

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CRISTIANO DE SOUZA REIS

**Dança contemporânea na preparação do ator: reflexões a partir da preparação corporal
do espetáculo “O Guesa Errante”.**

BELO HORIZONTE

2015

CRISTIANO DE SOUSA REIS

Dança contemporânea na preparação do ator: reflexões a partir da preparação corporal do espetáculo “O Guesa Errante”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Rocha

BELO HORIZONTE

2015

Reis, Cristiano, 1976-

Dança contemporânea na preparação do ator [manuscrito] : reflexões a partir da preparação corporal do espetáculo %G Guesa errante+/ Cristiano de Sousa Reis. . 2015.

120 f.

Orientador: Maurílio Rocha.

Dissertação (mestrado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Dança . Estudo e ensino . Teses. 2. Movimento (Encenação) . Teses. 3. Expressão corporal . Teses. 4. Atores . Estudo e ensino . Teses. 5. Dança . Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 793.32



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **CRISTIANO DE SOUSA REIS** Número de Registro **2007669050**.

Titulo:

**DANÇA CONTEMPORÂNEA NA PREPARAÇÃO CORPORAL DE ATORES:
reflexões a partir do espetáculo "O Guesa Errante"**

Prof. Dr. Maurício Andrade Rocha – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo – titular - UFPA

Belo Horizonte, 12 de agosto de 2011

AGRADECIMENTOS

À Cérise Alvarenga, minha companheira, pelos anos de amor e compreensão, e também pela interlocução dialética que ajuda a confrontar comigo mesmo e a crescer como ser humano e profissional.

Ao meu orientador Maurílio Rocha por sua orientação tranquila e incentivadora, e também pela paciência com meu tempo *Kairós*.

Ao professor Antônio Hildebrando pela confiança e incentivo.

À professora Bya Braga pela confiança, interlocução e incentivo.

Aos professores Arnaldo Alvarenga e Giselle Guilhon pelas contribuições na qualificação.

A todos os atores e equipe dos espetáculos “Hoje Tem Baile”, “Elogio à Loucura” e “O Guesa Errante”, pela disponibilidade e confiança em meu trabalho como preparador corporal.

A Zina, Sávio e equipe da secretaria da pós-graduação, pela atenção e disponibilidade.

A todos os meus professores do curso de Teatro.

À “aluna” do coração Maria Clara Lemos, profissional sempre inquieta na pesquisa dos saberes do corpo, obrigado por nossas reflexões práticas e teóricas.

À Maria Inês da biblioteca do Palácio das Artes pelos empréstimos confiantes e apoio.

À minha mãe Maria Augusta, que não poupou esforços e exemplos de amor e dignidade, dedicando sua vida à minha educação e de meus irmãos.

Ao meu pai Paulo Henrique S. Reis, meu irmão Marcelo S. Reis e minha irmã Cristina S. Reis pelo amor e pela convivência nesse mundo.

Às minhas famílias materna e paterna por fazerem parte da minha memória corporal.

À família Alvarenga e Carneiro pelo carinho e afeto – e também pela Cérise.

Aos bailarinos, direção e equipe da Cia de Dança Palácio das Artes pelos anos de partilha de nosso ofício, a arte.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram e estão presentes neste trabalho.

DANÇAR É

Fragmentar-se

Refazer-se

Despedaçar-se

Fazer-se diferente de antes

E quando penso que não há mais de mim...

Oh! Ainda não revirei nem migalhas

Cristiano Reis

RESUMO

Esta pesquisa investigou como a dança contemporânea, como um campo de conhecimento que se utiliza de um variado repertório de métodos e técnicas, pode ser utilizada na preparação corporal de atores. Para isso, localizou na história alguns pensamentos dos principais encenadores e coreógrafos do final do século XIX e início do século XX, que romperam com a forma tradicional/clássica de pensar o corpo na dança e no teatro. Apresenta algumas concepções do que vem a ser a dança contemporânea, seus métodos, técnicas e suas noções de corpo. Utiliza a experiência da preparação corporal empreendida no espetáculo “O Guesa Errante”, para refletir sobre a utilização da dança contemporânea na preparação corporal de atores. Essa experiência permitiu reconhecer cinco momentos interligados: despreparação corporal, re-construção e re-organização corporal, o chão nosso de cada dia, a descoberta da espiral, a conquista do corpo dançante e um tripé de base que potencializa todas as fases. A análise destes momentos possibilitou constatar que, na preparação corporal, a dança contemporânea se constituiu em um lugar para que o ator pudesse reconhecer e experimentar o próprio corpo como instrumento técnico e como um meio de conhecer a si mesmo, favorecendo a expressão artística. O corpo como meio e resultado de sua arte.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Preparação Corporal de Atores. Corpo Dançante.

ABSTRACT

This research investigated how Contemporary Dance, as a knowledge field that uses a varied repertoire of methods and techniques can be used in the corporal preparation of actors. For this, it has located in history some thoughts of the main producers and choreographers of the end of 19th century and beginning of 20th century that had breached with the traditional/classical form to think the body in dance and theater. It presents some conceptions of what it comes to be the Contemporary Dance, its methods, techniques and its slight knowledge of body. It uses the experience of the corporal preparation undertaken in the spectacle “the Nomadic Guesa” (Guesa Errante), to reflect on the use of the Contemporary Dance in the corporal preparation of actors. This experience allowed recognizing five linked moments: corporal unpreparedness, reconstruction and corporal reorganization, our daily ground, the discovery of the spiral, the conquest of the dancing body and a basis tripod that potentiates all the phases. The analysis of these moments made possible to evidence that, in the corporal preparation, the Contemporary Dance established a place that the actor could recognize and try his own body as a technical instrument and as a way to know himself, favoring the artistic expression. The body as the way and result of its art.

Key words: Contemporary Dance. Corporal Preparation of Actors. Dancing Body.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. EM BUSCA DE UM NOVO ATOR	11
2.1 Em busca de uma nova dança	16
2.2 A dança pós-moderna.....	20
3. DANÇA CONTEMPORÂNEA	28
3.1 Que dança é essa?	28
3.2 Que corpo dança essa dança?	31
3.3 Dança, corpo e cultura	32
3.4 Técnica de dança contemporânea?	35
3.5 Corpo e a técnica	37
3.6 Corpo e técnica no teatro	39
3.7 Para além da técnica.....	41
3.8 A educação somática na dança contemporânea.....	44
3.9 O contato improvisação (contact improvisation) na dança contemporânea.....	47
3.10 Algumas reflexões	50
4. PREPARAÇÃO CORPORAL DE ATORES E DANÇA CONTEMPORÂNEA, QUE DIÁLOGO É ESSE?	52
4.1 Errâncias antes do Guesa	52
4.2 O Guesa errante ou de como o Historishes und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa tão fidedigna quanto possível à versão fac-similar da obra do Sr. Sousândrade	54
4.3 Preparador corporal: qual o seu papel?	57
4.4 Construindo um caminho	61
4.5 O corpo como lugar de partida	63
4.6 Despreparação corporal.....	66
4.7 Re-construção e re-organização corporal.....	72
4.8 O chão nosso de cada dia	78
4.9 Descobrindo a espiral	81
4.10 Conquistando um corpo dançante	84
4.11 Composição de coreografias	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
ANEXO A	102
Exemplos de exercícios utilizados na preparação corporal.....	102
ANEXO B	105
Ficha técnica do espetáculo.....	105
ANEXO C	108
Texto do espetáculo	108
(PRÓLOGO) COMISSÃO DE FRENTE	108
SEGUNDO MOVIMENTO: ALA NEM TATU NEM EMA: TATUTUREMA	113
TERCEIRO MOVIMENTO: ALA OH! ALMIGHTY DOLLAR	117
QUARTO MOVIMENTO: ALA O QUE VIER SERÁ	119

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação nasceu do desejo de investigar como a Dança contemporânea, campo de conhecimento que abriga e se utiliza de um variado repertório de métodos e técnicas, pode contribuir e ser utilizada na preparação corporal de atores.

Tal desejo surgiu a partir de minha atuação tanto na dança, desde 1991, como no teatro, desde 1998. Nos primeiros anos de dança, tive formação nas técnicas mais tradicionais como balé clássico, dança moderna e jazz. Mais tarde, na dança contemporânea, tive outras experiências com técnicas como a capoeira, circo, dança-teatro, pilates, *gyrotonic* e algumas técnicas da educação somática como a Eutonia e o *Feldenkrais*.

Quando iniciei minha prática teatral, experimentei uma dificuldade em desconstruir meu “corpo de bailarino”, tão codificado e formatado pelas técnicas de balé clássico e dança moderna, para re-construir outros corpos e posturas como ator no teatro. A técnica do corpo “bailarinístico” sempre estava na frente, o que me dificultava moldar meu corpo e adquirir corpos com posturas mais próximas de um corpo cotidiano na atuação teatral. Minha própria percepção sobre essa dificuldade era também frequentemente ressaltada por outras pessoas. Em determinada ocasião, participava de uma oficina de técnicas corporais ministrada pela professora Márcia Strazzacappa Hernandez¹ e, após ter executado um exercício cênico, ela enfatizou: “Esqueça sua técnica”. Noutra experiência de montagem cênica, ouvi várias vezes o diretor Gabriel Vilela² se dirigir aos atuantes dizendo: “Seu corpo deve dominar a técnica, e não a técnica dominar seu corpo”.

Um pouco mais tarde, na dança contemporânea, experimentei novas técnicas corporais e novas maneiras de me relacionar com elas, o que me deu novas possibilidades de construir corpos e estados físicos diferentes para estar em cena. O corpo “bailarinístico” começou a ser desconstruído. Surgiram questionamentos e reflexões em torno do corpo e da relação com a técnica, sobre o movimento e a relação com o espaço. O bailarino como criador e sujeito de seu corpo e não apenas repetindo passos e formas rígidas. Percebi que a dança contemporânea não trabalhava com formas prontas e não requisitava um modelo único de corpo como na dança clássica, mas trabalhava a partir da diversidade e singularidade de cada corpo, da

¹ Professora do Departamento de Metodologia do Ensino da Faculdade de Educação da Unicamp. Oficina realizada na Universidade Federal de Uberlândia em 1999.

² Diretor e encenador teatral.

criação e improvisação de movimentos. Sentia que encontrava na dança contemporânea a possibilidade de *metamorfosear* meu corpo para estar em cena como ator no teatro ou na dança. A dança contemporânea me lançou para um campo de pesquisa corporal e suscitou novos olhares para diversas formas de se utilizar o corpo como instrumento de estar em cena.

Essas reflexões, além de minhas experiências como bailarino, preparador corporal, artista cênico e professor nas áreas de Teatro e Dança me impulsionaram para esta pesquisa: investigar como a dança contemporânea pode contribuir e ser utilizada na preparação corporal de atores.

Os resultados desta investigação serão apresentados nos seguintes capítulos: o primeiro apresenta um breve panorama do pensamento de alguns encenadores e coreógrafos do século XX na busca de um novo corpo, novas linguagens e técnicas para interpretação/atuação que rompiam com a forma tradicional/clássica; o segundo reflete sobre o conceito de dança contemporânea e a noção de corpo difundida, bem como sobre algumas técnicas utilizadas na preparação e formação de bailarinos na contemporaneidade; o terceiro apresenta as reflexões que surgiram a partir da preparação corporal dos atores do espetáculo “*O Guesa Errante*”, na qual foram empregados princípios técnicos, pensamentos e fundamentos utilizados e difundidos na dança contemporânea. Nas considerações finais estarão registradas as principais conclusões resultantes dessa pesquisa.

2. EM BUSCA DE UM NOVO ATOR

Neste capítulo faremos uma breve descrição das principais mudanças ocorridas no trabalho corporal do ator e do bailarino ocidental ao final do século XIX e no século XX, situando o leitor sobre os pensamentos e reflexões de alguns encenadores, coreógrafos e diretores sobre o trabalho corporal de atores e bailarinos.

As grandes teorias da representação do século XX buscaram reformulações da arte do ator, que rejeitaram a forma tradicional da interpretação teatral predominante até o final do século XIX (ROUBINE, 1998). Até então, o trabalho do ator era baseado em sua personalidade. Criava-se um *status* de astro ou vedete e o ator se alimentava de seu “talento natural” para interpretar. Assim, não se utilizava nenhuma técnica ou treinamento como base para a interpretação. O “monstro sagrado” era a expressão utilizada para designar os atores e atrizes considerados excepcionais na atuação, cuja interpretação dependia unicamente de sua personalidade.

