desenvolvo pesquisas que buscam mapear os terrenos destas funções, através da historiografia de seus agentes pioneiros.

Com base em três vieses revisitados neste texto, quais sejam a vivência, a pesquisa e o ensino, penso que os artistas que realizam as funções de *preparação corporal, direção de movimento e coreografia* para teatro transitam pelas fronteiras, em diálogo com profissionais de domínios distintos. Habitar estas zonas fronteiriças - entre a palavra e o gesto, entre a direção e a atuação, entre a dança e o teatro - caracteriza o lugar destes ofícios. Perceber e nominar estas experiências, e delimitar seu campo de atuação, constitui aqui o nosso maior desafio.

REFERÊNCIAS

- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 11-35.
- MAGALHÃES, Marina; TAVARES, Joana. **Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.
- MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.
- NAZARETH, Carlos Augusto. O visual rouba a cena no Teatro de Ofélia. Caderno B. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, domingo, 14/11/2004, B3. Disponível em: < <https://cbtij.org.br/o-teatro-de-sombras-direcao-lucia-coelho/>>. Acesso em: 20 out. 2020.
- OLIVEIRA, Domingos. Apresentação. **Confissões de Adolescente**. Maria Mariana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- _____. Manifesto Cabaré. **Pra quem gosta de mim – Cabaré 3**. Programa. Rio de Janeiro, 1999, p.1.
- _____. Nota do pai da autora. **Confissões de Adolescente**. Rio de Janeiro: Agir, 2013[2009].
- _____. Pequena História do Mundo para 100 Atores volta ao Planetário da Gávea. **Folha da Cultura**, Ano III, Nº 28. Órgão de divulgação da Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro, Novembro, 1993, s. p. **PROGRAMA PEQUENA HISTÓRIA DO MUNDO PARA 100 ATORES**. Direção de Domingos Oliveira. Anfiteatro Fundação Planetário. Rio de Janeiro, dias 23, 24 e 25 de julho de 1993.
- PÊRA, Marília. Conversa sobre a dança. Entrevista concedida à Joana Ribeiro, 07 de junho de 1999. **O Percevejo Online**, V. 7, PPGAC, Unirio, 2015, p. 101-119.
- TASHKIRAN, Ayse. British Movement Directors. **The Routledge Companion to Jacques Lecoq**. KEMP, Rick; EVANS, Mark (Eds.). Abingdon: Routledge, 2016, p. 227-235.
- _____. **Movement Directors in Contemporary Theatre**. Conversations on Craft. London: Methuan Drama/Bloomsburry Publishing, 2020.

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

TAVARES, Joana e KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. X Congresso **ABRACE**, 2018, v.19, n.01.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. Jornada Internacional Atuação e Presença. **VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**, Unicamp, Nº 4, 2019.



JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES (JOANA RIBEIRO)

Professora de Dança e Movimento da Escola de Teatro da Unirio. Integra os Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas, Unirio. Tem produção artística como bailarina, atriz, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento e performer. Pós-doutora pela Universidade Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, com a qual mantém acordo de mútua cooperação internacional. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento – LABAM/Unirio.

Experiências de vida: encruzilhadas híbridas entre rituais, festas e o corpo cênico



Juliana Bittencourt Manhães

Corpo é memória, fios de histórias que vão tecendo e entrecruzando as vivências. Este artigo procura tecer alguns nós dessa tessitura, encontros e pontos em que a experiência, marcada no corpo, em um momento seguinte revela-se como chave interpretativa que foi dando sentido às minhas práticas corporais na cena. As encruzilhadas da vida como pontos de confluência e convergência, o corpo em estado de cruzo, ou seja, em diálogo interdisciplinar e multifacetado. Essas vivências são como memórias encarnadas, que corporificam estilos e jeitos próprios de se mexer e movimentar na vida e na cena artística.

Ao longo de minha trajetória tenho aprendido a viver tecendo pontes. Sou do Maranhão e moro no Rio de Janeiro, há muitos anos; desde que nasci, meus pais foram me enraizando nas brincadeiras e tradições culturais de minha terra, mas não sou de dentro dessas comunidades tradicionais. Simultaneamente às vivências das culturas de tradição, os estudos em teatro, voz e dança - seja no balé, jazz, dança moderna ou contemporânea - estiveram também presentes nas minhas experiências. Em conjunto com essas artes da cena, ainda na graduação, me desafiei na arte de dar aulas, promover dinâmicas e criar pedagogias.

O sentimento de me sentir estrangeira, a maranhense que vive no Rio, ficou ainda mais potente quando conheci muitos conterrâneos que também residiam na cidade. Tínhamos necessidade do encontro e de rememorar comidas, cantos, danças e histórias de nossa terra. Daí se originou um movimento com nossas manifestações tradicionais, iniciado em meados de 1998 com o grupo *Divina Corriola*, em

que realizávamos brincadeiras com a dança de roda do *cacuriá* em diversas praças e ruas da cidade do Rio de Janeiro. Lembro bem que nessa época não havia essa efervescência de movimentos de grupos de culturas tradicionais na cidade, como se vê atualmente. Eu fazia Educação Artística – Licenciatura Plena em Artes Cênicas na Unirio, e chegamos a ensaiar nos jardins da Escola, algumas vezes. Éramos em torno de 25 pessoas com aptidões diversas e de variadas origens, a maioria sendo do Maranhão, mas outros do Rio de Janeiro ou de outros estados.

Quando encerro o ciclo de minha graduação na Unirio, meio perdida quanto aos caminhos a seguir, lembrei-me das palavras do *griot* Sotigui Kouyaté, de Burkina Faso, em uma oficina dada por ele na Unirio: “quando você não sabe o que fazer ou para onde vai, volte para sua terra”. Foi o que eu fiz, retornei ao Maranhão.

Nem imaginava o que este movimento, em que fui ao encontro dos saberes tradicionais de minha terra, simbolizaria em termos de formação cultural e de vida - essa busca por outras cosmogonias, mestres/as, técnicas e conhecimentos. E assim, de 2000 a 2002 em terras maranhenses e embrenhada nos interiores festivos, pude vivenciar os ciclos de festas do Maranhão, o carnaval, as festas do Divino, os ciclos juninos, as celebrações para São Benedito, com o tambor de crioula e os ciclos natalinos. Fui entendendo na pele esse **tempo espiralado**, cíclico, que Leda Martins descreve como “noções filosófico-conceituais africanas, esse tempo híbrido de sentidos sagrados que acolhe a coletividade e está conectado com a ancestralidade” (2004, p. 3).

Na verdade, essa longa viagem se iniciou com a ida a Belém do Pará, em uma grande embarcação em que a rede era o embalo noturno. Subimos o rio Amazonas por um dia e meio e então paramos na paradisíaca cidade de Santarém, em que tive a oportunidade de vivenciar trilhas pela floresta e conhecer a cerâmica do Tapajós, perceber o movimento das marés, experienciar com Dona Maria como se fazia a farinha de mandioca... O destino seguinte foi Manaus em mais dois dias de barco. O calor úmido, as árvores muito antigas, a beleza e grandeza do Teatro Amazonas, com aquela borracha de látex no chão

da frente me impressionaram sobremaneira. Tudo era de uma dimensão enorme, me apresentando os diversos Brasis que fazem parte deste país continental. No Estado do Amazonas, segui pelo arquipélago Anavilhanas, dormi em casas de pescadores, ouvi suas histórias de onça e cobra grande, comi peixe com farinha, olhando o horizonte e convivendo com outro ritmo e jeito de viver, muito próximo dos encantamentos da Natureza. Na volta, o percurso foi direto de Manaus para Belém, descendo o rio Amazonas por quase quatro dias inteiros, em contato com um ritmo de vida bem mais lento, e conectada com a esplendorosa Natureza dos rios e das florestas, com um jeito do corpo falar bem simples e próprio, com um equilíbrio desequilibrado no leve movimento dos barcos.

Não havia ainda, para mim, a consciência dessas relações do corpo com a Natureza. Mas ao longo do caminho, muitas encruzilhadas foram se revelando no meu trabalho de preparação corporal - nesta junção dos elementos da Natureza com nossa estrutura corporal, segundo princípios de povos originários como os do movimento da diáspora africana - e que se tornariam um dos fundamentos que me guiariam nas trilhas dos trabalhos de criação, expressão e preparação do corpo para a cena.

No entanto, tudo fez mais sentido na experiência na *École de Sables* no Senegal, 15 anos depois dessa viagem pelas reentrâncias do rio Amazonas, quando conheci a bailarina, coreógrafa e mestra da dança contemporânea africana *Germaine Acogny*, que relaciona o simbólico da Natureza com a estrutura do corpo. Sabemos que essa relação está presente em muitos estudos da dança, mas foi nesse curso que fiz com ela, dançando na areia, na rocha, no mar, abraçando baobás e ouvindo essa mestra, que tudo isto fez ainda mais sentido em meus novos fazeres. Perceber códigos de base como os eixos no corpo, diferenciando e valorizando as energias provocadas pela malemolência, o movimento da bacia ou da pelve, chamada por ela de “a nossa lua”, representada como um aspecto feminino; o nosso sol, que acompanha desde o osso esterno até a altura do umbigo, trazendo movimentos de abertura dessa região, que também representa o território do coração e dos sentimentos; e a nossa coluna vertebral, sim-

bolizada como uma serpente, que acolhe o sacro sagrado, até a cervical, que sustenta nossa cabeça. Estas relações ganharam sentido em meu corpo, ao dançar ou tecer dinâmicas de jogos e movimentos, pois a vivência já estava incorporada, não como o transe em cerimônias religiosas, mas corporificada pela experimentação.

Retornando a memória das experiências... Após a viagem pelo rio Amazonas, que durou em torno de três meses, finquei moradia na cidade de São Luís. Iniciava-se o mês de abril, que marca a abertura dos ensaios e organizações para o ciclo festivo junino. Ali comecei o aprendizado, junto com Mestre Abel Teixeira, do *Boi da Floresta*, para tecer uma careta (máscara) de *cazumba*, que é um personagem dos bois de sotaque da baixada maranhense. Foram quatro meses de convivência intensa, de feitura e longos papos, agulhadas, bordados e costuras, na casa dele, no bairro do Coroadinho, na minha casa, no Centro de Cultura Popular, local em que Seu Abel trabalhava. Fui aprendendo a fazer a careta do seu feitio e com sua marca, sem perceber já estava tecendo o que viria em seguida – a minha entrada no *Boi da Floresta* de Apolônio Melônio, com o personagem do *cazumba*. Quando acabei a careta, Seu Abel comentou: “Pronto, agora vamos fazer sua farda e você vai brincar no cordão de *cazumba* junto comigo”.