Esses atores e atrizes transmitiam a sensação de estar além de qualquer técnica. Ocorria, na maioria das vezes, uma simbiose entre o personagem e a personalidade do ator, o que deixava a interpretação completamente dependente de seu estado físico e emocional. Portanto, o ator ficava refém de seu fôlego ou inspiração, nem sempre sustentados, o que gerava vários inconvenientes.

Ainda que possuísse grandeza e beleza, a arte desses atores era baseada no narcisismo e no exibicionismo. Grandes nomes da direção teatral como Stanislávski, Brecht, Craig e Artaud, criticavam esses atores – e a arte do ator em geral do século XIX – censurando a falta de disciplina, a irresponsabilidade, o amadorismo e o espírito de rotina que haviam levado a arte do ator a uma decadência total. Assim, contrários a interpretação tradicional, esses diretores formularam propostas de mudanças práticas e teóricas, tanto na estética quanto na técnica de trabalho do ator. As novas teorias do século XX permitiram que o ator descobrisse uma variedade de recursos técnicos e estéticos como ferramentas de sua arte, propiciando, inclusive, um resgate de técnicas que já não eram mais usadas como, por exemplo, as da *Commédia Dell’Arte*.

Segundo Féral (2000), a evolução das práticas teatrais, incluídas todas as transformações ocorridas desde o início do século XX, trouxe o ator à condição de figura central no teatro e propiciou o desenvolvimento de suas qualidades, não somente físicas

como, também, intelectuais e morais, buscando formar um ator completo, dotado de uma poética nova.

Os métodos ou exercícios de treinamento se diferenciaram entre os pensamentos e os trabalhos práticos desenvolvidos pelos grandes mestres e encenadores do teatro do século XX. Entre eles estão alguns nomes importantes como Meyerhold, Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Constantin Stanislávski, Edward Gordon Craig, Michael Tchekhov, Jaques Dalcroze, Adolph Appia, Charles Dullin e Jacques Copeau, entre muitos outros.

Roubine (1998) comenta sobre as críticas que Gordon Craig fazia aos atores que não tinham domínio de sua emoção e que se entregavam a seus próprios impulsos, tornando-os pouco confiáveis para o espetáculo. Craig afirmava que a arte é a antítese do caos e, se um pensamento é dominado pela emoção, esta destrói o que aquele queria criar. Assim, o ator dominado pela emoção não apresentava uma obra de arte, mas uma série de confissões involuntárias. Craig também criticava a identificação do ator com seu personagem, uma vez que tal processo de identificação afetiva desembocava em estereótipos e acidentes.

Assim como Craig, que criticava a representação descontrolada pela emoção, Stanislávski incentivava, no ator, a busca de uma emoção verdadeira em sua experiência íntima. O diretor afirmava que o ator deveria adquirir um treinamento de respiração, corpo e voz que lhe proporcionasse um domínio técnico para controlar e utilizar essas emoções a seu favor, moldando-as e direcionando-as para fins interpretativos. Stanislávski mantinha severas críticas em relação à representação estereotipada, aos automatismos, à falta de autenticidade do ator, defeitos os quais chamava de “teatralidade”. Ademais, ele afirmava que o ator deveria tentar se livrar dos condicionamentos e das pressões impostas pela tradição ou pelos hábitos do público.

Stanislávski criou e utilizou o método das ações físicas, partindo do princípio de que, durante o processo de criar corpo para uma personagem ou papel, inevitavelmente, o ator também vivencia sua alma. Assim, ele afirma: “(...) o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro” (2008, p.166). Seu método pode ser classificado em duas partes: o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho do ator sobre a personagem, sendo que a primeira parte é base para a segunda. O autor acreditava que o trabalho do ator sempre deveria partir dele mesmo, de suas qualidades naturais, entendendo-se por natural aquilo que está na sua natureza intelectual, física, emocional e espiritual. A partir de seus sentimentos e

suas próprias emoções, sensações, instintos e toda sua experiência de vida, o ator deveria transmitir suas ideias, mostrar seu íntimo e não ocultar nada de sua essência.

Para tanto, sugeriu exercícios para que o ator adquirisse o hábito da auto-observação de seu aparelho físico, detectando a tensão excessiva em seus grupos musculares durante o movimento. Somente com o trabalho sistemático, o ator conseguiria conhecer a si mesmo e adquirir o domínio necessário para sintonizar em uma mesma frequência o impulso interior com o movimento exterior (FERRACINI, 2003).

O sistema de Stanislávski é situado por Ferracini (2003) em um nível pré-expressivo do ator, independentemente das escolhas poéticas ou estéticas do diretor. Nesse sistema, o ator cria a partir de si mesmo, de seu corpo-mente orgânico, ação que independe da escolha de uma estética naturalista ou realista.

Por sua vez, Vsévolod Meyerhold, discípulo de Stanislávski, absorveu os questionamentos de seu mestre. A partir deles, desenvolveu o método da Biomecânica, sistema de jogo de ação que envolvia o estudo das leis do movimento, a realização de atividades para desenvolver a coragem, a agilidade, a flexibilidade e a precisão nos reflexos. Os jogos de expressão por meio da ação obedeciam sempre três etapas: a intenção, que se localiza na fase intelectual; a realização, que compreende um ciclo de reflexos; e a reação, que segue a realização.

Ferracini (2003) comenta que Meyerhold exigia a racionalização dos movimentos, a consciência de cada parte, com a afirmação de que, para ter controle dos desenhos corporais, o ator deveria se ver em movimento como um espelho. O método não consistia em moldar o corpo do ator, mas prepará-lo para agir e reagir. A premissa básica de seu treinamento era que o estimulador da imaginação do ator não fosse mais a personagem ou o papel, mas o movimento. Afirmava que, se bem estruturado e contextualizado, o movimento é um meio eficaz, com o qual o ator consegue diminuir ou extinguir a distância existente entre sua ideia e o público. Com o movimento, o ator consegue estabelecer relações concretas e poéticas de sua presença cênica corporal, a partir das ideias da encenação ou outros estímulos, sendo estes manipulados ou não pelo diretor, com os objetos de cena, como a luz, figurino, cenário, os demais atores, assim como fora dela (espectador). O movimento passa pela imaginação, depois pela intenção, ganha energia, e finalmente, comunica ao público.

O trabalho desenvolvido por Mikhail Tchékhov propõe três quesitos básicos que não devem ser ignorados pelo ator em seu trabalho corporal: desenvolver sua sensibilidade e sua

percepção para que seus exercícios não se tornem somente físicos; exercitar a memória, a imaginação e a criatividade, para nutrir, assim, a sua subjetividade; e criar caminhos para acessar o conhecimento sobre si, sobre seus impulsos e sobre as sensações que o levam à criação. Tchékhov teve como objetivo aprofundar e revitalizar as conexões entre corpo e psicologia. Para ele, o ator deveria construir sua fisicidade, ou seja, a sua capacidade de colocar no concreto, na ação, sua subjetividade, e também redimensionar seu corpo e sua imaginação (BONFITTO, 2002).

O diretor polonês Jerzy Grotowski recusou o teatro espetacular de seu tempo ao deslocar o núcleo da representação para a relação entre o ator e o espectador. Em sua teoria do teatro pobre, afirmou que tudo o que ouvimos e vemos no palco (cenário, figurino, luz, música...) é mais ou menos supérfluo. Apenas o “frente a frente” de um único ator com um único espectador já é o suficiente para que o teatro aconteça.

Grotowski partiu do método das ações físicas de Stanislávski para conceber seu método de trabalho para o ator, porém afirma que não empregou simplesmente a técnica e que seu método seria a continuidade do trabalho de Stanislávski. O que diferencia o trabalho dos dois sobre as ações físicas é que, para Grotowski, o percurso dos impulsos para a ação é do interno para o externo enquanto que, para Stanislávski, é exatamente o oposto. Os exercícios propostos por ele, para serem executados por seus atores, são de natureza psicofísica e partem de imagens e associações que geram um impulso seguido de movimento.

Todos os diretores e encenadores citados *a priori* desenvolveram seus métodos e elaboraram suas propostas de treinamento para o trabalho do ator, nomeando seu trabalho diferentemente uns dos outros. Chamamos a atenção para outros diretores que não foram comentados anteriormente, mas que tiveram um papel igualmente importante no desenvolvimento de um trabalho direcionado para a arte do ator. Ademais, eles também deram diferentes nomes para esse trabalho.

Féral (2000) expõe que Jacques Lecoq – em vez de treinamento – preferiu chamar o trabalho do ator de preparação corporal, ginástica dramática e educação do corpo do ator. Etienne Decroux falou em ginástica e em técnica; Copeau abordou a necessidade de o ator criar uma disciplina do corpo por meio de exercícios com treinamento físico e uma ginástica. Dullin evocou que o ator deveria se aperfeiçoar em uma técnica e desenvolver também sua inteligência intelectual. Apesar de nomearem diferentemente seus métodos, todos eles tinham em comum a crença de que o treinamento do ator deveria abarcar fundamentos que

trabalhassem tanto sua estrutura física (corpo e voz) como também sua interioridade, com o fim de dar passagem e exteriorizar o que se encontra em seu íntimo.

(...) cada um deles tenta conciliar o corpo e o espírito, restabelecer conexões perdidas entre os impulsos emocionais instintivos e os reflexos musculares, entre a circulação de uma energia do corpo liberto de suas inibições e seus condicionamentos nefastos, enfim, o domínio harmonioso do pensamento (ASLAN, 1994, p. 285).

A maioria desses mestres ainda é referência no trabalho do ator na atualidade. Eles chamaram a atenção para um trabalho físico (de ossos, músculos e aparelho vocal), mas, também, deram ênfase à crença de que é necessário que o ator desenvolva seu interior com exercícios e estímulos, pois acreditavam que, por meio do físico, se chega ao sensível.

Assim como o trabalho muscular (exterior) recebeu diferentes nomenclaturas, o trabalho emocional (interior) também foi chamado de diferentes maneiras. Barba chamou de reações, Grotowski de impulsos, Dullin de emoções, Copeau de sensações, mas, apesar de nomearem diferentemente uns dos outros, na maioria das vezes todos buscavam coincidir interioridade com exterioridade. “O corpo se torna veículo do pensamento” (FÉRAL, 2000, p. 52).

Esses mestres implantaram e desenvolveram fundamentos necessários ao treinamento do ator, ou à preparação do ator para a cena, os quais focavam a ideia de o ator passar de um estado cotidiano, ou sair do estado natural para um estado criativo, adentrando um campo de criação. Considerando que o corpo pudesse se tornar um instrumento sensível, esses encenadores acreditavam que o trabalho do ator deveria integrar corpo e espírito e, mais que um acúmulo de competências e técnicas, deveria ser desenvolvido um amplo trabalho sobre si mesmo.

Com o trabalho desenvolvido por esses diretores, instalou-se no século XX uma pedagogia que acreditava na necessidade de uma preparação física para que os atores pudessem estar em cena, mas, tal preparação, visava a uma educação completa para desenvolver com harmonia o corpo, o espírito e a mente.

(...) o elo entre corpo e mente e a alma é indivisível. Um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte exterior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano exterior e um plano interior, entrelaçados, um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos (STANISLÁVSKI, 2008, p. 45).

Meyerhold afirmou que não precisava de atores que sabiam se mexer, mas não sabiam pensar. Barba dizia que se existia uma aprendizagem ou treinamento físico, deveria existir um aprendizado ou treinamento mental. As afirmações desses diretores e encenadores traduzem um pouco do pensamento que permeou a noção de trabalho do ator no teatro do século XX. Todos desenvolveram seus treinamentos e métodos tentando ligar uma dimensão física com uma dimensão mental do corpo. Fundamentaram seus processos e suas técnicas com a implementação de uma pedagogia que buscou conceber um treinamento com exercícios, para que o ator tivesse uma formação de corpo e espírito que o faria um *performer* completo. Uns chamaram de treinamento, outros de preparação ou formação do ator.

Nesta pesquisa, nomearemos de formação e preparação corporal o trabalho técnico e sistematizado que o ator investe no seu processo de formação e preparação para a cena, prática que desenvolve seu corpo, sua mente e seu espírito, com o objetivo de que ele se conheça por meio de sua estrutura física e psíquica, considerando, ainda, sua formação social e cultural, com o intuito de avançar e contribuir com seu ofício de ator.

2.1 Em busca de uma nova dança

A dança moderna surge por volta do final do século XIX e início do século XX, época em que o mundo enfrentava a Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, a dança já não podia ser inspirada somente por um mundo de fantasias e histórias de fadas e príncipes. A condição humana se tornou inspiração para muitos coreógrafos e bailarinos na criação de suas coreografias. Silva (2005) aponta três precursoras da dança moderna: as bailarinas Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis (1878-1968) e Loie Fuller (1862-1928). Elas criaram suas danças na contramão do academicismo, do artificialismo e do romantismo do balé clássico. No final do século XIX e início do século XX, assim como o teatro quer romper com a interpretação tradicional, a dança busca romper com o clássico.

A bailarina norte-americana Loie Fuller foi inovadora na arte de esculpir o espaço cênico com a utilização da iluminação elétrica. Fuller utilizava a luz não só para criar uma definição atmosférica do espaço, mas, fluida e colorida, a luz se tornava um parceiro da bailarina, ou até mesmo protagonista da cena, enquanto a bailarina se dissolvia e misturava às cores, formas e volumes desprovidos de materialidade (ROUBINE, 1998). Loie Fuller não se destacou por sua dimensão coreográfica, uma vez que sua movimentação e seu gestual, apesar

de ampliados, eram aparentemente rudimentares. A contribuição maior foi na experimentação de novas técnicas, projeções, combinações de espelhos, manipulando com bastante habilidade imensos panos de gazes, presos a bastões de madeira. Roubine (1998) destaca que Fuller foi incrível sensação na passagem entre os dois séculos e faz uma conexão entre Loie Fuller e Gordon Craig. Fuller se apresenta em 1891 nos Follies-Bergères de Paris e, em 1900, Craig apresenta Dido e Enéias (ópera de Purcell). Os dois acontecimentos não possuem aparentemente nenhuma conexão, mas ambos têm a iluminação elétrica ou oxídrica como principal instrumento de estruturação e animação do espaço cênico.

Com os pés descalços, túnicas de sedas cobrindo o corpo e movimentos livres, a bailarina Isadora Duncan foi uma das influências mais duradouras do século XX. Aventureira, revolucionária, defensora ardente do espírito poético, rompeu com as convenções. Duncan inspirou suas danças nas poesias e no pensamento de Nietzsche, Blake, Rousseau, Baudelaire, Byron e muitos outros poetas que também passaram a fazer da dança moderna objeto de estudo, análise e inspiração para suas poesias. Tais autores se referiram à dança moderna do início do século XX como um movimento de alta expressão. Eles, inclusive, desenvolveram teorias e escreveram sobre esse período. A dança não convencional de Duncan a colocou em conflito com as forças do puritanismo e outras manifestações de esclerose cultural e política e, como a maioria dos poetas autênticos, ela teve problemas com a política e foi difamada na imprensa burguesa. Segundo a própria artista: “(...) minha vontade é libertar a dança das distorções inaturais que são produto do balé moderno, e devolver-lhe os movimentos naturais” (DUNCAN, 1981, p. 34).

O aparecimento de Isadora Duncan em São Petersburgo em 1904 teve um profundo efeito no teatro russo, pois focalizou as atenções sobre a *performer* individual e os movimentos naturais do corpo (CARLSON, 1997). O despojamento artístico de Isadora Duncan foi admirado por importantes artistas de sua época como Igor Stravinsky, Alexandre Tairov, Constantin Stanislávski e Edward Gordon Graig, com quem ela teve uma filha.

St. Denis foi considerada a primeira coreógrafa da dança moderna a realmente desenvolver uma técnica de dança, que considerava o ritmo da respiração e o plexo solar (centro do corpo) como propiciadores do movimento (SILVA, 2005). Em meados de 1922, Ruth St. Denis se uniu a Ted Shawn e juntos fundaram uma escola e criaram a Companhia Denishawn.

Da companhia Denishawn saíram grandes coreógrafos como Martha Graham, Dóris Humphrey, Charles Weidman e outros que, posteriormente, desenvolveram seus princípios técnicos e coreográficos. Tais artistas buscaram um corpo mais humanizado, pois queriam corpos mais reais, distantes das sílfides, elfos, príncipes e princesas dos balés românticos. Assim, desenvolveram suas escolas e suas técnicas, em confronto/negação ao balé clássico. O uso do centro do corpo como propiciador ou impulsionador do movimento, e a utilização do chão com o corpo na horizontal, se opunham à verticalidade e à ênfase dada as linhas periféricas na técnica clássica, além de criarem novas formas de utilizar o tronco com torções, contrações e flexões.

Dois dos dissidentes da Denishawn, Charles Weidman e Dóris Humphrey, uniram-se e abriram uma escola e uma companhia. Humphrey (1895-1958) desenvolveu todo o seu trabalho de dança em cima de ações básicas de movimentos do ser humano, como respirar, estar de pé, caminhar ou correr, pular, elevar-se, girar e cair. Humphrey levou para a dança uma forma mais cotidiana do corpo estar em cena, o que causava na plateia outra percepção do bailarino. Ao invés do corpo “incrível” do bailarino, o que se via era o humano, o corpo “crível” do artista em cena. Lembrando-nos dos comentários de Stanislávski sobre as marcas artificiais deixadas pelo balé nos corpos dos atores, podemos pensar que com estes novos pensamentos e concepções de Humphrey, a dança também começava a desconstruir o corpo artificial esculpido pela técnica clássica e buscava um corpo mais próximo do cotidiano.

O respeito à individualidade e ao corpo do bailarino foi uma das marcas do trabalho de Dóris Humphrey. Ela desenvolveu sua técnica pensando em uma adaptação à estrutura física de qualquer corpo que se submetia a experienciá-la. Para determinar a essência e descobrir as possibilidades fundamentais de cada movimento, Humphrey estabeleceu o princípio de que o movimento deriva do conhecimento dos instintos naturais do corpo e das forças contraditórias que o animam (FAHLBUSCH, 1990). A técnica de Dóris Humphrey trouxe para o bailarino uma nova forma de relação com o próprio corpo, um olhar para os movimentos naturais do ser humano, ao trabalhar com elementos como a força do centro de gravidade, a transferência de peso e a coordenação entre mente e corpo. Além de possibilidades criativas, sua técnica nunca era desvinculada da composição. Ela utilizava em suas aulas estratégias que uniam técnica com criatividade e coreografia. Procurou em Nietzsche fundamentação filosófica para justificar sua técnica e estabelecer sentido aos seus conceitos de movimento natural, como

base para sua dança, criou o movimento de queda e recuperação, que é o desejo de equilíbrio e estabilidade em oposição ao de entrega e desequilíbrio.

Charles Weidman, considerado mais um homem do teatro do que da dança, preocupava-se com a ação dramática associada ao movimento, pois acreditava que a teatralização reforçava a expressão do corpo, o que facilitaria a compreensão para o público (FAHLBUSCH, 1990).

Martha Graham também trouxe importantes contribuições ao desenvolvimento da dança moderna, apesar de sua técnica ter sido formulada a partir da estrutura física de seu próprio corpo, tanto que seus bailarinos eram como se fossem cópias da mestra, ao contrário de Dóris Humphrey, que buscou desenvolver uma técnica que pudesse ser vivenciada por qualquer corpo, privilegiando a adaptação da técnica ao corpo, e não o contrário. Os trabalhos de Graham tinham um forte conteúdo psicológico e traço teatral. Em seu trabalho como coreógrafa fez parcerias com importantes nomes da música e da cenografia, como o escultor Isamu Noguchi, com quem trabalhou por quatro décadas, sempre um influenciando o trabalho do outro.

Rudolf Von Laban foi um dos principais colaboradores da dança do século XX. Laban nasceu na Hungria em 1879, onde estudou arquitetura. Foi coreógrafo, pesquisador e renovador da dança. Dedicou-se ao estudo do movimento humano, certo de que este era constituído pelos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, ou na vida cotidiana. Assim, ele deu ênfase tanto à parte psicológica, quanto à física e espiritual, e buscou, ainda, o retorno ao movimento natural e o elo entre corpo-espírito. Seus estudos se concretizaram por meio de um amplo sistema de análise e exploração do movimento, o qual exerce importância em múltiplas áreas do conhecimento – tanto nas artes quanto na terapia, educação, psicologia, processos seletivos para grandes empresas, recuperação motora, entre outros. Laban acreditava no movimento como ferramenta utilizada pelo homem, a fim de satisfazer uma necessidade. As formas e ritmos de um movimento revelam as atitudes de quem se move; revelam, também, uma atmosfera, um lugar e uma época. Circunstâncias internas e externas interferem no movimento e revelam seus aspectos tangíveis e intangíveis. Um caráter, um estado de espírito ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade.

Os mestres citados anteriormente e outros nomes de coreógrafos e bailarinos da dança moderna contribuíram para um período de liberdade criativa no campo da dança. A dança

começava a ser modificada com novas filosofias, novos métodos e técnicas, vocabulários e composições de movimento. A condição humana, os componentes filosóficos, psicológicos e humanistas passaram a prevalecer como temática nas criações da dança moderna, o que refletia nas técnicas de composição e treinamento do bailarino.

Segundo Bourcier (1987), a técnica corporal da dança moderna traz características como uso do centro do corpo como propiciador do movimento, pés descalços, uso do chão em posições deitadas ou sentadas e, nas criações e composições coreográficas, novas formas de utilização da música, de maneira não literal e com foco dramático para o movimento. Esses e outros traços definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna.

2.2 A dança pós-moderna

Um pouco mais tarde, depois de 1945, Merce Cunningham, considerado por Silva (2005) como uma referência da dança pós-moderna, saiu da companhia de Martha Graham, na qual era bailarino solista desde 1939. Negou a artificialidade da dança clássica, mas também se opôs à dramaticidade da dança moderna, pois achava que a carga dramática da dança moderna ainda trazia certa formalidade ou artificialidade para o corpo e o movimento do bailarino. Buscou, então, o movimento como foco exploratório de sua dança, não importando mais a dança expressiva, mas o movimento em si mesmo, o movimento cotidiano, identificável e sem virtuosismos. Fahlbusch (1990) destaca uma particularidade da dança de Cunningham: o coreógrafo se utiliza do impulso e da energia produzida pelo movimento para interferir no tempo e no espaço presente. Para ele, o tempo, o espaço e a dinâmica do movimento são elementos que se tornaram razão mais do que suficiente para a criação de suas obras coreográficas.

Os intérpretes enfatizavam o movimento puro, sem expressões faciais e gestos carregados de expressividade. Cunningham ousou trazer para sua dança o imprevisto e o abstrato, com a proposta de uma nova relação do bailarino com seu corpo e sua dança. A coreografia era sem marcações rígidas e, um de seus métodos de coreografias, era a criação de movimentos que seus bailarinos aprendiam e, a cada noite, dançavam em uma sequência diferente, sem saber qual seria.

Cunningham questionou a ideologia da dança moderna e o uso do palco italiano como único lugar de apresentação, utilizando espaços diversos para apresentar suas danças, como

galerias de arte, estacionamentos, e até mesmo, ringues de boxe. A recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos e a introdução do acaso nas coreografias, são traços gerais utilizados pelo coreógrafo (GIL, 2005). Cuninngam também substituiu os processos criativos lineares da dança moderna por processos intensos de experimentação e improvisação, contribuindo ainda mais na desconstrução da ideia de que somente a técnica clássica bastaria como treinamento corporal, ou como referência de movimento, mudando as estruturas das coreografias assim como a relação dos bailarinos com a cena e a dança.

Desnudar a dança de todos os artifícios estranhos a ela, negar a dramaticidade da dança moderna, o artificialismo do balé clássico, desenhando-a conforme seus componentes essenciais foram estratégias imperativas na origem do pós-modernismo (SILVA, 2005). Cuninngam explorou inúmeras novas possibilidades de o corpo estar na dança, questionou os métodos, as técnicas e as criações coreográficas. No entanto, seus seguidores ainda foram mais longe, pois negaram completamente os princípios da dança moderna ao afirmar que a beleza plástica e a virtuosidade ainda prevaleciam na dança de Cuninngam.