Foi muito interessante esse processo de ensino e transmissão do saber pela vivência, pois não havia para mim esse objetivo. Tudo foi acontecendo e quando percebi estava dentro de um personagem mascarado, que mexeu com muitos sentidos corporais, desde a relação da careta/máscara com o sagrado à relação de gênero, pois naquela época quase não havia mulheres *cazumbas*. E, sendo o *cazumba* aquele que vive no reino do entre, novamente me vi nesse lugar de tecer pontes. Entre ser bicho ou ser gente; ser homem e mulher; ser engraçado e assustador. Um personagem transgressor, brincalhão, meio palhaço e que também carrega o significante de ser um mensageiro. Alguns *cazumbas* gostam de dizer que são meio feiticeiros e na roda da brincadeira são os primeiros a entrar e realizar sua performance. Também trazem uma memória do orixá *Exu*, que nas religiões de matriz afro, como no candomblé ou na umbanda, é o orixá da comunicação e da linguagem, atuando como mensageiro entre os seres

humanos e as divindades - é para ele que cantam primeiro, em sentido de agradecimento e licença. Esta relação “entre” é de **liminaridade**, como bem conceitua o antropólogo Victor Turner (1974).

Essa situação de beirada, de estar na condição de limite e de fronteiras entre linguagens artísticas e relações de um corpo grotesco e sagrado e suas conexões com a tradição e a contemporaneidade, marcaram meu corpo e minha trajetória. Estar na margem, nesta perspectiva, implica uma performance de resistência, em que o ato da ação dançada e ritualizada é simbolizado pela repetição de muitas gerações. Sendo assim a margem é ressignificada, trazendo um elemento de fascinação e, neste sentido, a margem é vista com uma relação positiva, em que o periférico é tratado com estima e singularidade, diferindo da visão de margem como um local sem valor. O pensamento sobre a **liminaridade** valoriza esse estar entre o sagrado e o profano, o ritual e o jogo, a uniformidade da coreografia em linha e a liberdade da performance solo, subvertendo-a.

Para além da relação de **liminaridade**, Turner também ilumina o conceito de **communitas**, representado pela diversidade de grupos culturais tradicionais, que fez todo o sentido na minha experiência de coletividade, vivenciada dentro de uma família que é o Boi da Floresta, um grupo que tem em torno de 150 componentes e que existe e persiste há mais de 50 anos. A brincadeira do boi traz um sentido forte de coletivização, é um momento de “suspensão de papéis” que interrompe a vida cotidiana, criando um senso de harmonia dentro da estrutura da brincadeira. Essa experiência de **communitas** surge de um efeito de estranhamento que se produz em relação ao cotidiano. O tempo do ritual provoca uma união da comunidade, no sentido da solidariedade, criando um sentimento de **communitas**. Turner ressalta a importância dos momentos vividos no coletivo como instantes de **communitas**, em que os indivíduos são membros de um mesmo tecido social se descolando de suas atividades cotidianas, num convívio com as estruturas de forma mais libertária, na qual a transgressão revela uma possibilidade na criação de novas estruturas (1974, p.118).

Assim como mergulhei fundo nessa relação com a brincadeira do Boi no Maranhão, fui vivenciar com mais propriedade a *Festa do Divino Espírito Santo*, na cidade de Alcântara, que tanto fez parte das minhas memórias de infância. Esta é uma festa religiosa amalgamada com ritos católicos, cuja origem é portuguesa, e que no Maranhão incorpora outras misturas. Dessa vez, participei tocando uma caixa do Divino, instrumento tradicional tocado pelas mulheres, chamadas de caixeiras. A mestra, Dona Marlene, *Caixeira Régia* da festa, ou seja, quem comanda as outras caixeiras, me iniciou com as batidas e ritmos da caixa e, literalmente, batucou dentro de mim a relação com minhas ancestrais. Conectando-me às mulheres e seus sagrados femininos e principalmente acolhendo a importância do rito, do corpo que ritualiza nas festividades, mais tarde pude criar dinâmicas nas quais o jogo e o ritual se tornaram mais um fundamento de base, essência para a construção e o processo do meu trabalho de preparação corporal, acolhendo o sagrado, onde cada um busca suas próprias memórias ancestrais.

Em conjunto com esse movimento dos festejos do *Divino*, e também muito curiosa em tocar a caixa do Divino, instrumento que também é tocado na dança do *cacuriá*, fui me aproximando de Dona Teté, mestra que comandava com este instrumento o seu grupo de *cacuriá*, no espaço cultural do *Laborarte*. Propus-lhe que me ensinasse o toque do *cacuriá*. Vindo da dança, do movimento no corpo, quando comecei a tocar o instrumento, o meu corpo dilatou e expandiu-se em pulsações que partiam das mãos no instrumento, mas se ampliavam para a movimentação. Lembro bem do primeiro dia de ensinamento, em que cheguei à casa de Dona Teté (Almerice da Silva Santos), e ela começou a tocar do meu lado e só falou: “Vai, começa a tocar”. Fiquei ali perplexa com aquele ensinamento da observação e paciência. E como foi difícil no início, afinal ela não parava e não me falava nada. Assim que comecei a tocar, ela já me disse que eu tinha que cantar junto, que iria me facilitar fazer as duas coisas sincronicamente. Ela me introduziu, na prática, o que muitos anos depois eu viria a conhecer, no mestrado, a partir das leituras do sociólogo congolês Bunseki Fu-Kiau e de Zeca Ligiero, que viria a ser o meu orientador, que apon-

tavam a tríade inseparável do **cantar-dançar-batucar**, como base para o entendimento dessas linguagens, como que enredadas feito encruzilhadas. Quando fui para Moçambique, anos depois, essa questão se tornou ainda mais clara pela experiência das rodas de dança, em que a maioria falava cantando em suas línguas maternas, tocando, encenando e eu, mais do que entender pelas palavras, me envolvia pelo corpo em movimento.

Dona Teté me mostrou que, ao cantar, essa ação ajudava o tocar, facilitando a relação da palavra cantada com a baqueta que percutia na caixa. Aos poucos, fui me levantando para tocar e introduzindo o ritmo no meu corpo, permitindo que minha bacia se soltasse, que minha coluna vertebral respondesse àquela pulsação... E foi uma virada na minha vida, tanto artística como de educadora.

Essa percepção de que o movimento está conectado com as pulsações dos batuques me levou à forte experiência com o tambor de crioula do Maranhão, uma manifestação em que mulheres dançam de saias rodadas para três tambores artesanais, que são afinados no fogo. Esse conjunto de três tambores, que é chamado de *parelha*, estabelece uma forte conexão entre os corpos femininos, pelas pungas ou umbigadas (encontro de umbigos ou marcações do tempo forte do tambor em alguma parte do corpo), num diálogo entre quem dança e quem toca. Havia já vivenciado esse batuque na infância, levada por minha mãe, mas foi já adulta que esse tambor legitimou, ainda mais, meu sentido do corpo festa e ritual.

Quando retornei para o Rio de Janeiro, em 2002, junto com outras mulheres do Maranhão, que viviam aqui - Joana Araújo e Miza Carvalho - trouxemos para a cidade uma *parelha* desses tambores, iniciando o movimento do *Coletivo As Três Marias*, firmando e criando um ciclo festivo. Formado por homens e mulheres de vários estados do Brasil, mas com predominância de maranhenses, realizamos festejos, brincadeiras do Maranhão, reunindo diversos integrantes de grupos de manifestações tradicionais brasileiras, que residem na cidade do Rio de Janeiro. Há 18 anos fazemos a festa Tambor de Aleluia, que representa o retorno pós-quaresma e carnaval, significando o início de um novo ciclo, conectando-o aos festejos do Maranhão.

Nesse grupo, criamos espetáculos musicais com diversidade de linguagens artísticas, desenvolvemos, de maneira coletiva, pedagogias com esses saberes brincantes, realizamos festejos e ocupações em espaços públicos da cidade.

Essas encruzilhadas dos festejos nas ruas religou o corpo como espaço ritual, sagrado, festivo e, ao coordenar oficinas e aulas, trouxe dinâmicas que valorizam o corpo indivíduo, no seu aspecto singular e único, mas sempre num diálogo cruzado com o corpo coletivo unido pela festa, pela dança e o batuque. O valor de cada corpo dançar e se mover, a partir de suas percepções, porém sempre conectado à pulsação do batuque e à dinâmica da roda ou dos cordões (filas). Essas ferramentas se transformaram em dinâmicas como, por exemplo, o ritual de entrada, que simboliza o momento de ritualizar o espaço e o corpo de maneira coletiva, mas procurando a individualidade e interiorização dos sentidos. Afinal, é preciso olhar primeiro para dentro para firmar uma presença potente. Neste sentido, as percepções trazidas pela *educação somática*, mais precisamente pela **eutonia**, com a mestra Miriam Dascal, também passaram a ter muita importância no trabalho, no sentido de escuta de si, de rememoração de histórias como preenchimento de um chão acolhedor para a criação.

Os jogos, brincadeiras e improvisos corporais despidos da preocupação com o acerto ou o erro, mas transformando a memória do corpo e unindo-a a aspectos dos ritos e do que pulsa como tradição em si, alimentam a busca pelo prazer e a alegria como impulso para o movimento. Outra costura bem potente é a relação entre o canto, a dança e o ritmo como fundamento, no intuito de provocar fricções entre atitude e ação; a procura de um fluir da experiência brincante, em que o corpo, presente nesse aqui e agora, se disponibiliza para o jogar na dança, trazendo um corpo-ginga apropriado de sentidos.

A movimentação dessas danças das culturas tradicionais, seja mais afro ou de povos originários, também pode ser percebida em conexão com os elementos da Natureza, assim como, o passo, que tem um desenho, uma forma própria, mas o mais importante é o sentir e fazer de um jeito próprio, com liberdade, percebendo a pulsação que se produz internamente. Copiar o movimento não é o foco neste tipo

de trabalho em que acredito, mas sim o pulso da batida como matriz para a dança como ela é na sua tradição. Da matriz tradicional, o improvisado abre espaço para a criação **motriz** (Ligiéro, 2011), ou seja, abertura para os cruzamentos que habitam cada criador, mas sempre conectado com o primeiro movimento que surge e que está interligado com a matriz dita original.

Como já mencionado, ao terminar a graduação passei sete anos viajando pelo Brasil, com o objetivo de conhecer suas festas, em que levava uma oficina, que chamei *A Roda dos Brincantes Festeiros* e um espetáculo solo chamado *Divino Emaranhado*, em que trazia experiências dessas viagens, a partir da perna de pau, do cantar, dançar, batucar e contar causos. O fato de estar livre, sem emprego fixo, facilitou a realização do meu desejo de girar pelos ciclos festivos do Brasil.

E, assim, passei por diversos lugares e em cada um deles pude ver: em Manaus, o *boi-bumbá*; em Belém, Santarém e Ilha do Marajó, *carimbó*, *lundu*, *çairé*; no Recife, em Olinda e Petrolina, *afoxés*, *maracatus*, *frevos*, *sambas de coco*, *caboclinhos*, *cirandas* e *cavalos marinhos*; em Salvador e Recôncavo Baiano, diferentes *sambas de roda* e *afoxés*; em Contagem, Minas Gerais, com a comunidade dos Arturos, as danças de *moçambique* e *congadas*; no Ceará, os *reisados* e *bandas cabacais*; no Espírito Santo, os *congos*; no Sudeste, os *jongos*, *caxambus*, *sambas* e as *folias de reis*; no Sul, o *boi de mamão* e os *fandangos*. E, no Maranhão, a diversidade de *bois*, *tambor de crioula*, *cacuriás*, *festas do divino*, *tambores de mina*, etc.