Queriam ir além ao que diz respeito ao uso da técnica e aos corpos treinados: queriam movimentos menores e sem muito esforço, sem tantos códigos, mais naturais e mais orgânicos. Ao mesmo tempo em que rompia com a dança de sua mestra Graham, Cuninngam estabelecia outros códigos que seus seguidores também quiseram romper. Esses novos artistas queriam uma dança e um treinamento técnico que não fizessem o corpo sofrer, que fossem mais anatômicos, diferentemente do balé clássico que trabalha uma rotação de pernas que provoca certo sofrimento e vai contra a organização natural do corpo.

Yvonne Rainer, coreógrafa americana da década de 1960, foi ainda mais radical ao questionar os conceitos da dança moderna e do balé clássico, levando para o palco espetáculos criados a partir de tarefas rotineiras e transformando movimentos cotidianos em movimentos artísticos. Em seu trabalho intitulado *Room Service* (1963), dois homens carregavam um colchão de um lado para o outro do palco, movimento que mostrava como o corpo reagiria a uma ação funcional e simples. Como ela, vários outros criadores marcaram a década de 1960 como a década da experimentação. Segundo Silva (2005), nos anos 1960 a filosofia era relaxar e deixar que o corpo improvisasse ao sabor de seus próprios impulsos, numa celebração de tudo aquilo que fosse natural e sem qualquer tipo de amarras. Tarefas mundanas eram apresentadas como algo extraordinário, até por pessoas leigas, chamando assim a

atenção da plateia para algo que nunca antes foi enfatizado: o corpo como ele é, sem virtuosismos.

Algumas características marcantes dessa década foram a minimização da distância entre plateia e artista e os espetáculos interativos, muitas vezes com participação direta do público. Viam-se, também, muitos leigos em cena, pessoas que não tinham nenhum treinamento corporal e “dançavam”. Estabeleceu-se um culto ao corpo natural, ou seja, como ele é, sem virtuosismos, não importando muito o resultado, pois o processo era mais importante que o produto. A dança tornou-se algo saudável, sem muito esforço e sem romper com os limites do corpo como a dança moderna ou o balé clássico. Não havia homogeneidade dos corpos e tudo era permitido, qualquer movimento era possível de ser dançado. Danças eram criadas a partir de qualquer temática ou inspiração em outras áreas como as artes visuais, o atletismo, brincadeiras infantis, rituais ou jogos. Essa década foi marcada por um universo amplo e com vasto campo de possibilidades.

Foi nessa mesma década que surgiu um importante movimento na dança que trouxe características que estão presentes até os dias atuais. Trata-se da Judson Church Dance Theatre, uma cooperativa de *performances* na vanguarda da dança moderna experimental que existiu entre 1961 e 1964 em Nova Iorque. Foi comandado por Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Debra Hay, Steve Paxton, Trisha Brown e David Gordon, coreógrafos que tentaram se afastar das convenções institucionalizadas, dos códigos e das estruturas elaboradas dentro da dança moderna até aquele momento, buscando a fruição do movimento puro.

A Judson Church comandou o movimento de dança mais representativo na manifestação e anunciação de mudanças sociais. Na sua incansável busca pelo novo, junto a um enfoque analiticamente inteligente do processo de composição, e com o repúdio a fórmulas convencionais, os membros da Judson Theatre experimentaram tantos tipos diferentes de estruturas coreográficas que, para a geração que os seguiu, a mensagem foi clara: não apenas qualquer movimento ou qualquer corpo, mas também qualquer método será permitido.

A década de 1970 marcou o retorno ao controle dos corpos, um resgate da técnica e dos corpos treinados, e o produto (o espetáculo de dança) voltou a ter um enfoque como na dança moderna. Mas o movimento espontâneo continuou a ser explorado nas criações. Em 1972, Steve Paxton inicia um gênero chamado *contact improvisation* (improvisação de contato), que tratava de estudos geradores de movimentos a partir do contato de dois ou mais

corpos, utilizando princípios como peso, confiança, fluência e *momentum*, entre outros elementos. Posteriormente, descreveremos com mais detalhes o *contact improvisation*.

Nas décadas de 1960 e 1970 houve uma convivência das danças moderna e pós-moderna, sobrevivendo tanto alguns que negavam a técnica e o corpo treinado, como outros que retomavam a técnica, o corpo treinado e o virtuosismo para suas danças. Como destaca Silva (2005), a estética da dança pós-moderna foi aos poucos se consolidando, marcada pela variedade de possibilidades, tanto na criação de novas formas de organização do corpo, quanto na forma desse corpo se relacionar com a cena e com a coreografia. As obras criadas pelos coreógrafos da dança pós-moderna eram idealizadas a partir dos próprios impulsos, o que deixava os movimentos mais livres, sem que, para tal, seguissem, necessariamente, as técnicas formais.

A interdisciplinaridade é o que marca a dança nos anos 1980, quando a utilização de outras linguagens e técnicas toma força e se instala definitivamente nessa década (SILVA, 2005). Os bailarinos e os coreógrafos vão buscar em outras técnicas corporais e linguagens como o circo, a mímica, a acrobacia, a esgrima e o canto, novas habilidades e novas formas de estar em cena e criar suas danças. Com isso surgem espetáculos ecléticos que beberam nas fontes das décadas anteriores, nos quais o virtuosismo se instala com a aceitação da técnica e dos corpos treinados.

Porém, o espetáculo em si se apresenta de forma mais importante que a experimentação vivida na década de 1960 e o resgate da técnica da década de 1970, priorizado como produto de entretenimento. Nesta década, surgem novos e importantes movimentos como o *Danse Actuale* na França e no Canadá, a *New Dance* na Inglaterra e o movimento *Thanztheatre* na Alemanha, que ganha mais força nesse período.

A dança teatro de Pina Bausch, solista da companhia de Kurt Jooss (1901-1979), iniciou um novo modo de criação que fundia a tradição da dança expressionista alemã com a dança moderna americana. Segundo Cypriano (2005), Bausch ampliou a gramática da dança teatro herdada de seu mestre Kurt Jooss. A condição humana, justaposta ao gesto cotidiano e ao gesto abstrato, e a experiência real de vida dos dançarinos formaram seu principal método de criação. Diferentemente de Cunningham, que se interessou pelo movimento como foco exploratório de sua dança, Bausch não se interessava por “como” o corpo se movimentava, mas “o que” da essência daquele corpo o fazia se movimentar – aquilo que estava no interior

do ser humano. “Eu investigo não como as pessoas se movem, mas, o que as movem” (CYPRIANO, 2005, p. 13).

Em seu processo de criação, Bausch sustentou essa ideia trabalhando com laboratórios em que fazia perguntas aos intérpretes e estes respondiam a partir de suas experiências pessoais, históricas e sociais. Desse material, eram construídas as personagens, seus corpos e movimentos em suas peças, como uma extensão ou projeção dos próprios intérpretes. Segundo Silva, o trabalho de Pina Bausch provocou várias discussões e estudos, porque os conceitos de sua obra diferem tanto dos conceitos do teatro quanto dos conceitos da dança nos seus sentidos mais restritos. “O que Bausch faz é transcrição do teatro com dança e vice-versa” (SILVA, 2005, p. 123).

A dança chega à década de 1990 com muitos dos coreógrafos, bailarinos e artistas que fizeram e viveram as transformações ocorridas na dança nos últimos cinquenta anos, criando e desenvolvendo suas obras, experimentando técnicas e métodos já consolidados e considerados convencionais, e ainda buscando novas formas e fórmulas de trabalho corporal técnico e criativo. A década foi marcada por uma pluralidade de linguagens, multiplicidade de estilos e influências, uma mistura entre as artes plásticas ou visuais, o teatro, as novas tecnologias e toda a complexidade do pós-modernismo. A estética da dança é marcada pela combinação de linguagens que anteriormente não se misturavam como o clássico com o moderno ou o brega, o belo e o técnico com o cotidiano e simples, o abstrato com o dramático, a cultura popular com o saber erudito ou intelectual. Nesse período, fica muito forte a fusão entre a dança e o teatro, que se deu de forma tão natural que ficava difícil dizer a qual gênero pertenciam algumas peças produzidas, destacando-se os trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch. Na maioria de suas peças, Bausch utilizava-se do texto falado, de cenários e objetos no palco, sempre com elementos que se misturam aos corpos e se relacionam com o movimento.

(...) a dança-teatro de Pina Bausch é um processo complexo, permeado de paradoxos que se lançam inteligentemente no palco e na platéia, ou seja, um desafio aos atores, mas, principalmente aos espectadores; é um resultado cênico que valoriza o processo de construção, ao mesmo tempo em que o desnuda; assume o teatro, mas, para criticar certas formas de teatro (o realista, por exemplo); reconhece-se como dança, mas deixa pistas suficientes para que possa traduzir a dança como teatro (MARFUZ, 1999, p. 36).

Também podemos citar, nesse mesmo período, a dança criada por Maguy Marin, na França, e o grupo DV8 na Inglaterra, que se destacaram por mostrarem trabalhos que rompiam com as fronteiras entre o teatro e a dança.

Segundo Silva (2005), a dança da década de 1990 fez críticas à sociedade e à política de um modo geral, foi engajada com as questões do cotidiano e frequentemente estava conectada a uma história a ser contada, apropriando-se para isso de efeitos próprios do teatro. A partir de então, o corpo é usado de múltiplas formas na dança, ganhando uma nova abordagem ou um novo conceito. Se na década de 1980 a interdisciplinaridade torna os corpos versáteis e capazes de utilizar linguagens e técnicas diferentes, a partir de 1990 não há como unificar conceito ou técnica corporal, o que fez surgirem os mais diversos vocabulários e estilos associados ao uso de imagens e da tecnologia em geral, fundindo-se com os corpos e com o movimento a serviço de uma *performance* ou espetáculo que possuía uma lógica própria.

Silva (2005) afirma também que, se a dança moderna trazia de bandeja uma série de gestos e posturas expressivas e facilmente identificáveis para a leitura do espectador, a dança pós-moderna, especialmente agora, é mais metafórica, pois isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepção. Estas unidades, emolduradas como o objeto central de interesse e abstração por meio da repetição, do tempo transformado e da permissão para a multiplicidade, caracteriza uma corporalidade única.

A noção de corpo na dança passou por várias transformações desde o surgimento da dança moderna, que se iniciou em confronto com as linhas rígidas do balé clássico. Bailarinos e coreógrafos lutaram contra as formas apolíneas e vazias, para buscar um corpo mais humano, que dançasse inspirado nos temas sociais, políticos e filosóficos. Na dança pós-moderna, a partir da metade da década de 1940, além de buscar um corpo mais humano como na dança moderna, buscou-se por um corpo mais cotidiano, por técnicas que não estivessem em primeiro plano e por danças inspiradas em tarefas comuns. Nesse contexto, destaca-se o trabalho da americana Yvonne Rainer, na década de 1960. Nesse período, as ordens eram deixar o corpo livre de qualquer regra, relaxar e improvisar livremente, deixar-se ao dispor dos próprios impulsos, celebrando o que era natural, colocando o corpo em cena sem qualquer tipo de amarras.

O teatro moderno também passou a dar cada vez mais importância ao corpo no processo dramático, impulsionando a experimentação e os teatros de laboratório e pesquisas

corporais. Neste contexto, destaca-se a publicação de trabalhos de artistas como Appia, Stanislávski, Delsart, Craig, Meyerhold, dentre outros. A produção desses artistas fortaleceu e enriqueceu a arte dramática na teoria e na prática, redefinindo as técnicas de atuação, revelando e potencializando o poder expressivo do corpo, aproximando a arte da dança e a arte do teatro.

Percebemos que tanto a dança quanto o teatro ocidental da virada do século XIX e início do século XX, tiveram um movimento de confronto e crítica ao academicismo da tradição clássica, tanto à estética e aos procedimentos acadêmicos quanto na preparação e treinamentos dos corpos dos atores e bailarinos. Grebler (2007) aponta que o desenvolvimento dos meios de transporte potencializou a circulação das teorias, pesquisas e práticas teatrais na Europa, formando uma nova visão de corpo teatral, pois antes o corpo do ator era visto apenas como portador de um figurino ao qual dava voz.

Destacamos que tanto na arte da dança quanto na arte do teatro o corpo passou a ser objeto de pesquisa e experimentações, ambos fugindo das formas vazias da tradição e buscando corpos mais humanizados. O teatro tentava ganhar autonomia do texto e a dança buscava se afirmar como arte autônoma, questionando a tradição clássica do balé como única representante da dança no mundo contemporâneo. Grebler afirma que

a Dança Moderna assumiu uma postura semelhante à do Teatro Moderno em relação à tradição: criticou as poses fixas do Ballet refletindo a mesma inclinação do teatro em favor de um movimento mais *natural*. Em ambas as artes a tendência apontava em direção à mesma verdade, em oposição à noção de *verossimilhança*. Este novo modo de pensar levou os coreógrafos a mergulharem em experimentações que valorizavam os movimentos mais espontâneos do corpo e portanto mais semelhantes ao seu desempenho na vida diária (2007, p. 2).

Segundo a autora, os artistas da dança e do teatro buscaram na introspecção psicológica uma forma de abordar seus processos de criação, havendo uma redefinição desses processos, pois consideravam que, por meio dessa abordagem da dimensão psicológica, encontrariam um material mais orgânico e coerente para articularem com suas ações cênicas. Dessa maneira, encontraria uma atuação mais orgânica, menos artificial, uma movimentação mais despojada. A ideia era buscar um corpo mais natural, passível de identificação com o espectador. Este pensamento não só mudou radicalmente seus processos de criação como o conceito de encenação e interpretação.

Portanto, a partir do início do século XX, atores e bailarinos buscaram um corpo mais humanizado e próximo do cotidiano, adaptavam seus personagens e coreografias buscando incorporar as suas características físicas e psicológicas, respeitando sua organicidade, descobrindo seu próprio vocabulário de movimento.

3. DANÇA CONTEMPORÂNEA

3.1 Que dança é essa?

Segundo Grebler (2007), os termos como moderno, pós-moderno e contemporâneo, surgiram para dar conta da necessidade de nomear as diferentes formas que a dança foi assumindo, desde o início do século XX, até os nossos dias. Para essa autora o problema de categorização está associado à dificuldade que observadores, críticos e público em geral, assim como os próprios criadores, encontram em definir seus trabalhos artísticos em uma categoria.

A dança chega ao século XXI atravessada pelos movimentos de todos os outros campos da arte, pelos acontecimentos políticos, sociais e culturais, pela globalização, inovações tecnológicas, descobertas científicas, pelas ideias de pensadores e filósofos contemporâneos, expressando as formas de vidas da atualidade, sem representar essas formas de vida, mas, servindo-se do movimento, do gesto, do ritmo, do espaço para expressar o que vive o homem contemporâneo. Como expõe Silva:

A dança não se restringe mais a uma técnica ou estética, muito mais do que passos aglutinados sobre uma música. Ampliou-se seu sentido, sendo ela, portanto uma arte autônoma. Um modo particular de linguagem que utiliza o corpo como instrumento da comunicação, capaz de criar uma obra de arte viva, organizada de diferentes maneiras objetivando a comunicação em tempo real (2009, p. 156).

Siqueira (2006) relata que, embora a dança contemporânea tenha uma construção estética consistente, é difícil conceituá-la, pois se trata de uma manifestação tipo “guarda-chuva”, que abarca construções coreográficas diversas e vindas de várias culturas de todo o mundo. Para ela, a dança contemporânea é fruto do balé clássico, da dança moderna e expressionista, de influências orientais, dos modos recentes de se movimentar como o *street dance* e o *hip-hop*. A autora nomeia como danças contemporâneas o *butô*, a dança pós-moderna, dança tecnológica e, com destaque, a dança-teatro alemã representada por Suzane Linke, Reinhild Hoffman e a mestra Pina Bausch (diretora e coreógrafa da Thanztheater Wuppertal).

Silva, em seu livro *Dança e Pós-modernidade*, desenvolve uma discussão sobre os conceitos e temas como a arte pré-moderna, moderna e pós-moderna, e ao discorrer sobre a dança de hoje, diz que:

A dança de hoje pode ser caracterizada como uma recombinação, de certa forma reciclada, de aspectos que vêm surgindo há quatro décadas. “A dança bem coreografada, com seu significado premeditado, fez o seu retorno...” combinando facetas da dança moderna, cuja filosofia não é totalmente negada, com conceitos criativos dos anos sessenta, setenta, oitenta e noventa (2005, p. 23).

A autora identifica que a dança contemporânea redescobriu a expressividade intrínseca ao movimento e, se utilizando das estruturas de composição das escolas de dança moderna, trabalha com a fragmentação de imagens e dos movimentos. Apresenta tolerância à inventividade e com liberdade manipula a temática, investe com mais sofisticação na pesquisa do movimento, agrega e faz parcerias com outras áreas artísticas, fazendo uso da tecnologia.

Porém Silva (2005) afirma que após cinco décadas de experimentações, avanços e retrocessos, essa discussão do que venha a ser a dança pós-moderna continua fértil e ainda não é consensual. Segundo a autora, até hoje alguns críticos e historiadores afirmam que a dança pós-moderna só começou na década de 1980 e outros que ela já havia começado na década de 1950. Além disso, afirmam que tudo o que vem acontecendo depois disso é apenas a continuação natural do movimento.

Soter acredita ser improdutiva a discussão sobre as possíveis definições para dança contemporânea. Ela se apoia na visão da historiadora Laurence Louppe, em sua investigação que deu fruto ao livro *La Poétique de la Danse Contemporaine* (1997 *apud* Soter, 2009). No livro, Louppe afirma ser improdutivo e desnecessário o recorte histórico entre a dança moderna e a dança contemporânea. Louppe se autoriza a cruzar informações e referências, numa análise de obras, criadores e práticas, sob perspectiva atemporal não histórica, sem respeitar a linearidade de acontecimentos.

O termo dança contemporânea, apesar de ainda não ter uma definição consensual por críticos, historiadores e estudiosos da dança, assim como a arte contemporânea, de um modo geral, já foi absorvido e tem sido difundido pelo meio artístico por profissionais da área, pela mídia, estudiosos, pesquisadores, críticos e o público em geral.

A nossa preocupação neste trabalho não foi definir a dança contemporânea, mas a partir de nossas leituras bibliográficas, apontarmos alguns artistas e pensadores que se debruçam sobre a questão, e a partir de suas vivências práticas e teóricas, levantam hipóteses e reflexões, apresentando seus pensamentos sobre o que venha a ser esse movimento chamado dança contemporânea. Percebemos que essa é uma rica discussão que, assim como na música e na arte contemporânea, de um modo geral, ainda está em processo de vivência e de construção.

Deteremos-nos em apontar e identificar elementos, códigos e técnicas que estão sendo utilizados na formação e criação artística de bailarinos, coreógrafos e artistas da dança contemporânea. Além disso, pretendemos estabelecer possíveis relações da dança contemporânea na preparação corporal do ator.

Apesar de Louppe (1997 *apud* SOTER, 2009) afirmar ser improdutivo um recorte histórico entre a dança moderna e a dança contemporânea, elege alguns valores que, segundo ela, foram visitados, tratados e revisitados no campo da dança nos dois últimos séculos e são constituintes das preocupações da dança contemporânea. Entre eles estão “a individualização do corpo e de um gesto sem modelo, expressando uma identidade ou um projeto insubstituível, a ‘produção’ e não ‘reprodução’ de um gesto’ e a importância da gravidade como propulsora do movimento” (LOUPPE *apud* SOTER, 2009, p. 37).

Percebemos uma identificação desses aspectos eleitos por Louppe como valores presentes na dança contemporânea e como fundamentos presentes em nossa proposta prática de utilização dessa dança na preparação corporal de atores.

Sobre a *individualização do corpo e do gesto sem modelo, expressando uma identidade ou um projeto insubstituível*, percebemos que esse aspecto permeia nossa pesquisa à medida que acreditamos na possibilidade de se trabalhar técnica e artisticamente, considerando as individualidades de cada corpo e não mais elegendo um corpo ideal ou um modelo a ser seguido.

Acreditamos, também, que ao trabalhar a partir dessa individualidade, esse corpo ‘produzirá’ seu gesto e seu movimento considerando sua identidade, permitindo expressar em forma de movimento seus pensamentos e sua forma única de ser no mundo. E não negando essa identidade e individualidade em prol de ‘reproduzir’ ou apenas repetir gestos e

movimentos padronizados, formatados a partir de um corpo modelo para ser reproduzido por outros corpos.

Sobre o aspecto da *gravidade como propulsora do movimento*, esse foi um dos fundamentos utilizados para trabalharmos a percepção da tridimensionalidade do corpo, a consciência óssea, muscular e da pele, o tônus muscular, entre outros aspectos que serão detalhados no terceiro capítulo.

3.2 Que corpo dança essa dança?

*O corpo em movimento constitui a própria matéria da dança.
A obra do artista se incorpora em sua carne.*

Fortin

Fortin lembra em seu texto *Transformações das práticas de dança*, que a dança não pode existir sem o corpo, que os artistas de dança jamais se livram de seu instrumento de trabalho. A autora afirma que os tecidos corporais, especialmente as fâscias, possuem uma plasticidade que registram, retêm e conservam uma memória não apenas dos movimentos executados em aula, mas também dos valores implícitos e explícitos do ambiente da dança. “O corpo, que dança, não está cortado do cotidiano, existe uma continuidade entre o corpo que dança e o corpo cotidiano” (FORTIN, 2004, p. 162). As inscrições corporais de sua arte se impregnam em sua identidade e os acompanham em sua vida de todos os dias.

A ideia da autora, de uma continuidade entre o corpo cotidiano e corpo que dança, vai ao encontro do pensamento de Klauss Vianna, que também trabalhou com o princípio de que o corpo deveria ser pensado a partir da realidade do cotidiano, das coisas mais simples e aparentemente sem importância. “O ser humano que habita no bailarino tem que estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula” (VIANNA, 1990, p. 31).

Após a década de 1940, as criações em dança incorporaram uma atmosfera de informalidade. O público que estava acostumado a assistir corpos perfeitos e movimentos de grande complexidade se tornou mais receptivo aos movimentos básicos incorporados na cena, como andar, correr, saltar, girar, respirar, entre outros. Percebemos que hoje essa atmosfera

ainda é presente nos trabalhos de dança contemporânea e concordamos com Silva ao ressaltar que

(...) a dança de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprio, sem disfarces e para uma platéia que se identifique com o que vê (2005, p. 140).

Em busca de treinamentos que permitam um corpo preparado para a cena, porém mais humano e menos artificial, alguns profissionais da dança contemporânea, como bailarinos coreógrafos e diretores, recorrem às técnicas que não impõem uma formatação que siga um modelo único, mas possibilitem expressar sua multiplicidade corporal. Passaram a pensar no papel do intérprete da dança não apenas como mero repetidor de passos. Por isso, buscam criar personagens e coreografias a partir das características de seus corpos, apropriando-se destes, e não ao contrário, como no pensamento tradicional, que impunha que o corpo se adaptasse ao movimento, partitura ou coreografia de forma rígida e imutável, devendo ser transcrita fielmente para seus corpos executarem. Essa apropriação promove a possibilidade de pesquisar movimentos únicos e originais, criando jeitos muito específicos e próprios de se mover.

3.3 Dança, corpo e cultura

Essa aversão a exibir corpos perfeitos e modelos únicos, difundida pela tradição clássica começou na dança moderna, como afirma Grebler (2007). Alguns coreógrafos e bailarinos como Isadora Duncan, Rudolph Laban, Mary Wigman, entre outros artistas, ignoraram as exigências do formalismo plástico e do culto à beleza harmoniosa, propagados por uma tradição clássica, e buscaram princípios das vanguardas artísticas e do movimento de renovação teatral, como a autonomia, a liberdade e a verdade, para serem incorporados em seus trabalhos.

A autora acrescenta que a partir desses princípios, os pioneiros da dança moderna e pós-moderna elaboraram por meio de sua produção artística o que ela nomeou de corporeidade múltipla, ou seja, a possibilidade de vários corpos, diferente de um modelo único, um corpo canônico, idealizado e institucionalizado pela técnica da dança clássica. Buscaram em outras técnicas corporais e linguagens artísticas, múltiplas referências para a

representação do corpo que dança. Na modernidade da dança, a elegância do mundo clássico seria quase sempre atropelada em prol de uma corporeidade mais humanizada e de movimentos de intensidade expressiva.