Quis especificar algumas dessas variedades de brincadeiras que vivenciei e que estão espalhadas pelo Brasil, para marcar os caminhos, valorizar e honrar esses Brasis de múltiplos eixos culturais.

A pesquisa do mestrado se deu em torno das vivências, de nove anos, brincando de *cazumba* no *Boi da Floresta*, a partir dos estudos das **performances culturais** de Richard Schechner (2003) e do conceito de **comportamento restaurado**, que foram trazendo todo o sentido do que os ciclos festivos me fizeram perceber no corpo, desse tempo espiralado de viver a festa ano a ano, com novas significações, restaurando, revivendo, sempre em uma nova percepção. Apesar de

ser uma repetição, o tempo espiralado está conectado com o tempo ancestral, daqueles que são resistência e persistiram para que essas festas continuem até os tempos atuais. Hoje em dia, penso em como essa restauração pode ser uma ferramenta de trabalho para o ator/atriz/dançarino/dançarina/performer em ato criativo, trazendo a potência matriz da repetição e restauração do movimento para uma relação criativa de **motriz** do movimento, como escreve Zeca Ligiéro (2011), esse diálogo constante com as bases, mas atualizando-se no momento presente.

O processo de investigação do doutorado originou não só a escrita da tese, mas também o espetáculo *Umbigar*, que reunia matrizes de danças de *umbigada*, como *lundu*, *tambor de crioula*, *samba de roda*, *samba de coco* e o *jongo*, em um viés contemporâneo, que depois se tornou uma *Aula-Performance Umbigar*, contando e dançando sobre os processos criativos e os caminhos percorridos.

O doutorado veio me trazer a potência do gesto da *umbigada* como movimento em ação conjunta diaspórica pelas reentrâncias de Brasis diversos, unindo os fundamentos de algumas danças de *umbigada* no Brasil, e me levando para terras moçambicanas, ao encontro dessa movimentação em que o feminino é parte essencial. Tive a oportunidade de passar seis meses em Maputo, viajando também para o norte de Moçambique, no Estado de Nampula, indo às cidades de Nacala Porto e Ilha de Moçambique. Esta viagem me trouxe muitas vivências que, mais tarde, foram agregadas em processos artísticos e pedagógicos do meu trabalho.

Viajar para um país do continente africano, sendo brasileira e branca, evidenciou ainda mais os preconceitos e o racismo estrutural presentes no Brasil, também colonizado por portugueses, assim como me fez ver a garra do povo, com suas marcas de batalhas, assim como sua resistência e alegria em manter suas línguas maternas e danças de tradição. O corpo forte, no cotidiano e nas danças, me impressionou muito, tanto como a presença do rito e da necessidade de dialogar com as matrizes ancestrais.

O trabalho em uma instituição pública federal como a Unirio amplificou minhas experiências através do compartilhamento de sa-

beres, da continuidade das pesquisas e dos diálogos entre mestres/as acadêmicas/acadêmicos e de tradição oral e/ou festiva, reafirmando, ainda mais, a potência do deslocamento dos saberes a outros territórios, legitimando ambos.

A experiência com as culturas tradicionais me mostrou a necessidade e a certeza de horizontalizar as relações, em que o estudante e o educador aprendem mutuamente, e esta é uma questão muito importante de escuta para o meu trabalho de preparação do corpo, de aprendizado e de criação. Os jardins da Escola de Teatro da Unirio se tornaram, para mim, o chão de histórias e ancestralidades de que precisava para trazer os fundamentos da roda da brincadeira, assim como os elementos da Natureza, que *Germaine Acogny* aplicava em suas dinâmicas. Muita coisa há por vir, caminhos a percorrer, rodas a girar e diálogos entre a diversidade e a potência que a arte imprime nos nossos movimentos. O que mais me cruza e sugere como elemento de tessitura é a prática da escuta e do afeto como qualidades predominantes nas relações de criação. É nesse sentido espiralar que meu trabalho vem semeando, em que cada um traz seu corpo no espaço/tempo, não reproduzindo na forma, mas nos sentidos do corpo, restaurando memórias, a partir de princípios e pulsações, trazendo o hibridismo como fator de misturas potentes e não de exploração de tradições e sabedorias, sempre com compromissos sociais e responsabilidades culturais com as tradições.

O corpo em cruzo é uma estratégia de sobrevivência, demarcando as crenças enraizadas nos saberes ancestrais, sejam de povos originários ou de matriz afro, defendendo essas experiências vividas como trilhas necessárias para os atos criativo e pedagógico.

REFERÊNCIAS

BERNAT, Isaac. **Encontro com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

FU-KIAU, Bunseki K. K. **Bulwa Meso, master's voice of Africa**. v. I, inédito.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Garamond, Rio de Janeiro, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. Tradução Gustavo Ciríaco. PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p. 27-40.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante**: A brincadeira do cazumba no Bumba-Boi do Maranhão. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

_____. **Um convite à dança**: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

MARTINS, Leda. **Performances do Tempo e da Memória**: os Congados. 2004. PDF.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London and New York: Routledge, 2002.

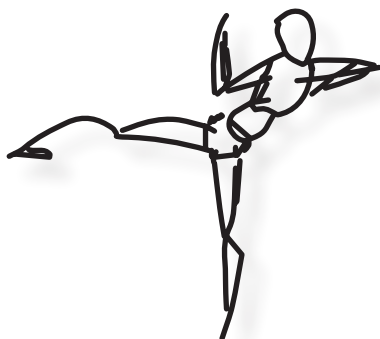
_____. O que é performance? **O Percevejo**, Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.



JULIANA MANHÃES

Artista e pesquisadora. Professora Adjunta da Escola de Teatro, Unirio (2018). Doutora em Artes Cênicas na Unirio, com a tese *Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique* (2014); Mestre com a pesquisa *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no Bumba-Boi Maranhense* (2010). Fez o curso na École de Sables, Senegal com a mestra Germaine Acogny (2015). Faz parte do Boi da Floresta (2000); do Coletivo As Três Marias (2002); do Coletivo Matuba, (Unirio - 2015). E do Laboratório Artes do Movimento. Atualmente coordena o NEPAA (Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias).



Dramaturgias cariocas: a emergência do *diretor de movimento* no teatro e do *dramaturgista* em dança no Rio de Janeiro

Luar Maria Escobar

(...) chegou a hora da princesa do lago dos cisnes jogar a coroa fora, do príncipe jogar a espada, tirarem os sapatos, atravessarem a Avenida Rio Branco, sentirem o asfalto num chão de verão, tomarem banho de mar em Ipanema e um chopinho no Veloso. Começar a enfrentar, em suma, nossa realidade.
(Klauss Vianna)¹.

A partir do final da década de 1970 e início de 1980, começa a se esboçar uma conjuntura propícia para a diversificação da dança carioca. Essa conjuntura progressivamente culminará, nos anos 1990, num grande movimento que rendeu à cidade o título de capital da dança contemporânea do país (Rocha, 2012, p. 121). Dentre os fatores que possibilitaram a efervescência cultural em questão, destacam-se a multiplicação das políticas públicas de incentivo voltadas para a dança², o aumento progressivo dos festivais de dança na cidade, assim como o crescimento expressivo de criadores. Muitos desses criadores foram formados por ou filiados ao trabalho pedagógico dos Vianna,

1 Em texto publicado no *Jornal do Brasil* (*apud* Lopes, 2002, s. p.).

2 Entre os anos de 1995 e 2005 a Secretaria Municipal de Cultura investiu na manutenção regular de companhias de dança estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro. Dentre as companhias que receberam financiamento encontram-se a Companhia Regina Miranda e Atores Bailarinos, Cia. de Dança Carlota Portella, Companhia Deborah Colker, Lia Rodrigues Companhia de Dança, Companhia Dani Lima, Companhia Marcia Rubin, Staccato Companhia de Dança, Dupla de Dança Ikswalsinats, dentre outras.

que se difundia desde 1983 por meio do Espaço Novo e, posteriormente, por aquela que se tornaria a Escola Angel Vianna³.

Os anos 1990 vão, portanto, conjugar a potência de duas escolas, uma de caráter informal, que incidirá sobre a formação estética dos artistas da cidade, a notar, os festivais. Outra de caráter formal, que por meio de um percurso pedagógico opera a transmissão de conhecimentos e prepara uma nova geração de criadores, a Escola Angel Vianna. Interessa particularmente a esta contribuição entender como a convergência dessas duas escolas pode ter influenciado a criação de um ambiente fecundo para os processos de reinvenção e transformação de certos modos de pensar e praticar dramaturgia na cidade. É a partir deste prisma que este artigo propõe cartografar a emergência de duas novas funções que parecem nascer, no Rio de Janeiro, vinculadas à dança contemporânea: o *dramaturgista*⁴ e o *diretor de movimento*⁵. Tais funções, de acordo com a hipótese em curso, encarnam as múltiplas faces da dramaturgia em diversificadas práticas, técnicas e modos de fazer. O fenômeno se inscreveria, ainda, no paradigma das novas dramaturgias (Pais, 2004) que comporta uma diversidade de práticas coexistentes nos campos do teatro, da dança e da performance a partir, sobretudo, da década de 1980.

O contemporâneo em dança: novos modos de fazer e o entrelaçamento entre o diretor de movimento e o dramaturgista

A pesquisadora Laurence Louppe sugere que o reconhecimento da dança contemporânea possa ser realizado em função da recusa de qualquer tradição (Louppe, 2012, p. 52). Com esse argumento, de-

3 Convém assinalar que o casal inaugura em 1975 em parceria com Thereza D'Aquino o *Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação*. Porém nesse centro não havia cursos voltados para a formação profissional.

4 A primeira ocorrência da rubrica dramaturgia em dança encontrada foi em 2002, no espetáculo *Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele* e foi assinada por Silvia Soter. O espetáculo tem coreografia de Lia Rodrigues.

5 A primeira ocorrência da rubrica direção de movimento encontrada foi em 1989, no espetáculo *Lili – Uma História de Circo*, e foi assinada pela coreógrafa Deborah Colker. A direção do espetáculo era de Isabella Secchin e o texto de Lícia Manzo. A fonte utilizada foi o banco de dados *on-line Todo Teatro Carioca*.

fende que o contemporâneo em dança não consiste em uma simples mutação de códigos gestuais, mas, principalmente, na afirmação da ação e da consciência do sujeito no mundo (Louppe, 2012, p. 51).

Sob esse ponto de vista, a historiadora considera a dança contemporânea como “a dança de cada um” (Louppe, 2012, p. 52). O universo significativo de suas obras resultará, mais do que nunca, de uma matéria corporal, própria aos indivíduos-bailarinos. A pesquisadora assinala, assim, um processo de esvaziamento do puro produto espetacular em prol de processos de criação interessados em reparar nas perguntas formuladas pelo corpo, ou ainda, numa discursividade emanada pela própria matéria corporal (Louppe, 2012, p. 61). É nesse sentido que Laurence Louppe propõe uma abordagem poética da dança contemporânea, em vez de um método que pretenda buscar suas origens e evolução. A ideia de uma poética prioriza a análise das condutas criadoras de uma forma artística, e essas condutas correspondem aos instrumentos de criação – no caso da dança, o próprio corpo – e ao conjunto de ideias e pressupostos teóricos que dariam sustentação à relação entre dança e mundo.