Sobre essa ideia de corporeidade, Kolyniak (2005) a define como um processo de construção sócio-histórica do corpo humano e que se constitui em relações recíprocas de determinação com a identidade definida como metamorfose. Por meio da atividade e consciência, o corpo vai se conformando corporeidade. Desde o nascimento, a história pessoal inserida na história familiar é construída com e por meio do corpo. Ao longo de toda a vida, no convívio social, por meio da ação e percepção multissensorial, aprendemos a sentir um contínuo processo de humanização. A corporeidade pode ser observada na postura, expressividade, padrão estético, significados e valores.

O humano vivo é corporeidade, é cultura encarnada. Desta forma vivemos um contínuo processo de transformação propiciada pelas relações e experiências que nos são permitidas viver, ou são selecionadas e oferecidas pela sociedade. Este processo consolida-se na imagem corporal que construímos de nós mesmos e que mostramos aos outros, em relação a imagem que nos é refletida pelo grupo social, com o qual podemos ou não identificar, transformando desta forma nossa própria imagem e representação (KOLYNIK, 2005, p. 338).

Os corpos, hoje, apresentam-se na dança com a totalidade de que são feitos, ossos, músculos, sexo, psiquismo, personalidade, tudo o que é do humano, diversas possibilidades. Além disso, não se exige que se apresentem perfeitos, nem que sejam escravos da forma, ao contrário, devem expressar a multiplicidade corporal.

Silva (2005) aponta uma diversidade de corpos nos grupos atuais. Corpos que exploram a dimensão psicológica do movimento, combinada com a exploração espacial e temporal de forma mais abstrata: nos trabalhos de Pina Bausch, seus bailarinos vão para a cena representando a si mesmos; corpos que se movimentam com extrema agilidade e precisão como nos trabalhos de Wim Vanderkeibus; corpos fragmentados que se arriscam, atirando-se ao ar ou se jogando no chão, no trabalho da Alain Platel, ou corpos crus, ou literalmente nus, no teatro físico do grupo DV8.

A dança na contemporaneidade permite e acolhe tanto a dimensão estética, a beleza e a forma quanto a dimensão social, cultural e política, enfim, toda realidade do meio em que esses corpos estão inseridos. As criações são orientadas pela intensa experimentação e

pesquisa, com temáticas ligadas ao cotidiano e a vida dos bailarinos, apresentadas por vezes de uma forma muito crua, sem fantasias ou metáforas.

Dança e cultura são conceitos relacionados. A dança é um meio de expressão e de comunicação complexo que envolve valores, portanto, cultura. O corpo que dança carrega em si informações das relações sociais, culturais e estéticas, que em uma representação cênica transparece por meio dos movimentos (SIQUEIRA, 2006).

O corpo é atravessado por diversas informações do ambiente. Esse atravessamento gera diferenças que são transformadas, e transformam o próprio corpo. Sobre um possível *status* do corpo contemporâneo, Marinho observa que seria um corpo considerado biológico (na maneira como se organiza) e cultural (toma forma a partir das relações com o ambiente e de como essas se efetuem) e ressalta a importância das relações entre o corpo biológico e o corpo cultural. “O corpo só é corpo porque assim é definido pela cultura, a natureza cultural do corpo é garantida pelo projeto que o define, ou seja, o corpo é um movimento natural de fazer cultura” (2009, p. 11).

As representações do corpo na contemporaneidade apresentam características desse mundo, como a fragmentação, o excesso de informação, a velocidade dos acontecimentos, a multiplicidade, a diversidade, a descontinuidade, a aceleração. Como poderíamos pensar o corpo que dança na contemporaneidade? Conforme postula Annie Suquet, “o bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determina como uma topografia: ele vive sua corporeidade à maneira de uma geografia multifuncional de relações consigo e com o mundo” (2009, p. 538).

Esse corpo que sofreu as transformações ocorridas durante todo século, na maneira de pensar, treinar e se relacionar com as técnicas e os treinamentos, na busca de um corpo mais natural e despojado, por um corpo capaz de gerar uma identificação no espectador. Soter define esse corpo contemporâneo que dança como sendo um corpo poético:

O gesto dançado, assim como o gesto cotidiano, carrega em si aspectos da história do sujeito, associada a aspectos culturais e simbólicos. Porém, esse gesto é tecido, igualmente, pela relação desse dançarino com o espaço dilatado da cena e pelas inúmeras experiências do sujeito com técnicas de dança que atravessam seu corpo e definem coordenações de base que interagem com diferentes propostas estéticas. Assim, o corpo que dança é, sobretudo, um corpo poético (2006, p. 118).

A abertura para a diversidade, tanto na mescla da dança com outras linguagens, como na relação estética do corpo com a própria dança se tornou um marca dessa arte na

contemporaneidade. “A arte da dança acontece nesse encontro entre corpo, cultura, técnica e criação” (MARINHO, 2009, p. 111).

A dança contemporânea não busca somente peripécias virtuosas e nem parte da premissa de que há “corpos ideais”. Dessa forma, pode-se reconhecer a diversidade e estabelecer o diálogo com múltiplos estilos, linguagens e técnicas de treinamento. Tenta-se unir técnica e sensibilidade, num processo intuitivo na construção dos movimentos. A respeito disso Alves expõe:

Nos domínios do saber sensível, o gesto é mais que uma atitude motora, nele, visualiza-se uma relação entre o sujeito e a experiência corporal. Nesta perspectiva, visualizamos não somente os poderes do corpo, explicados pela razão (suas habilidades puramente motoras), mas também tantos outros poderes que revelam os prodígios, a espontaneidade, o improvisado e todo um brilho que não pode ser conhecido, apenas experimentado. E é neste limiar que a dança contemporânea se estrutura, utilizando a produção histórica de movimentos como recurso linguístico sobre o qual se atribuem sentidos ligados aos anseios e as necessidades do homem contemporâneo (2003, p. 175).

Sobre esse aspecto, Silva (2009) alerta para a necessidade de o bailarino encontrar diversas maneiras de se servir de seu corpo e que este, na contemporaneidade, não é mais construído por uma única técnica apenas, mas por uma coleção de técnicas e métodos variados.

3.4 Técnica de dança contemporânea?

Perguntas um tanto óbvias ou inocentes, mas que precisam ser feitas: quem estuda técnica clássica, dança balé clássico? Quem estuda técnicas de dança moderna, dança coreografias criadas com técnicas de dança moderna? E quem dança a dança contemporânea, estuda qual técnica?

Soter (2009) afirma que quando se aborda o tema dança contemporânea, não parece possível e nem pertinente tratar a dança contemporânea como uma técnica de dança. A autora levanta a questão de que, na dança clássica e na dança moderna, foi construído um vocabulário técnico específico, com traços estéticos bem definidos, que marcavam o corpo do bailarino. Esse corpo ficava marcado pela técnica. A autora chamou este corpo de “*corpo da técnica*”. As coreografias de dança moderna e da dança clássica eram criadas à imagem e semelhança do vocabulário técnico praticado como exercício de preparação. O corpo que

dançava, o qual a autora chama de “*corpo da cena*”, coincidia com o “*corpo da técnica*”. Havia uma continuidade entre o projeto estético (coreografia/espetáculo) proposto pelos criadores e coreógrafos com o tipo de técnica trabalhada. Na dança clássica, por exemplo, os movimentos que compõem uma aula preparatória são facilmente reconhecidos na coreografia, ou no “*corpo da cena*”, como na ginástica artística ou na ginástica rítmica, o movimento treinado é repetido na cena. Na dança moderna, ocorre a mesma situação. O “*corpo da técnica*” coincide com o “*corpo da cena*”.

Para Strazzacappa Hernandez (1994), na dança contemporânea não ocorre o mesmo, pois os aspectos que caracterizam uma técnica são formas e passos codificados. E a dança contemporânea não é uma técnica específica, não possui passos e formas codificadas, não possui uma escola ou técnica única estabelecida. Atualmente, utiliza vários sistemas, métodos e técnicas que foram criados e desenvolvidos na dança moderna e pós-moderna. Também promove uma interdisciplinaridade com outras técnicas corporais, como a capoeira, as artes marciais orientais, *contact improvisation* e algumas técnicas da educação somática como a técnica de Alexander, a Eutonia, o método Feldenkrais, entre outras. A dança contemporânea, antes de tudo, pensa o corpo que dança, e se utiliza de várias técnicas e métodos tanto na preparação do bailarino, quanto na cena.

Lembrando Louppe, uma forte característica da dança na contemporaneidade é a ênfase dada à individualização do corpo e do gesto sem modelo. A dança contemporânea solicita dos corpos que dançam serem únicos e originais, expressando sua identidade em cada projeto de cena. Ademais, estes devem buscar um caminho próprio (1997 *apud* SOTER, 2009, p. 98).

Coreógrafos da dança moderna e da dança pós-moderna, como Martha Graham, José Limon, Merce Cunningham, entre outros, diferentemente de coreógrafos contemporâneos, criaram e codificaram técnicas com o objetivo de adequar o movimento do bailarino à sua concepção pessoal de movimento coreografado. Os modernos e pós-modernos desenvolveram suas técnicas com intuito estético-criativo. Por isso, não estavam preocupados com o corpo, nem com a individualidade do bailarino. Ao contrário, este era obrigado a anular suas características pessoais ou negar seu próprio corpo, a fim de se adequar a padrões de corpo e de movimentos dos coreógrafos ou escolas de dança (STRAZZACAPPA HERNANDEZ, 2004).

Na dança contemporânea, a cada projeto artístico, tenta-se buscar um caminho novo e que, talvez, não sirva para um próximo projeto, ainda que seja o mesmo grupo. Como exposto por Soter (2009) no início deste tópico, não parece possível e nem pertinente tratar a dança contemporânea como uma técnica de dança. A autora acrescenta que, talvez, pudéssemos falar de métodos de dança contemporânea em vez de técnicas e define método como “caminho a ser percorrido para atingir objetivos específicos” (SOTER, 2009, p. 98). E como na dança contemporânea, a cada projeto artístico se mudam os objetivos, é da própria natureza do método não ser único. O método variará a cada objetivo a ser atingido e, a cada novo *caminho*, será escolhido um conjunto de procedimentos adequados, ou seja, técnicas adequadas àquele projeto.

Uma prática comum entre os criadores de dança contemporânea é que em vez de se preocuparem em moldar o corpo do bailarino para se adequar a uma estética específica, ocupam-se em estudar qual o melhor *caminho* a ser tomado para organizar e potencializar o corpo que dança.

Como abordamos um tema que envolve a dança contemporânea, com suas técnicas e métodos, abordaremos um pouco mais sobre esse assunto a seguir.

3.5 Corpo e a técnica

O termo técnica, do grego *teckné*, pode ser definido como “um conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir resultados considerados úteis” (LALANDE, 1999, p. 1109-1110). Segundo o autor, esse conjunto de procedimentos pode ser transmitido de geração em geração, por meio da educação formal (individual ou coletiva) de pai para filho, de professor para aluno; ou por uma educação informal, indireta, como pela imitação durante o convívio de um indivíduo com determinado grupo social ou cultura. Ao se referir ao campo das artes, Lalande define a técnica como

(...) um conjunto de procedimentos exigidos pelo emprego de certos instrumentos de certos materiais (técnica do violino, técnica do afresco) numa forma de arte específica (estilo gótico) ou ainda, o conjunto dos procedimentos individuais de um artista (1999, p. 1111).

O sociólogo francês Marcel Mauss amplia a ideia de a técnica estar associada apenas ao uso de algum instrumento. Ele afirma que “antes das técnicas de instrumentos, há o

conjunto das técnicas do corpo” (2003, p. 407). Mauss foi um dos primeiros estudiosos a abordar as questões do uso do corpo, pensadas a partir da antropologia.

Em seu texto *As Técnicas do Corpo*, apresentado em um congresso de psicologia em Paris em 1934, o autor explorou a ideia de que as técnicas do corpo resultam das relações do homem com a sociedade. E se o corpo está inserido em determinada organização social, as técnicas do corpo seriam definidas socialmente. As técnicas corporais são influenciadas pelos diferentes estilos de vida e padrões culturais de cada grupo e manifestam-se nas práticas cotidianas, nas atitudes diárias de comer, sentar, caminhar, descansar, etc. “O corpo é, portanto, um fato social, passível de ser lido de diferentes modos, de acordo com o grupo social e a cultura a qual pertença...” (MAUSS *apud* SIQUEIRA, 2006, p. 44).