A questão da poética levantada por Laurence Louppe em sua *Poética da Dança Contemporânea* não expressa apenas uma postura de pesquisa, mas enuncia o próprio problema estético que o termo dança contemporânea vem manifestar. Em lugar de passos reconhecíveis e enquadrados por uma técnica, a dança contemporânea passa a se construir a partir da indagação das corporeidades que a habitam, de modo que seu processo de criação exercita agenciamentos dinâmicos entre pensamento e movimento, discurso e prática, sentir e fazer.

Todas essas transformações trazidas pela dança contemporânea ditavam o tom da dança carioca do início da década de 1990. Na mesma medida em que os criadores tentavam romper com os ensinamentos clássicos, misturando um pouco de teatro, jazz, balé moderno e performance em busca de algo totalmente diverso (Pavlova; Pereira, 2001, p. 137), seus processos de criação foram paulatinamente se alterando, na busca por modos de fazer que possibilitassem o enfrentamento das perguntas colocadas por suas criações. Desencadeadas por um fazer coreográfico de teor contemporâneo, as alterações dos

paradigmas metodológicos e epistemológicos promovem um ambiente de criação que parece convocar seus profissionais a desenvolverem a habilidade de observar no corpo do intérprete certas informações sobre a obra. Em outras palavras, trata-se de reconhecer nas próprias dinâmicas da corporeidade certas informações dramáticas da obra em vias de construção. A possibilidade de formulação e/ou reconhecimento do discurso de uma obra a partir da percepção de sua matéria – a corporeidade do intérprete – pode ser considerada como renovadora dos discursos dramáticos, outrora restritos a ancoragens teóricas e textuais. Nessa mesma medida, é possível afirmar que as práticas de teor dramático sofrem alterações, uma vez que suas atividades passam a se comprometer com as infinitas possibilidades de leitura que um gesto pode adquirir no contexto de uma composição cênica.

Este ponto de vista permite perceber como a proliferação do *contemporâneo* na dança do Rio de Janeiro pode ter influenciado o surgimento de duas funções, consideradas aqui de teor dramático: uma que se manifesta na própria dança, o *dramaturgista*; outra no teatro, o *diretor de movimento*. Um olhar atento a essas duas atividades aparentemente distintas é capaz de reconhecer contaminações entre elas, o que se relaciona aos processos que as originam e reflete semelhanças entre seus modos de operação no contexto das artes cênicas no Rio de Janeiro (Escobar, 2019).

Essas semelhanças revelam-se na medida em que ambos os profissionais parecem manejar suas atividades em função de uma leitura sensível do gesto, por meio da qual buscam acessar as zonas de sentido de uma obra em vias de construção. Atuando como colaboradores em processos criativos, seja em dança ou em teatro, eles trabalham para capturar os sentidos fabricados por uma obra a partir de certas dimensões próprias ao gesto – suas variações de tonicidade, maneiras de olhar, de tocar, modos de iniciação do movimento, organização de apoios, construção de espaço de ação. Esses profissionais auxiliam, ainda, para que esses sentidos possam se estender às outras dimensões da composição do espetáculo, inscrevendo-os em suas dinâmicas espaço-temporais, por exemplo.

Se, na Europa, a chegada do *dramaturgista* na dança remonta à tradição de um profissional intelectual oriundo do teatro, no caso do Rio de Janeiro a filiação do *dramaturgista* denota em grande parte as marcas de um percurso prático no próprio meio da dança. Com efeito, *dramaturgistas* pioneiras em processos de criação em dança no contexto carioca, como, por exemplo, Silvia Soter e Thereza Rocha, têm suas trajetórias atravessadas por experiências corporais diversas, manifestando uma qualidade singular em suas funções junto às companhias de dança.

Na mesma medida em que a emergente prática dos *dramaturgistas* se mostra contaminada por experiências corporais, observa-se que o aparecimento da função de *direção de movimento* no teatro vem reivindicar certo teor dramático, não obstante essa função seja originalmente filiada a uma tradição prática – aquela da coreografia no contexto teatral. Isso ocorre porque ela passa a incidir sobre a produção de sentido do gesto dos atores, ou ainda, tal como indica a *diretora de movimento* Marcia Rubin, sobre “a capacidade de desenvolver no ator esse discurso não-verbal através do corpo” (Rubin, 2018).

Embora as práticas aqui estudadas venham a se manifestar em contextos distintos, uma na própria dança (o *dramaturgista*), outra no teatro (o *diretor de movimento*), constata-se que ambas são prioritariamente realizadas por profissionais originários do campo da dança, com um percurso fortemente atravessado pelo ambiente contemporâneo que se estabeleceu no Rio de Janeiro durante os anos 1990.

Anos 1990: o Panorama de Dança e a Escola Angel Vianna

Na década de 1990, enquanto o centro pedagógico dos Vian-
na se encarregava de preparar uma nova geração de criadores, os festivais⁶ gestavam oportunidades para que alguns desses criadores pudessem, após longas rotinas de trabalho, compartilhar suas

6 Convém destacar que a multiplicação dos festivais em solo carioca se inicia ainda durante a década de 1970. Para mais informações ver Brum e Pavlova (2001).

produções com o público (Cerbino; Brum, 2013, s. p.). Desde 1983, quando fundado sob o nome de *Espaço Novo – Centro de Estudo do Movimento e Artes*, o centro disseminava no Rio de Janeiro as investigações realizadas pelos Vianna, que marcaram gerações de criadores que terão presença expressiva em festivais ocorridos na década de 1990, tal como o Panorama de Dança, importante festival ativo até os dias de hoje⁷.

A problemática em torno de uma dança de caráter contemporâneo, que já se tornava relevante na cidade⁸, garante à primeira edição do Panorama uma programação repleta de investigações coreográficas abertas a experimentações. Muitos dos trabalhos que compunham as programações iniciais do Panorama já haviam sido apresentados em contextos anteriores, tais como em mostras do curso de dança da Escola Angel Vianna. Ao longo das edições do festival, esta escola firmou-se, então, como centro formador de novos coreógrafos e suas formaturas “eram um prato cheio para fisgar novidades” (Pavlova; Pereira, 2001, p. 136).

O processo de transformação da dança carioca poderia, ainda, ser vislumbrado por meio das rubricas que figuravam nas fichas técnicas da programação anual das primeiras edições do Festival Panorama, ocorridas a partir de 1992. Um olhar atento aos documentos em questão é capaz de notar alterações significativas dentre os nomes utilizados para definir as funções no interior de cada criação,

7 O Panorama tinha inicialmente o formato de uma mostra de dança. Foi criado pelo Rio-Arte, em 1992, e é atualmente designado como Festival Panorama. Nasceu no espaço Cultural Sérgio Porto com coordenação artística de Lia Rodrigues e coordenação geral de Lilian Zarembo. Transformado, em 1997, em Panorama RIOARTE de dança e, novamente em 2006, em Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro, é, até hoje, o principal festival de dança da cidade do Rio de Janeiro, mesmo que, desde 2010, a palavra *dança* tenha sido retirada do título do festival.

8 Ao final da década de 1980, as turnês de companhias internacionais voltam a se intensificar no Brasil e adquirem contornos mais contemporâneos, particularmente a partir de 1987, com o Carlton Dance Festival. Em 1990 e 1991, ocorrem o I e o II Fórum de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro. O Fórum, de acordo com Leonel Brum (2001), cria as condições para o que seria o I Olhar Contemporâneo da Dança, patrocinado pela FUNARTE e realizado em 1991 pela iniciativa de Lia Rodrigues, João Saldanha e Alfredo Moreira. O Fórum de Dança Contemporânea e o Olhar Contemporâneo da Dança servirão como semente para o surgimento, em 1992, do I Panorama da Dança Contemporânea.

refletindo os processos de revisão das práticas coreográficas em curso na cidade. Primeiramente, verifica-se que a designação *coreografia* começa a não dar mais conta do ofício do coreógrafo, gerando a necessidade de uma nova informação, que passa a ser complementada pelas palavras *direção* e/ou *concepção*.

Dos 14 trabalhos que integravam a programação da primeira edição do festival, sete associam a função *coreografia* à *direção*⁹. No ano seguinte, dentre os 13 trabalhos apresentados, outros sete contam com a mesma alteração¹⁰, e dois incluem a direção como rubrica autônoma, assinada por um segundo artista, que passa a compartilhar o espaço da ficha técnica com o coreógrafo¹¹. Já em 1994, durante a terceira edição do festival, dos 21 trabalhos que sobem aos palcos, quatorze apresentam *direção* e/ou *concepção* além de *coreografia* em suas fichas técnicas, sendo que em oito deles há o acúmulo das funções *coreografia* e *direção*¹² e em seis deles os diretores se diferem dos coreógrafos¹³. No ano seguinte, o número sobe para 15, no quadro das dezessete obras exibidas em 1995; dentre elas, dez fazem a

9 Eram eles: *O Desejo e o Deserto*, de Márcia Amaral; *Gineceu e Catar*, ambos da Lia Rodrigues Cia. de Dança; *Tempo, Tao, Edênico e Baldes*, da Cia. de Dança Tábula Rasa/Henrique Schuller; e *Rythm'n Blues, Cara Metade e Georgia, Insônia, Bêbados*, os três do Grupo de Dança Regina Sauer.

10 *A dama de Bambulúá*, de Helena Bastos; *Escalada*, de Aluísio Flores; *Mistura e manda*, da Cia. Aérea de Dança; *Diva*, de Giselda Fernandes; *Um Trabalho Inacabado*, da Deborah Colker Cia. de Dança e *Cerimônia de casamento e Baldes*, ambos da Cia. de Dança Tabula Rasa/Henrique Schuller.

11 *Estudo n. 92 (Carandiru)* e *Estudo n. 40 (Áreas)*, ambos da Rubens Barbot Companhia de Dança, e *Inversos*, da Mongho Cia. de Dança.

12 *Terceira Dança*, de Giselda Fernandes; *Esta Noite não Haverá Luar*, de Aluísio Flores; *Berro D'Água*, de Letícia Freire; *Diferença*, da Os Dois Cia. de Dança; *Ela me Ama, Ela não me Ama, Eu a Amo*, da Marcia Milhazes Dança Contemporânea; *Estados de Espelho*, da Artha Cia. de Dança; *Bandoneón*, da Cia. Aérea de Dança; e *Tomato*, de Anna Fortuna.

13 *Sós*, do Grupo Ta-Ke; *GanaGranaGramma*, de Flávia Faviães; *Estudo n. 39 (Questões)*, da Rubens Barbot Companhia de Dança; *Labirinto*, de Marisa Martín; *Do Outro Lado do Som*, da Escola de Dança Klauss Vianna; e *Ella*, da Cabíria Cia. de Dança.

associação entre coreografia e direção¹⁴ e três incluem um profissional dedicado exclusivamente à *direção do trabalho*¹⁵.

Ainda no que diz respeito a uma análise das fichas técnicas do festival, é possível observar a emergência de rubricas tais como *roteiro*¹⁶ (1993), *orientação conceitual*¹⁷ (1998), *argumento*¹⁸ (1999) e *assessora teórica*¹⁹ (1999). A presença dessas nomenclaturas pode ser compreendida como um fenômeno ligado a um crescente interesse, por parte dos coreógrafos-diretores, de estruturação ou organização do discurso de suas obras. A inclusão dessas designações nas fichas técnicas revela, inclusive, a presença de outros profissionais, que passam a figurar não só nos programas do Festival, como ao longo, ou ao menos em parte, dos processos de criação de seus espetáculos.

A aproximação entre esses “novos” personagens e os coreógrafos e/ou diretores poderia, também, ser entendida como uma resposta à necessidade de interlocução durante a construção de suas obras. Sob esse ponto de vista, as fichas técnicas revelam também tentativas, ainda incertas, de nomear essa função, que anos mais tarde será precisamente designada como *dramaturgia* ou *dramaturgismo*. Esses seriam os casos das assinaturas de Silvia Soter, como supervisora coreográfica da Companhia Dani Lima (1998)²⁰, e de Thereza Rocha,

14 *Dança III*, de João Saldanha, do Atelier de Coreografia; *Anticorpus*, da Mongho Companhia de Movimentos; *Não te Falei pra Vir por Aqui?*, da Marcia Rubin Cia. de Dança; *Luxo, Calma e Volúpia*, da Os Dois Cia. de Dança; *Shlag*, do Ballet Arte em Movimento; *Santa Cruz*, da Marcia Milhazes Cia. de Dança; *Figural*, de Antônio Nóbrega; *As Ilhas*, de Andréa Maciel e Cia. de Dança; *A Última Canção (Um Solo de Dança)*, de Andréa Jabor e Arquitetura do Movimento; e *Miberê, o Ciclista do Tempo*, de Doriana Mendes.

15 *Sós*, do Grupo Ta-Ke; *Eu Acho é Pouco*, da Cia. de Frevo; e *Kine*, do Corpo Teatro em Movimento.

16 A primeira rubrica encontrada constava no espetáculo *A Dama do Bambuluá*, de Helena Bastos.

17 A primeira rubrica encontrada constava no espetáculo *Território Minas – Lar Doce Lar*, de C.WlappKróclin.

18 A primeira rubrica encontrada constava no espetáculo *Alice*, de Lara Pinheiro e Marcos Gallon.

19 A primeira rubrica encontrada constava no espetáculo *Terras*, da Esther Weitzman Cia. de Dança.

20 Espetáculo *Coisa que Dá e Passa*.

como assistente de direção junto à Stacatto Companhia de Dança (1997 e 1998)²¹.

Tanto Silvia como Thereza, hoje dramaturgistas de companhias de dança, declaram que suas intervenções iniciais junto às companhias citadas resultaram de uma demanda de interlocução ou de colaboração por parte dos coreógrafos, que começou a aparecer durante a década de 1990. As pesquisadoras declaram, ainda, que as designações a elas atribuídas nas fichas técnicas muitas vezes acabavam por não dar conta das experiências que eram de fato partilhadas. Nas palavras de Silvia:

Então a primeira aproximação nesse caso com a Dani se deu (...). E ela pediu uma ajuda, uma colaboração e que a gente naquela época chamou, assim, na realidade nenhuma das duas situações, nem a supervisão coreográfica, nem dramaturgia foram nomes dados por mim. Isso é importante dizer assim. Porque eu tenho, eu em geral acho mais interessante pensar o nome e nomear depois. E às vezes, eu acho que os nomes não dão conta das experiências. (Soter, 2018, s.p.).

E nas de Thereza:

(...) mas o que eu sempre fiz foi dramaturgia de processo de criação (...). E eu fazia isso sem ter esse nome, sem chamar dessa maneira porque eu não sabia que era isso, eu não sabia que existia. (...) É porque existe uma vivência, um acordar, um despertar, um atravessamento da ética e da política na estética e na criação... E eles são exigidos, esses intérpretes, num lugar em que eles sentem necessidade, não acho que isso também é um regra, se é histórico, foi assim, não sei se necessariamente é assim, mas foi assim... Eles sentiram essa necessidade de uma interlocução, de ter alguém pra olhar e conversar. (Rocha, 2019, s.p.).

21 Espetáculo *Camarescura* e espetáculo *Estudo#1*.

Um estudo das fichas técnicas enxergaria, portanto, na história do Panorama, movimentos importantes de transformação no que tange à criação em dança na cidade, a partir, sobretudo, da década de 1990. Esses movimentos, ou, mais precisamente, as duas alterações mencionadas anteriormente, podem ser consideradas como significativas para pensar uma possível genealogia comum das funções do *dramaturgista* em dança e do *diretor de movimento* no teatro.

Por um lado, observa-se, através das fichas técnicas, que questões levantadas no âmbito de uma dança de teor contemporâneo convocam a presença de colaboradores, mais tarde designados como *dramaturgistas*. Por outro, se as fichas técnicas revelam a aproximação entre a *coreografia* e as atividades de *concepção* e/ou *direção* de um espetáculo, tal mutação parece não se manter restrita ao seu campo de origem, a dança, de modo a manifestar-se em outros meios nos quais a atuação desses mesmos coreógrafos se fará igualmente presente, como o teatro, por exemplo. Com esta afirmativa, pretendo chamar a atenção para a possível relação entre as alterações da compreensão sobre o fazer coreográfico na própria dança e a emergência da rubrica de *direção de movimento* no meio teatral. Sob este ponto de vista, se poderia identificar uma concomitância entre os processos de emergência das práticas de *dramaturgismo* em dança e *de direção de movimento* no teatro, o que levaria a considerá-las, no contexto carioca, como desdobramentos distintos de um processo comum, desencadeado pelas problemáticas manifestadas por uma dança de teor contemporâneo na cidade.

Sabe-se que as práticas coreográficas no teatro passaram, durante os anos 1960, 1970 e 1980, por processos de remodelação, que tiveram os Vianna como um de seus protagonistas. A diversidade de rubricas assinadas por Klauss Vianna nas fichas técnicas de espetáculos de teatro nos quais atuou entre os anos 1967 e 1988 mostra, de acordo com a pesquisadora Joana Tavares (2010), a reinvenção do ofício do coreógrafo, assim como a genealogia de uma prática que vai se perpetuar nas décadas seguintes por meio de outros profissionais: a *preparação corporal*. Mesmo que na cartografia da atuação profissional de Vianna não se possa mapear uma progres-

são linear das rubricas utilizadas por ele (Tavares, 2010, p. 25), é possível identificar que nos últimos anos de vida o coreógrafo prioriza a assinatura *preparação corporal* (1979, 1981 e 1988)²², assim como tende a incluir o termo *direção* como parte de suas atividades. É o caso de *direção corpo-espaco* (1976)²³ e *direção e movimentação corporal* (1984)²⁴. Estes dados tanto indicam uma aposta na designação *preparação corporal* quanto sugerem uma aproximação entre as atividades coreográficas e as atividades de direção – comprovada não só pelas rubricas, mas por características de seu trabalho junto a companhias e diretores teatrais.

Se em Klauss Vianna ambos os movimentos podem ser compreendidos como parte de um mesmo processo, aquele de remodelação das práticas coreográficas no teatro, às gerações seguintes caberá distingui-los, especificando as particularidades da *preparação corporal* e de uma outra prática, que reivindicará sua implicação direta na cena em vias de construção, assim como sua complementariedade às atividades de direção do espetáculo. Esta será batizada a partir da década de 1990 com um novo termo: *direção de movimento*.

A presença expressiva da rubrica *direção de movimento* nas atuais fichas técnicas dos espetáculos teatrais do Rio de Janeiro, mesmo que muitas vezes utilizada como correlata àquela de *preparação corporal*, é aqui compreendida como sintomática de mais uma alteração no perfil do trabalho coreográfico no teatro, reiterando a especificidade de um campo em constante reformulação, que tem no trabalho dos Vianna, iniciado nos anos 1960, um marco referencial.

22 Assinado nos espetáculos: *Teu Nome é Mulher*, de Marcel Mithois com direção de Adolfo Celi; *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, direção de Lala Deheinzelin; *Às Margens da Ipiranga*, de Fauzi Arap, direção de Fauzi Arap; *Fulaninha e Dona Coisa*, de Noemi Marinho, direção de Eric Nowinski; e *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, direção de Francisco Medeiros e Fauzi Arap.

23 Assinado no espetáculo *Nau Catarineta, Auto do Folclore Nordestino* com direção de Paulo Afonso Grisolli.

24 Assinado no espetáculo *Mão na Luva*, com texto de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Aderbal Júnior.

Considerações Finais

Muitos dos *diretores de movimento* hoje atuantes na cena teatral carioca não apenas pertencem à linhagem direta dos Vianna, sendo egressos de sua escola, como possuem grande representatividade no contexto dos anos 1990, tais como, por exemplo, Duda Maia, Esther Weitzman, Luciana Bicalho, Marcia Rubin, Toni Rodrigues entre outros. A atuação expressiva desses profissionais na atual cena teatral carioca poderia sugerir que a rubrica *direção de movimento* vem solidificar uma nova forma de colaboração entre os profissionais da dança e os do teatro, refletindo uma qualidade de contribuição à escrita da cena, que poderia hoje ser considerada de teor dramaturgico. Por outro lado, se algumas das *dramaturgistas* que começam a exercer suas funções durante a década de 1990 são figuras prioritariamente originárias do próprio meio da dança, que vão realizar suas práticas nesse mesmo campo, elas apresentarão, em seus percursos, experiências de atravessamento com o teatro, como é o caso de Silvia Soter e de Thereza Rocha²⁵.

Se novos modos de fazer geram demandas inéditas, compreende-se que a emergência do contemporâneo em dança na cidade do Rio de Janeiro incitou a remodelação, ou até mesmo a inserção, de certas práticas no interior dos processos de criação das artes da cena. Nesse sentido, o presente artigo pretendeu contribuir com o estudo sobre a genealogia das práticas do *dramaturgista* em dança e de *diretor de movimento* no contexto das Artes Cênicas cariocas. O trabalho tem por intuito sugerir que ambas as práticas não só parecem se originar no ambiente *contemporâneo* da dança instaurado na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1990, como se contaminam mutuamente, compartilhando hoje métodos e estratégias de trabalho.

25 No caso de Thereza Rocha, o diálogo com o teatro foi marcado por sua passagem pela CAL, centro de formação de atores, onde estudou antes de seu ingresso na Escola Angel Vianna em 1993. Já Silvia Soter, apesar de não ter a prática teatral em seu percurso de formação, vai realizar, durante a década de 1980, início de 1990, a função de preparação corporal em contextos teatrais, dado que aponta para mais um vetor de contaminação entre as duas funções aqui estudadas.

REFERÊNCIAS

BRUM, Leonel. Outras décadas. In: PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto (org.). **Coreografia de uma década: a história do Panorama RIOARTE de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

ESCOBAR, Luar Maria. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e em Dança) Unirio e Université Paris 8, Rio de Janeiro, 2019.