Mauss afirma que o corpo deve ser pensado, a um só tempo como, ferramenta, matéria e agente de sua própria composição e, por conseguinte, de sua pertença cultural. O mesmo corpo que sofre as interferências do meio interfere nesse meio, transformando-o e sendo novamente transformado num infinito ciclo entre natureza e cultura. “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar em instrumento: o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (2003, p. 407).

Mauss organizou sistematicamente as técnicas corporais – o modo como os homens de cada cultura aprenderam a se servir de seus corpos – segundo idade e sexo do homem. Ele tentou classificar as várias técnicas corporais por fases do desenvolvimento humano, dividindo-as em: técnicas do nascimento e da obstetrícia, da infância, da adolescência e técnicas da idade adulta. Dentre as técnicas da idade adulta, incluem-se as técnicas do sono, da vigília e do repouso, da atividade e do movimento, dos cuidados corporais (esfregar, lavar, ensaboar), dos cuidados com a boca (tossir e cuspir), do consumo (comer, beber) e técnicas da reprodução. As técnicas do movimento são: andar, correr, dançar, saltar, escalar, descer, nadar, fazer força e segurar.

Segundo Mauss, o corpo é técnico e domina inúmeras técnicas durante a vida, assimilando-as por meio da educação formalizada e programada, ou da imitação espontânea das atitudes, posturas e ações dos adultos tidos como referência. Quando a assimilação ocorre pela imitação, as técnicas são incorporadas espontaneamente. Dessa forma, Mauss desconstrói a ideia romântica e idealizada de uma natureza do corpo, uma espécie de estrutura original que antecederia a cultura (*apud* ROCHA, 2009).

Para Soter (2009), a abordagem do sociólogo francês foi importante ao liberar a ideia da técnica apenas condicionada à utilização de instrumentos. A partir do conceito de *corpo técnico* de Mauss a autora afirma:

Se todo corpo é técnico, ao longo da vida o encontro desse corpo entre essas técnicas de corpo e outras técnicas – tais como as de dança, por exemplo – vão tecendo outros modos de estar e agir, que se revelarão nos atos cotidianos e também nos modos, por exemplo, de dançar (p. 96).

A partir do conceito de corpo técnico de Mauss, perguntamo-nos: e a técnica do ator e do bailarino? Também está no corpo?

3.6 Corpo e técnica no teatro

No teatro, a partir do conceito de técnicas corporais desenvolvido por Marcel Mauss, Eugênio Barba (1995) elaborou o que chama de técnicas corporais extracotidianas. Utilizando seus conhecimentos teóricos e sua prática teatral, afirmou que a técnica do ator é uma técnica extracotidiana do corpo e que esta é o que diferencia o ator do homem comum mesmo que ambos estejam executando uma mesma ação equivalente. “No contexto cotidiano a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício (...) mas, que em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo” (p. 227).

Segundo Barba, em uma situação de representação, a técnica extracotidiana do corpo seria uma amplificação da técnica cotidiana, e, diferentemente da técnica cotidiana, não respeitaria o condicionamento habitual do uso do corpo, ou seja, a técnica extracotidiana é consequência de uma mudança do ponto de equilíbrio da técnica cotidiana. As técnicas cotidianas baseiam-se no menor esforço para alcançar o maior rendimento e as técnicas extracotidianas no esbanjamento ou uso máximo de energia para um resultado mínimo. “Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana” (BARBA, 1995, p. 227).

Influenciado pelas experiências do polonês Jerzy Grotowski e pelas técnicas do sul da Índia – o teatro Kathakali – Eugênio Barba partiu em busca de métodos e técnicas precisas e objetivas para elaborar e codificar técnicas pessoais de representação para o ator. Tendo como base a autoafirmação, a autotransformação e a disciplina de um treinamento diário, incentivou seus atores a buscarem dentro de si o material orgânico e físico para desenvolverem uma

maneira particular, única e verdadeira de expressão artística. Assim, cada ator elabora sua própria técnica e respeita um dado inegável da cultura ocidental: a individualidade.

Assim como Eugênio Barba, outros diretores do século XX e início deste século também se inspiraram nas técnicas orientais ou em técnicas clássicas como, por exemplo, a *Commédia Dell'Arte*, desenvolvendo seus métodos e técnicas corporais para que o ator chegasse a um domínio corporal de alto nível, a fim de se adequar perfeitamente à estética por eles idealizada.

Nos teatros de pesquisa na Europa do início do século é que o exercício tornou-se um meio necessário às especificidades do meio cênico. Buscou-se nos exercícios uma forma de preparar o ator para estar no palco, ensinando o ator a fugir dos estereótipos de comportamento e condicionamentos físicos, psíquicos e sociais impostos pela sociedade e assimilados pelo corpo. O ator foi estimulado a se aprofundar em seu esquema corporal, bem como a dominar seus movimentos e gestual, conquistando um corpo extracotidiano (dilatado, em jogo) e evoluindo para um espaço-tempo bem particular, o da cena. (PICON-VALLIN, 2000).

O diretor inglês Peter Brook afirma que é a técnica que permite que o ator desenvolva a sensibilidade de seu corpo. Ele acredita que, por meio de exercícios, podem-se estimular partes maiores do corpo como pernas, braços e costas, que não possuem tanta sensibilidade como as partes menores (rosto, a língua e os dedos), estas mais sensíveis ao estímulo. A afirmação é de que com um trabalho direcionado é possível desenvolver e tornar sensível o corpo de forma global. “Sensível quer dizer que o ator está em cada instante em contato com o corpo todo. Quando se lança, sabe onde se encontra seu corpo” (BROOK *apud* FÉRAL, 2000, p. 53).

Jaques-Dalcroze é outro diretor que defende a técnica como facilitadora para o ator tomar consciência das forças de resistência de seu corpo e possibilitar que essas forças sejam diluídas, deixando livres os movimentos e os gestos, (...) “ter um corpo livre e espontâneo, senhor de si” (*apud* FÉRAL, 2000, p. 53).

Mestres como Jaques-Dalcroze, Peter Brook, e outros concordam que a técnica facilita que o ator tome consciência das forças e resistências de seu corpo. Permite desenvolver a sensibilidade, a expressão física, nutre a tenacidade e a concentração, possibilitando desentramar seus gestos, deixando o corpo livre e espontâneo. Eles acreditam, ainda, que a técnica deixa o ator “senhor” de seu próprio corpo. Porém, afirmam que se a técnica for mal

compreendida pelo ator, pode mecanizar e prejudicar sua arte. É preciso impedir que o ator se especialize de tal forma a se tornar mecânico pelo abuso da técnica, há um limite. Assim, ao contrário de se tornar somente um virtuoso, o ator deve deixar que a técnica se torne um modo de brincar com seus meios.

Yoshi Oida considera que pouco importa qual é a técnica ou o estilo que se vai estudar e afirma que o ator pode praticar disciplinas tão diferentes umas das outras, como balé, judô, mímica ou aikido, e tirar proveito de todas elas. Oida afirma que a técnica nunca deve ser um fim em si.

Para Eugênio Barba, a qualidade do treinamento do ator nasce de uma atmosfera de trabalho e das relações entre os indivíduos envolvidos, das intensidades das situações e das modalidades da vida do grupo, e que os exercícios são apenas uma parte manifesta e visível de um processo mais complexo. Afirma que o que é decisivo é a temperatura do processo e não o exercício em si (*apud* FÉRAL, 2000).

O treinamento e a técnica dão certas competências ao ator e são necessários para a aprendizagem do ofício da atuação, mas não devem ser consideradas como único objetivo. O ator não deverá seduzir-se a ponto de se tornar um atleta da cena. Nesse aprendizado, o ator passa pelo conhecimento de seu próprio corpo e de si mesmo, defronta seus próprios limites, e pode superá-los (FÉRAL, 2000).

Percebemos que esses diretores e encenadores nos apontam as contribuições da técnica para o trabalho do ator e sua importância para atuação. Porém, nos assinalam também que esta não deve ser um fim e que os atores devem ir além, buscando-a como meio de encontrar consigo mesmo, com seus limites, suas potencialidades, como conhecimento de si.

Então, no trabalho corporal do ator e do bailarino hoje, mais importante que a técnica trabalhada, seria o corpo? Um *corpo técnico*? Para refletirmos sobre esta questão consideraremos o pensamento de um dos artistas brasileiros que, com seu trabalho, efetuou importantes contribuições tanto para o campo da dança quanto para o campo do teatro.

3.7 Para além da técnica

Klauss Vianna, professor de dança, preparador corporal, coreógrafo e um dos responsáveis pelo desenvolvimento da “expressão corporal” no Brasil na década de 1970, considera que a técnica constitui uma forma de organizar e difundir um determinado conhecimento a respeito do próprio corpo e das possibilidades de movimento. Para ele, os

movimentos são provocados a partir de estímulos dados ao sistema motor e por meio do trânsito entre as conexões internas e externas do corpo, das relações estabelecidas entre o corpo e o meio. “Para dominar uma técnica é preciso incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira. Então não há mais uma preocupação em seguir uma técnica” (VIANNA, 1990, p. 30-31).

Klauss Vianna considera que, no trabalho corporal, o ponto de referência mais importante é o próprio corpo. Se definirmos objetivos exteriores a ele, ou seja, nós mesmos, focaremos o processo como um meio de alcançar determinados fins e perderemos de vista o próprio corpo. Vianna exemplifica que, quando alguém busca uma imagem preconcebida de um bailarino, ou um ator, acreditando ser o ideal, submete seu corpo a um massacre físico e psicológico para alcançar a forma idealizada, evitando conhecer seu próprio corpo. “Mas não posso moldar um corpo quando ainda não tenho um corpo: antes de qualquer coisa devo partir do corpo que tenho, e isso requer disciplina” (1990, p. 84).

Vianna acredita que disciplina e organização não são atitudes ditadas pelo exterior, mas provém da atitude de se organizar e se dar disciplina interna. Quando nos submetemos a qualquer tipo de condicionamento exterior, estamos de alguma forma, propensos a aceitá-lo. Assim, Vianna pondera que tanto a dança quanto a movimentação cotidiana não se prendem ao passado nem ao futuro, ou mesmo a um professor, a atenção deve ser mantida no aqui e agora. “Ninguém melhor do que você para questionar sua postura e suas ações. Não são as sequências de postura dadas por uma pessoa à sua frente que vão fazer de você um bailarino ou uma pessoa com movimentação harmônica” (1990, p. 87).

Tendo o corpo e o movimento como matéria-prima de seu trabalho, afirma que um corpo inteligente é um corpo que consegue adaptar aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo em que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações. “A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca o contrário. A técnica é um meio, e não um fim” (VIANNA *apud* MILLER 2007, p. 52).

Vianna afirma que, apesar de a técnica possuir um sentido utilitário na dança, para ser eficaz, deve permitir extrapolar com os falsos conceitos de beleza, criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado. Alerta

sobre a mentalidade difundida que concebe a técnica como fim em si mesma. Para ele, a técnica deve ser mais uma ferramenta eficaz e sintonizada com os fins que são propostos para serem atingidos. O autor fundamenta seu trabalho corporal baseado na ideia da autonomia, auto-organização, e no ato do ator se responsabilizar pelo próprio corpo.

A pesquisa de Vianna está profundamente centrada no corpo, na busca de uma expressão que não perca de vista a identidade e a relação entre o individual e o universal. Vianna considera que, no trabalho corporal, quanto mais levarmos em conta a dimensão existencial que é revelada por meio do corpo, suas dúvidas e questionamentos, que são frutos de nossa relação com o mundo, mais proveitoso e rico será o trabalho realizado e o resultado obtido.

Quando iniciamos um trabalho corporal da maneira como proponho, esteja ele voltado para a dança, o teatro ou qualquer outra atividade, a primeira necessidade que se impõe é a derrubada da parede que separa a sala de aula, onde exercitamos nossos corpos, do mundo exterior, onde vivemos nossa vida cotidiana (VIANNA, 1990, p. 100).

O pensamento difundido por esse artista contribuiu para o campo de pesquisa das artes corporais e na formação de atores e bailarinos desde o início de 1970 até a década de 1990 e continua sendo pesquisada e investigada por vários artistas e estudiosos.