LOPES, Nayse. Dez anos sem Klauss Vianna. Rio Artes, ano 11, n. 30, 2002. **Acervo Klauss Vianna** [site]. Disponível em: [http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=272#\[showDet\]1973](http://www.klaussvianna.art.br/vida_detalhes.asp?id_evento=272#[showDet]1973). Acesso em: 5 set. 2019.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 1ª edição portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa, Colibri, 2004.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PAVLOVA, Adriana. O mundo diante de nós: produtores que trouxeram a dança internacional ao Brasil. NORA, Sigrid (org.). **Temas para a Dança Brasileira**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010. p. 211-227.

ROCHA, Thereza. **Por uma escrita de processo: conversas de dança do espetáculo 3 Mulheres e um Café - uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Unirio, 2012.

ROCHA, Thereza. **Entrevista a Luar Maria**. Realizada por Skype, maio de 2019.

RUBIN, Marcia. **Entrevista a Luar Maria**. Paris, 2018.

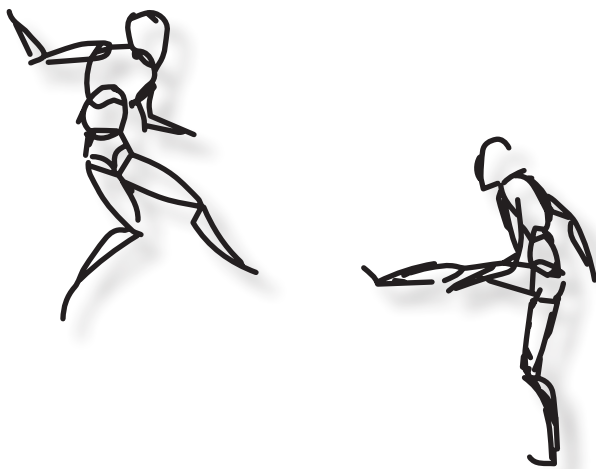
SOTER, Silvia. **Entrevista a Luar Maria**. Paris, junho de 2018.

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



LUAR MARIA ESCOBAR

É pesquisadora, professora e artista nas Artes da Cena com ênfase em Dança, Performance e Teatro. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio-PPGAC) e em Dança pela Université Paris 8 - Vincennes Saint-Denis. Pós-doutoranda da *École Universitaire de Recherche ArTeC* com projeto de pesquisa vinculado ao laboratório *Geste, Danse et Corporéité* da Université Paris 8. Foi professora do curso de Artes Cênicas da PUC-Rio (2017) e professora substituta do curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015-2016). Atua como coreógrafa, preparadora corporal e diretora de movimento.



“Eu organizo o movimento”¹?



Nara Keiserman

Introdução

Este é um texto datado. Está sendo escrito em outubro de 2020, sete meses depois de iniciada a quarentena que ainda não acabou e não se sabe até quando vai durar. Desejei mergulhar em memórias, mas é certo que virão contaminadas pelos sentimentos de hoje. E hoje, quando trago as imagens do que vi e vivi naqueles ensaios, parece que foi tudo um sonho. Eu vi mesmo Mouhamed Harfouch atravessando a cena em passos de balé enquanto falava com a graça e a perspicácia de Benedito, de Ariano Suassuna em *Auto do Novilho Furtado*? Eu vi o mesmo Mouhamed dançando frevo e movendo o tronco como um boneco de pano, em *A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na terça-feira de Carnaval*?². É irresistível citar Gonçalves Dias, em *I-Juca-Pirama*, entranhando em nossa memória: “meninos, eu vi”!³

Ivan Izquierdo (2004, p. 18)⁴ ensina que “somos o que lembramos e também aquilo que não queremos lembrar”. Minha intenção memorialista está, portanto, fatalmente comprometida? Mas Benjamin (1994, p. 15) “responde” que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. Tendo em mente o diálogo entre

1 Caetano Veloso, *Tropicália*.

2 Esses espetáculos foram produzidos pela Companhia Pop de Teatro Clássico, dirigidos por Demetrio Nicolau. Fichas técnicas completas disponíveis em: <<http://www.todoteatrocarrioca.com.br/>>. Acesso em: 7 out. 2020.

3 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ijucapirama--0/html/ffc606be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html>. Acesso em: 7 out. 2020.

4 <<https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2004/05/016-021-entrevista.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2020.

o neurocientista e o filósofo, acreditando que o que importa é o que ficou em meu corpo-memória, único registro que me resta do vivido nos ensaios e que será a chave para o futuro, as peças, parto nessa grande aventura artístico-afetiva.

Preparação Corporal e Direção de Movimento

Fui entrevistada por Fabiana Valor sobre meu trabalho como preparadora corporal e diretora de movimento. Não lembro da pergunta, mas lembro de ter respondido que quando há alguém na equipe de criação responsável por uma dessas funções, assim que a peça começa isso se vê. Ela sorriu e disse que todas/todos entrevistadas/entrevistados haviam dito o contrário: é um trabalho que não aparece. Quando assisti *The flash and crash days*, nos anos 1990, com texto e direção de Gerald Thomas⁵, a imagem que mais me impressionou foi a entrada de Fernanda Torres em cena, andando do centro fundo até o proscênio, com um movimento de pés em que os artelhos pareciam ter vida própria, numa agilidade impressionante. Então: como é que não se vê? Uma resposta possível é: quando o diretor chama a preparadora/o preparador para funções não conectadas diretamente à cena, aos corpos dos atores como manifestações expressivas de conteúdos. E, sabemos, isso tem sido bastante comum.

Sempre trabalhei em grupo. *Grupo de Teatro Província e Seraphim, a melodramática banda*, na Porto Alegre dos anos 1970, *Núcleo Carioca de Teatro*, dirigido por Luis Artur Nunes do final dos anos 1990 até o ano 2000 e *Companhia Pop de Teatro Clássico*, dirigida por Demetrio Nicolau de 2000 a 2012, no Rio de Janeiro. Fui Preparadora Corporal das peças do Núcleo, tematizadas na Tese de Doutorado *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*, finalizada em 2004 no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio, com orientação de Nunes, que além de diretor artístico do Núcleo, foi meu parceiro no curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, e no *Província*.

5 Ficha completa disponível em: <<http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/11554/the-flash-en-crash-days>>. Acesso em: 7 out. 2020.

Na *Companhia Pop de Teatro Clássico*, fui Preparadora Corporal, Diretora de Movimento, fiz também o que chamamos de Concepção Corporal, em *Desejo de Salomé*, de Oscar Wilde e Pantomima, em *Forró da Revolução Popular*, de vários autores, ambas em 2000 - e sempre me ocupei dos Corpos Expressivos dos Atores em Cena - assim grafado para designar sua importância na concepção e realização dos espetáculos teatrais que se vislumbrava alcançar.

Nos dois casos, do *Núcleo* e da *Companhia Pop*, os espetáculos produzidos têm um forte componente de visualidade corporal, de ênfase nas gestualidades como veículo de comunicação com o espectador, como linha de frente na EXcorporação de conteúdos: ideias, sensações, sentimentos. A palavra está atrelada ao gesto e não sobrevive se descolada dele. Nos trabalhos dos dois diretores, Luis Artur Nunes e Demétrio Nicolau, assim como no meu, a palavra é carne, é corpo. Mesmo como Preparadora, tive grande influência em todas as etapas de criação dos espetáculos, sendo que no *Núcleo* estava também como atriz.

Não sei até que ponto é fértil a discussão sobre a diferença nas denominações das funções da “pessoa de Corpo” que participa da equipe de criação, considerando que a preparação é também criação - e é, mesmo quando se trata de orientar o aquecimento que “prepara” para a criação. Prepara, interfere, influencia e, portanto, está na base do que será criado pelas atrizes, atores que viveram os movimentos indicados pela preparadora/preparador. Nos encontros organizados pelo Laboratório e Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, na Escola de Teatro da Unirio, nos quais um número expressivo de artistas do Corpo esteve presente, compartilhando diferentes aspectos e questões sobre seus trabalhos, pode-se observar os múltiplos modos de abordagem, o que, talvez, possa dificultar ou confundir as denominações. Acredito no valor das diferenças e considero, com simplicidade, que a Preparação Corporal e a Direção de Movimento, termos mais utilizados, poderiam ser Preparação para o Movimento e Direção Corporal, sem que isso afetasse o trabalho realizado. A diferença, que eu prezo, dá apenas a dimensão da interferência, da interferência criadora mais ou menos direta, mais ou menos legitimada

pelo acordo estabelecido entre as pessoas da equipe. De fato, tal interferência sempre haverá. Se meu corpo-palavra como Preparadora, meu tempo com o elenco acontece antes do que se convencionou chamar de ensaio - considero que este primeiro momento já é o ensaio - e como Diretora meu contato e discussões com o diretor do espetáculo é mais constante e sou autorizada a interferir na cena, a participar ativamente dos ensaios, de qualquer maneira meu corpo-palavra está lá e, portanto, aparece. Sinto-me afirmando o óbvio: todos os passos já dados estão presentes, todas as aulas, os espetáculos já feitos; os gestos experimentados e que não foram para a versão final, as falas que foram cortadas, as emocionalidades e as percepções ativadas de modos muito sutis – está tudo lá. E aparece.

Há discussões já desenvolvidas sobre pedagogias da encenação. Do mesmo modo, há pedagogias tanto da Preparação Corporal quanto da Direção de Movimento. Pedagogias que consideram pontos de partida e acessam um vislumbre de um ponto de chegada. Com os diretores com os quais tenho trabalhado e a que me refiro aqui, Nunes e Nicolau, há mais do que um vislumbre, há clareza e cada um deles domina modos, percursos próprios para se chegar até lá. Parceira que sou, acompanho seus passos e me sinto muitas vezes como uma guardiã e uma tradutora, uma mensageira. Explico. Meu olhar está determinadamente focado nas atrizes/atores: 1) no seu corpo como potência expressiva, para que não se exija além do que pode oferecer e acreditando sempre que pode ir além; 2) nos seus humores e fragilidades, para encontrar palavras positivas que aumentem ou façam brotar a alegria criadora; 3) nos seus traços relacionais, para não esperar liderança, por exemplo, de quem prefere e é mais feliz sendo guiado. Meu trabalho é o de olhar observando as fisicalidades e as sutilezas (corpo físico e corpos sutis) e o de falar, indicando caminhos e eventualmente soluções, considerando a cena que o diretor concebeu, o momento em que se encontra o processo e, fortemente, os quatro portais da fala. Antes de falar, considerar se é verdadeiro, gentil, benéfico e se é o lugar e a hora certa. Exercício para a vida diária a ser praticado em sala de ensaio – e de aula também, claro. Esses são os atributos que persigo como guardiã. Cabe à tradutora colocar

em linguagem aplicada à prática da cena aquilo que o encenador enxerga e muitas vezes tem dificuldade de colocar em palavras. Nicolau, mesmo tendo as palavras, prefere que eu trate de tudo o que se refere às gestualidades (posturas, atitudes, gestos, movimentos, espacialidades), aos tempos-ritmo individuais e coletivos e às interações e desenhos espaciais que se criam entre as atrizes/atores em cena.

A Companhia Pop de Teatro Clássico

A Companhia foi fundada por iniciativa de Demétrio Nicolau em 1999. Até 2013, realizou 22 trabalhos, todos dirigidos por Nicolau, entre leituras dramatizadas, espetáculos para adultos e, principalmente para o público infantil. Nestes, o encenador sempre se preocupou em oferecer espetáculos que tenham:

uma história simples, para que todos possam acompanhá-la; seja movimentado, colorido e musical, para os muito pequenos; proporcione uma leitura de significados importantes, para os maiorzinhos; contenha, nas entrelinhas, imagens e ideias que possam falar aos adultos; [e considera que] o bom Teatro Infantil deve interessar de tal modo, que a ida ao teatro não se resuma àquela uma hora de diversão ou passatempo, mas possa frutificar em feliz aprendizado e experiência vivenciada emocionalmente – por todos. (Projeto de Montagem de *A vida do elefante Basílio*, 2003).

Seus maiores sucessos foram:

A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na terça-feira de carnaval, de Marcos Apolinário Santana, texto vencedor do III Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil da Fundação Teatro Guaíra, Curitiba/Paraná. Estreou no Rio de Janeiro, na Casa de Cultura Laura Alvim, em 2001. Recebeu cinco indicações ao Prêmio Maria Clara Machado, da Secretaria de Cultura/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: melhor espetáculo, melhor diretor, melhor texto,

melhor atriz (Cristina Furtado) e na categoria especial pela Preparação Corporal (Nara Keiserman - vencedora). Realizou várias temporadas, permanecendo em cartaz nos anos de 2001 e 2002.

Auto do Novilho Furtado, de Ariano Suassuna, cumpriu várias temporadas na cidade do Rio de Janeiro. Recebeu indicação para o Prêmio Shell, na categoria especial pela Direção de Movimento (Nara Keiserman - vencedora). Estreado no Teatro Leblon, em 2002, permaneceu em cartaz durante 2002 e 2003.

A aranha arranha a jarra a jarra arranha o trava-língua, roteiro de Demetrio Nicolau, estreou no Sesc Tijuca, em 2002 e esteve em cartaz até 2012, em diversas temporadas e apresentações em mostras e festivais. No 32° FENATA (Festival de Ponta Grossa-Paraná), recebeu oito prêmios: melhor espetáculo, diretor, ator (Mouhamed Harfouch), atriz (Ângela Fabri, Daniela Moreira e Stella Brajterman), cenógrafa e figurinista (Teca Fichinski).

Outras montagens significativas do trabalho da *Companhia* foram: *A vida do Elefante Basílio*, de Erico Verissimo, em 2003; *Companhia Pop conta Arena conta Zumbi*, processo colaborativo, dramaturgia de Demetrio Nicolau, em 2005; *A história do 4° Rei Mago*, de Demetrio Nicolau, baseado no conto de Henry Van Dyke, em 2009; *O misterioso caso da tanajura francesa e as árvores que cresciam num instante*, de Marcos Apolinário Santana, em 2011 e *No jogo do Caipora Curupira joga agora*, de Demetrio Nicolau, em 2012.

As peças

Entre os espetáculos da *Companhia*, selecionei para essa escrita *A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na terça-feira de carnaval*, em que fiz Preparação Corporal. Entre os que assinei Direção de Movimento, trago aqui *Auto do novilho furtado* e *A aranha arranha a jarra a jarra arranha o trava-língua*. Seguem em ordem cronológica de criação.

*A menina que perdeu o gato enquanto dançava
o frevo na terça-feira de carnaval*

A construção da peça, escrita para teatro de bonecos, se dá a partir da brincadeira “Cadê o ratinho que estava aqui? O gato comeu. Cadê o gato? Tá no mato. Cadê o mato? O fogo queimou”, etc. Com esse mote, o autor constrói um verdadeiro auto de Carnaval pernambucano. O “frevo-enredo” é deslanchado ladeira abaixo pelas ruas de Olin-da quando Maria, que quer frevar, deixa seu gatinho de estimação aos cuidados do amigo Patativa, que o entrega para o Palhaço e assim, o gatinho vai de mão em mão até ficar com a Velha que não quer devolvê-lo para Maria. O enredo da peça está, portanto, resumido no título.

A encenação está fundada nesses dois elementos: bonecos e frevo. O diretor concebeu uma corporeidade em que as atrizes e atores se movimentam como bonecos da cintura para cima e se locomovem sempre com passos de frevo. Nas mãos, portam um boneco de luva, com sua miniatura. A partir dessa demanda desafiadora, prato cheio para um bom trabalho corporal, entregamo-nos (elenco e eu) à tarefa com imensa alegria.

Organizamos cada ensaio da seguinte maneira: eu propunha e conduzia o chamado aquecimento, levando em conta, claro, as necessidades específicas de cada atriz/ator e do que viria a seguir; propus experiências com diferentes tonicidades, aproximando da imagem e graus de tensão do boneco, construindo corpos que pudessem evocar manipuladores imaginários, o impulso para o movimento como que vindo de fora do corpo. Exemplo: na execução de um movimento de elevação de braço, este se move como que empurrado, não é a atriz/ator que o eleva. A atriz Luciana Belchior ensinava passos de frevo, que o elenco ia aprendendo até executar com precisão e rigor nos desenhos, dinâmicas, cadência e implicação do tronco e braços. Numa segunda etapa, partimos para a construção do corpo de cada personagem - considerando os tipos oferecidos pelo texto, como Menina, Policial, Alma (figura típica do Carnaval), Palhaço, Velha - simultaneamente à seleção dos passos do frevo a serem utilizados. Para cada personagem, um passo básico que o definia e outros de acordo com

necessidades: trajetórias maiores ou menores, diferentes andamentos, mudanças de intenção. Sobre este corpo, e já com o texto, a construção do tronco do boneco. E então, os inúmeros ajustes e desafios: como compor harmonicamente o vigor dos membros inferiores com uma pretendida e necessária soltura dos membros superiores? E o que fazer com a cervical, indicando as direções do olhar? Se o passo é em giro, “fico de costas para o personagem com quem dialogo?” Ouvi algumas vezes: “mas para onde eu olho”? Cai por terra tudo o que se aprendeu sobre os gestos acompanharem a fala. Aqui, os gestos acompanham o que a tradição do frevar ensina. E se dão numa dinâmica de ampla soltura e agilidade (mesmo nos andamentos médios), com os ombros ou eventualmente os cotovelos servindo de ponto fixo.

O jogo gestual estabelecido em cena por cada atriz/ator se dava em três dimensões inter-relacionadas: a dança frevo, a dinâmica de textura/densidade/peso do tronco como boneco e ainda o foco na mão que veste a luva do boneco. Uma quarta dimensão está no nível das comunicações: com o parceiro/parceira de cena (afinal, dançavam juntos, num ritmo determinado pela própria interação, pois não havia música) e, de maneira muito especial, inspirada na triangulação típica da comédia, estabelecia-se um diálogo direto com a plateia.



Figura 15 - Mouhamed Harfouch (Policial), Natan Rod (Gato) e Aline Bourseau (Velha), no momento em que o Policial tenta se livrar do Gato. Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, 2001. Foto: Guga Melgar. Acervo: Nara Keiserman.

Auto do novilho furtado

Auto do novilho furtado foi o nome sugerido por Ariano Suassuna quando solicitado por Demetrio Nicolau para trocar o título original de *A Pena e a Lei*, que é composta por três episódios, sendo o segundo *O Caso do Novilho Furtado*. Considero desnecessário apresentar aqui a genealogia da peça, tão bem explicitada pelo próprio autor (1971, p. 25-27), assim como o seu enredo. Importam as artimanhas, as malícias, as ingenuidades, as purezas, os artifícios, as sagacidades, a autenticidade dos personagens tão tradicionais do fabulário nordestino, primos nem tão distantes dos tipos da *Commedia dell'Arte* (Ridlin, 1994). Não foi difícil encontrar as afinidades entre Vicentão Borrote, de Suassuna, e *Il Capitano* da *Commedia*; entre Benedito, Pedro e Cabo Rosinha e diferentes composições de *zanni*; entre Marieta e a contrapartida feminina do Arlequim. Possivelmente influenciada pela feliz experiência em *A menina que perdeu o gato*, partimos (os atores e eu) para um intenso trabalho em duas frentes: encontrar os corpos dos personagens a partir das matrizes da *Commedia dell'Arte* e explorar modos de locomoção inspirados em passos do balé clássico. Foram muitas horas de ensaio dedicadas a percorrer o espaço em variações de passos como *pas-de-chat*, *pas-de-cheval*, *jeté*, *assemblé*, *sissonne*, *deboulé*, *chassé*.

Naquele momento, eu participava do projeto de pesquisa coordenado por Enamar Ramos, *Danças de salão: séculos XII a XIX na França, Itália e Inglaterra*. Foi uma pesquisa herdada da Profa. Nelly Laport, recém aposentada da Escola de Teatro da Unirio e de que participavam também o Prof. Rubens Lima Júnior, a Profa. Ausônia Bernardes, a Profa. Elid Bittencourt e ainda alunos bolsistas de Iniciação Científica. Encontrávamo-nos semanalmente e com o livro de Thoinot Arbeau (1946) na mão, íamos destrinchando os passos da pavana, galharda, gavota, volta e outras. Alguns destes entraram no repertório do trabalho diário de ensaios do *Novilho*.

As composições corporais exploradas nos ensaios de corpo iam sendo testadas e modificadas à medida que se desenvolviam os ensaios de cena. O que surgia ali, ia para o nosso ensaio do dia se-

guinte, sem a presença do diretor. Neste jogo entre ensaio de corpo e ensaio de cena fomos chegando ao resultado final: cada personagem apresentava características gestuais nítidas e precisas, com sua lógica própria, em corporeidades que evocavam tanto a Commedia quanto o imaginário conhecido de Ariano Suassuna. Sem dúvida, foi o trabalho em que fui mais feliz: durante a criação e com o resultado alcançado. Assistindo agora o vídeo da peça, fico encantada e emocionada com a riqueza gestual e grau de interação conquistados pela atriz e pelos atores.



Figura 16 - Mouhamed Harfouch (Benedito) e Geraldo Demezio (Pedro), em um dos momentos em que Benedito usa de sua sagacidade para enganar Pedro, que ouve a conversa do amigo cheio de desconfiança. Teatro do Leblon, Rio de Janeiro, 2002. Foto: Guga Melgar. Acervo: Nara Keiserman.

A aranha arranha a jarra a jarra arranha o trava-língua

Considero *A aranha* um dos mais ousados espetáculos da *Companhia*. Trata-se da teatralização de trava-línguas. De uma pesquisa que levantou um repertório com mais de 100 trava-línguas, os critérios de escolha foram determinados por sua inserção no universo infantil, para a faixa de quatro a dez anos; possibilidade de gerar encenação e musicalização; variedade nos temas – sendo alguns mais e outros menos conhecidos.

Cada trava-língua se apresenta como um quadro independente que gera circunstância, personagens, músicas, modos de interação com o público e, principalmente, diferentes e variados jogos corporais. A concepção da teatralização de cada trava-língua, ou seja, como é que aquela quadrinha ou cantilena se torna cena foi concebida tanto pelo diretor quanto pelo elenco. Cabia a mim ajudar o elenco (mesmo a quem teve a ideia) a compreender as possibilidades cênicas da proposta, a transformar as ideias em corporeidade (às vezes parecia impossível), a transpor as dificuldades inerentes à execução das propostas e executá-las com alegria e naturalidade, como se fosse fácil. A profusão de objetos imaginários exigiu uma cuidadosa elaboração gestual, acrescida de um pedido do diretor. Ouvíamos constantemente a indicação “suspende”! Quando a ação chegava ao seu clímax deveria ser suspendida, que é mais do que pausada, acompanhada de um ar de encantamento, que remetia a um “olhem só!” e de um olhar de compartilhamento com a plateia, em mais um modo de utilização da triangulação. A alegria da cena correspondia perfeitamente à alegria com que ensaiávamos.

Passou por diferentes versões. Foi criada por um elenco formado por um ator e três atrizes, para um palco italiano. Mais tarde, foi reformulada para duas atrizes e, de acordo com cada circunstância da apresentação (pátio de escolas, salas hospitalares, etc) fazia-se a seleção dos trava-línguas.

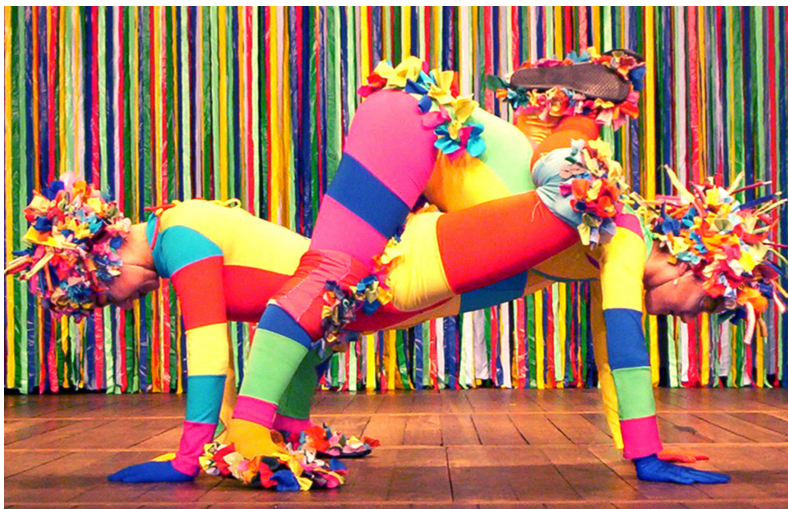


Figura 17 - Marcella Dale e Stella Brajterman. Composição chamada de “Aranha de duas”. No momento seguinte, a Aranha se locomove pelo espaço. Teatro dos Grandes Atores, Rio de Janeiro, 2004. Foto: Guga Melgar. Acervo: Nara Keiserman.

Conclusão

Reconheço minha dificuldade em analisar e mesmo em descrever as gestualidades como foram levadas à cena. Compreendo o processo de criação da *Companhia* como de fato colaborativo, em que meu papel é perceber, indicar possibilidades, proporcionar caminhos, apontar acertos e definir acabamentos. Por isso, sinto-me à vontade para uma escrita talvez, por vezes, elogiosa. É muito claro um “não fui eu que fiz”. E os méritos, que reconheço, são de todos.

“Eu organizo o movimento”? Cada vez mais me movo por perguntas e me oriento pela poesia da nossa música popular. Neste momento, minha resposta é não, eu não “organizo o movimento” nem “oriento o carnaval”⁶. Mas, sim, talvez, na companhia firme de Demétrio Nicolau, das atrizes e dos atores, eu oriento o movimento e organize o carnaval – a cena sempre festiva dos espetáculos da *Companhia Pop de Teatro Clássico*. “Alegria, alegria”!

6 Caetano Veloso, *Tropicália*.

7 Caetano Veloso, *Alegria, alegria*.

REFERÊNCIAS

ARBEAU, Thoinot. **Orqueosografia**. Tratado em forma de diálogo. Buenos Aires: Centurión, 1946.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

COMPANHIA POP DE TEATRO CLÁSSICO. **A vida do elefante Basílio**. Projeto de Montagem, 2002.

PIVETTA, Marcus. Entrevista Iván Izquierdo. **Revista Pesquisa Fapesp** 99. Maio 2014. Rio de Janeiro, p. 16-21.

RIDLIN, John. **Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook**. London: Routledge, 1994.

SANTANA, Marcos Antonio Rocha Apolinário. A menina que perdeu o gato enquanto dançava o frevo na quarta-feira de Carnaval. **Quatro textos para teatro infantil**. Coletânea das peças premiadas no III Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil. Curitiba: RAPI-SET, 1978, p. 7-35.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

VELOSO, Caetano. Tropicália. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968.

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968.

SITE

<<http://www.todoteatrocarioca.com.br>>.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ijucapirama--0/html/ffc606be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html>.

<<https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2004/05/016-021-entrevista.pdf>>.

<<http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/11554/the-flash-en-crash-days>>.



NARA KEISERMAN

Tem Graduação em Direção Teatral, na UFRGS; Mestrado em Teatro na USP; Doutorado em Teatro na Unirio; Estágio Pós-doutoral na Universidade de Lisboa e na Unicamp. É professora titular na área de Corpo e Movimento, na Escola de Teatro da Unirio. Em 2002, recebeu o Prêmio Maria Clara Machado na Categoria Especial pela Preparação de *A menina que perdeu o gato*, de Marcos Apolinário Santana e o Prêmio Shell na mesma categoria pela Direção de Movimento de *Auto do Novilho Furtado*, de Ariano Suassuna – ambos dirigidos por Demetrio Nicolau em realização da Companhia Pop de Teatro Clássico. Atriz, encenadora, diretora de movimento e preparadora corporal. Tem publicações nas áreas de Teatro Narrativo e Teatro e Espiritualidade.



Renato Ferracini

Merleau-Ponty (1945/1999, p. 207-208) afirma: “[...] eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo”. Essa frase, “eu sou meu corpo”, afirma uma dimensão ontológica que fura o terreno cartesiano do cogito e insere o corpo em outra dimensão a ser pensada. Um desses problemas a serem repensados, que interessa especialmente as artes presenciais, mas não somente, é verificar qual seria o real deslocamento dessa afirmação. “Ser meu corpo” significa distanciar-se do cogito e da suposta hierarquia racionalidade/extensão promulgada por Descartes e capturada pelo tempo social e cultural posterior. Mas chegamos ao ponto de crítica desse constructo: eu não sou mais meu pensamento, eu sou meu corpo todo. E ao ser meu corpo todo, outras potências, que não somente a dimensão do cogito, necessitam de preparação e foco. Talvez Merleau-Ponty siga a esteira de Espinosa (1992, p. 227) que já gritava aos quatro cantos, já no século XVII que “alma e corpo são um só e o mesmo indivíduo, ora sob o atributo do Pensamento, ora sob o da Extensão”. E vai além, o corpo é definido por ser um grau de potência: não é definido por sua identidade enquanto sujeito construído fixo e universal, nem por sua função utilitarista. O corpo é definido pela rede afetiva que é capaz, por sua capacidade de afetar e ser afetado. O deslocamento é claro: o corpo não é definido pelo cogito mas por sua capacidade relacional. Se eu sou meu corpo e o corpo é relação, eu sou, portanto, as relações que meu corpo constrói. Mas ninguém sabe, a priori, os afetos de que é capaz. Ainda Espinosa (1992, p. 270) no século XVII: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer”, afirmação, a meu ver, absolutamente contemporânea. Para potencializar os afetos é neces-

sário um ethos, uma ética de buscar os bons encontros no fluxo de experiência construída no tempo histórico, social e cultural. Nos limites da experiência afetiva possível estruturada nos resta, como ethos de resistência, ampliar a potência nas experiências de limite. Preparação corporal como acontecimento. Acredito que mesmo sem serem explícitos, os pesquisadores desse livro, possuem como premissa e pano de fundo esse pensamento: preparar o corpo para que ele se potencialize, para que ele amplie sua capacidade afetiva no mundo. Espinosa nos diz que ao ampliar a capacidade de ação no mundo os corpos geram alegria. Cada texto dessa coletânea aborda as funções de *preparação corporal*, *direção de movimento* e *coreografia* nas Artes da Cena não apenas como acúmulo de conhecimento técnico ou como experiência profissional, mas, principalmente, como ampliação de potência de alegria. Preparar o corpo para que ele seja poroso na escuta do mundo e assim, com essa escuta, com esse mundo interiorizado pelos poros, possa agir para potencializar alegria. É um livro que promove a cada linha, a cada palavra, a cada parágrafo essa Alegria de Espinosa, tão necessária e tão em falta em nosso tempo político e pandêmico. Talvez seja esse o maior trunfo desse livro: promover alegria pelo corpo, com o corpo, para o corpo. Já que eu sou meu corpo, que ele seja alegre e promova as resistências necessárias em sua preparação para o mundo. Se ninguém sabe até hoje o que pode um corpo, talvez esse trabalho de preparação corporal possa ampliar esse poder. Evoé!

Renato Ferracini
São Paulo, 2021

REFERÊNCIAS

ESPINOSA, B. **Ética**. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (original publicado em 1945).



RENATO FERRACINI

Ator-pesquisador, pai, filho (mas neto não mais, infelizmente!). Usa Brincos. Rizomático. Crítico. Positivo. Vital. Livre, Solto e Careca. Carrega sempre um pouco de amarelo, sol e noite nos bolsos para distribuir gratuitamente. É Coordenador Associado do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP; atual Presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas e professor no PPG Artes da Cena - UNICAMP. Possui cinco livros publicados e artigos disponíveis nos principais periódicos de teatro. Apresentou seus trabalhos artísticos e acadêmicos em muitas cidades do Brasil e em outros 22 diferentes países.

O Laboratório Artes do Movimento – LABAM, criado em 2012 na Escola de Teatro da Unirio, em torno do Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, tem como uma das suas principais propostas a organização de eventos científicos nacionais e internacionais e suas decorrentes publicações voltadas para as pesquisas do corpo cênico. Trata-se de laboratório multidimensional que nucleia projetos de pesquisa, extensão e ensino de docentes das áreas de dança e movimento da Escola de Teatro da Unirio. Nos últimos anos, o LABAM vem fomentando discussões em torno das funções de *preparação corporal, direção de movimento e coreografia* nas artes da cena, através de encontros com artistas pesquisadores atuantes na cidade do Rio de Janeiro. Em 2019, sua equipe organizou o *3º Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências* para refletir sobre a diversidade deste campo, com a presença de representantes nacionais e estrangeiros, que abordaram suas trajetórias, formações e referências específicas.

Esta publicação contempla as falas proferidas no *3º Seminário*, a que se juntam as experiências das pesquisadoras do LABAM. Dividido em três partes, apresenta um sobrevoo por este campo de estudos desde o contexto internacional até a cena carioca, percorrido através dos escritos de 20 articulistas. O livro pretende fomentar o diálogo na tentativa de estabelecer alguns parâmetros ou pontos de partida para um possível reconhecimento topográfico, ao trazer os saberes dos ofícios do corpo – grafados nas fichas técnicas, e encorpados nos palcos e nas salas de aula/ensaio – dos bastidores, para o centro da discussão.

<https://www.laboratorioartesmovimento.com>

ISBN 9786599416187