Segundo Neves (2008), os pensamentos e os conceitos de Klauss Vianna continuam sendo desenvolvidos principalmente por Angel Vianna dentro da Faculdade de Dança Angel Vianna, e por vários pesquisadores, artistas e professores como Júnia César Pedroso, Clélia Queiroz, Joana Ribeiro da Silva Tavares, Neide Neves, Jussara Corrêa Miller, Luiza Carion Braz e Arnaldo Leite de Alvarenga, dentre outros.

Terra (2003) identifica a pesquisa de Klauss Vianna como um trabalho de orientação somática, por esta convidar o ator/bailarino a uma investigação consciente de sua interioridade, lugar no qual a subjetividade está encarnada na fisicalidade. Afirma que a abordagem somática do trabalho de Vianna para o artista da dança sugere uma relação deste com o mundo. Considera que Vianna, de certa forma, inaugura no Brasil um sistema complexo de orientação somática, de observação, leitura e tradução das motivações, dos sentidos, das forças internas do gesto em dança.

A influência da abordagem somática de investigação do corpo e do movimento perpassa os fundamentos que regem a dança na atualidade. Percebemos que cada vez mais esse tipo de abordagem somática é procurado por bailarinos e criadores da dança

contemporânea como treinamento técnico, estudo do corpo e do movimento. Pois, as técnicas da educação somática consideram e trabalham a partir das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual do indivíduo e suas interconexões.

3.8 A educação somática na dança contemporânea

A educação somática tem origem na virada do século XIX para o século XX. Os pioneiros desenvolveram seus métodos a partir de uma experiência de autocura de alguma lesão grave. Segundo Soter (2006), a expressão educação somática, na América do Norte, corresponde a diferentes métodos e técnicas de trabalho corporal como, por exemplo, a Técnica de Alexander, a Eutonia, a Ideokinesis, o método Feldenkrais, entre outros. A autora complementa que, na França, a educação somática equivale à cinesiologia ou à Análise Funcional do Movimento Dançado (SILVA, 2009).

A partir de 1930, e até a década de 1970, os pioneiros da educação somática formaram vários estudantes e, por meio deles, essa técnica foi disseminada em várias partes do mundo. Desde a década de 1970 até os dias de hoje, foi integrada a outros estudos e práticas terapêuticas, psicológicas, educativas e artísticas, ampliando seu campo de aplicação.

Nas últimas décadas, as técnicas da educação somática têm feito parte do treinamento e preparação técnica de bailarinos. Fortin (1999) enumera, entre várias razões, três aspectos para explicar o interesse dos profissionais de dança pela educação somática. São eles: a melhora da técnica, a prevenção e cura de lesões e traumas, e o desenvolvimento da capacidade expressiva.

Como já exposto anteriormente, os coreógrafos da dança moderna desenvolveram suas técnicas com intuito estético-criativo, e não estavam preocupados com o corpo, nem com a individualidade do bailarino (STRAZZACAPPA HERNANDEZ, 2004). A falta de consideração e respeito necessário às individualidades físicas e culturais do corpo, aliados a outros fatores, podem, ao longo do tempo, causar lesões e traumas. Grande parte dos traumatismos ocorridos na dança está associada a um trabalho corporal repetitivo e executado sob um alinhamento que provoca um estresse exagerado sobre os tecidos moles que envolvem as estruturas ósteo-articulares.

A educação somática apresenta um trabalho corporal preventivo para os traumatismos na dança, pois procura um alinhamento que respeite as estruturas e funções músculo-esqueléticas do corpo (FORTIN, 1999 e SOTER, 2009).

O trabalho dos educadores na visão somática privilegia situações de movimento em lentidão. Além de uma exploração atenta para a amplitude articular, reeduca os hábitos motores ou perceptivos e as funções sensitivas. A visão de organização corporal proposta por esses educadores leva em conta o papel do sistema sensitivo motor. Com isso ocorre um refinamento sensorial do indivíduo.

Esta escolha se apoia sobre o fato que o sistema nervoso, tanto no plano estrutural quanto funcional, é formado por duas divisões, uma sensitiva e outra motora que, para os educadores somáticos, constituem as duas faces de uma mesma moeda (FORTIN, 1999, p. 43).

No que diz respeito à melhora da técnica do bailarino, Fortin afirma que nenhuma técnica pode oferecer um treinamento que contemple todos os corpos e todos os estilos de dança. Esse fator leva o bailarino a procurar diversas formas de treinamento, o que não garante a aquisição de uma polivalência motora. A autora alerta sobre a necessidade de que esses bailarinos encontrem um sistema que eduque ou, se necessário, reedueque seu corpo para uma liberdade estrutural, funcional e expressiva. As técnicas da educação somática se interessam, entre outros fatores, na construção de gestos fundamentais, tanto em sua base motora, quanto em sua base simbólica. Assim, os gestos são considerados fundamentais como pré-requisito ou base para a implantação de aprendizagens motoras mais complexas. Os gestos fundamentais, como empurrar/pegar, ir em direção a, recolher, aproximar-se ou afastar, são gestos praticados pelo indivíduo desde sua infância, na qual ele constrói gradativamente sua autonomia física e afetiva.

Os educadores somáticos têm noção dos diferentes níveis de leitura do gesto. Nesta perspectiva, o desenvolvimento da técnica de dança será efetuada através de situações pedagógicas progressivas e variadas, que às vezes, se desconcertam pela sua aparente facilidade. A imposição de modelos gestuais precisos se fará de acordo com a edificação dos gestos fundamentais que não são nunca separados de sua bagagem metafórica (FORTIN, 1999, p. 42).

Além de contribuir para a melhora da técnica e prevenir lesões, a educação somática potencializa a capacidade expressiva do bailarino. Como já exposto anteriormente, dança e

cultura são conceitos relacionados. O ato de dançar não se relaciona somente a fatos científicos, técnicos e objetivos, mas também com o fato de o artista expressar, no movimento, a sua relação consigo mesmo e com o meio, seu olhar sobre a cultura e a sociedade.

A educação somática trabalha a partir da concepção de indivíduo global, de forma que toda carga pessoal e histórica pode ser potencializada e transformada em expressão no caso da dança. Os educadores somáticos reconhecem a necessidade de uma organização global do indivíduo e encorajam seus estudantes a trabalharem a partir dessa interconexão das diferentes dimensões do indivíduo (FORTIN, 1999).

Diversas portas de entrada podem ser privilegiadas para levar uma pessoa a se transformar, mas os educadores somáticos creem que a vantagem de abordar a mudança pela via corporal reside no fato de que essa é a mais concreta e a mais apta para catalisar a globalidade da transformação. Para que as alterações persistam, os educadores somáticos trabalham no sentido de uma reorganização global da experiência e favorecem um trabalho que se inscreve em um tipo de pesquisa da neutralidade corporal e de polivalência motora.

A incorporação que a dança contemporânea fez das técnicas e métodos da educação somática, entre várias razões, também se deve ao fato de que no contexto de aula, a educação somática prioriza o processo e o percurso do gesto, em vez de priorizar o resultado ou o fim. O “como” se realiza o movimento é prioridade (SOTER, 2006). O corpo tem tempo de pensar o movimento, sentir todo percurso pelo qual é realizado, acionar apenas a musculatura necessária, perceber a qualidade e o gasto de energia adequado. Com isso, a percepção é ampliada e refinada. A autora nos lembra de que, para que esse encontro entre a dança e a educação somática seja eficaz, é preciso saber transportar as experiências de um contexto para o outro. Os professores têm a tarefa de ajudar o aluno a transportar o gesto lento da educação somática para o movimento rápido e expressivo da dança. Essa transferência deve respeitar a forma pessoal de cada corpo que, por vezes, não corresponde às exigências externas. Porém, a mudança da qualidade tônica ficará inscrita no corpo e este poderá trilhar novos caminhos neuromotores, integrando o domínio técnico da dança e respeitando suas informações pessoais. Dessa forma, há uma expansão do seu potencial criativo.

O encontro “Seminários de Dança”³, evento realizado na cidade de Joinville, em julho de 2010, reuniu profissionais, artistas, educadores e pesquisadores para refletir, discutir, e vivenciar as relações da dança com os saberes da educação somática.

Durante a palestra de abertura do seminário, Sylvie Fortin levantou a seguinte questão: quais são os valores que estão guiando nossas práticas? E, afirmou, que toda prática tem o potencial de sufocar e manipular ou emancipar e libertar. Fortin chamou a atenção para a importância de a educação somática priorizar o processo de autoconhecimento, a busca da consciência e da ética enquanto uma prática corporal que emancipa e liberta o artista. Pensamos que, talvez, seja por isso que a educação somática foi incorporada como prática corporal e treinamento técnico de bailarinos da dança contemporânea, sem, é claro, pretender substituir o treinamento das técnicas de dança, pois o objetivo é ampliá-lo.

3.9 O contato improvisação (*contact improvisation*) na dança contemporânea

Outra técnica incorporada pela dança contemporânea, que também instituiu como base a prioridade da experiência do processo e da vivência perceptiva, é a dança de contato ou contato improvisação. Os coreógrafos contemporâneos consideram essa prática uma dança essencial, já que prescinde do virtuosismo das técnicas conhecidas e utiliza a movimentação gerada no momento do improvisado como ponto de partida para a dança.

O contato improvisação dentro da dança contemporânea pode ser considerado não como uma modalidade, mas como uma maneira pela qual é possível descobrir novas atitudes corporais, ou, ainda, comportamentos novos para já automatizadas respostas. Busca desenvolver nos indivíduos maior capacidade de percepção e precisão nos movimentos (percepção de espaço, tempo e força física) e na expressividade (emoções, ideias e energias corporais), propondo ao atuante mergulhar de maneira mais criativa e consciente nas próprias ações e atitudes, bem como em sua relação com o outro (LEITE, 2005).

Prática corporal desenvolvida pelo dançarino norte-americano Steve Paxton, discípulo de Merce Cunningham no início da década de 1970, cada vez mais utilizada como trabalho corporal por estudantes e profissionais das áreas de dança e teatro contemporâneos, *contact*

³ Encontro realizado pelo Festival de Dança de Joinville em julho de 2010, no qual estive presente durante os quatro dias de palestras teóricas e oficinas práticas.

improvisation ou contato improvisação é uma das diversas formas de composição em dança. Caracteriza-se por ser uma composição instantânea (SUQUET, 2009).

Na dança de contato improvisação, os movimentos são gerados por meio do contato do corpo de uma pessoa com a outra e da mudança dos pontos de apoio entre esses corpos. Segundo Tica Lemos⁴, o contato entre os corpos pode ser estabelecido em quatro níveis diferentes: um primeiro nível energético ou da aura⁵ que envolve o corpo físico, em que os corpos dançariam bem próximos ou mais distantes, mas não se tocariam. O contato é estabelecido por meio da visão periférica do indivíduo e da cinesfera⁶ de cada corpo.

Um segundo nível se dá por meio da pele, no qual os corpos se tocam de maneira suave, explorando as sensações que são provocadas a partir do contato da pele. Um terceiro nível é o da musculatura, ou seja, neste nível há um pouco mais de pressão e peso entre os corpos. Um quarto nível é o de uma pressão maior e com mais peso entre os corpos. Essa pressão ocasionaria a sensação de se tentar um contato mais profundo, de osso com osso.

Durante a dança, há uma intensa transformação entre os pontos e pressões de contato corporal. Há um trânsito entre esses quatro níveis diferentes, que mesclam atividade e receptividade, dando espaço a ilimitadas possibilidades e permitindo o inesperado. Basicamente, é uma dança que envolve duas pessoas ou mais, sem perder o contato uma com a outra, utilizando-se do peso e contrapeso, utilização de centros não conscientes e dos vários efeitos dessa troca.

Além do uso do peso e contrapeso para gerar o movimento, e dos diferentes níveis de contato, a partir da organização e da estrutura performática, Novak *apud* Leite (2005) elenca outras características presentes nessa dança, como o foco na segmentação do corpo; movimentação em diversas direções simultaneamente; percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; uso do espaço em 360 graus; tática inclusão da plateia; informalidade intencional da apresentação exibida numa prática ou *jam*⁷; entendimento do dançarino como uma pessoa comum; improvisação despida de intenções dramáticas; consciência de que todos são igualmente importantes. Todos esses princípios envolvem uma experiência que estimula fluência nas articulações, na tonicidade de partes do

⁴ Tica Lemos possui formação com Steve Paxton. Nosso último contato pessoal se deu em oficina realizada em abril de 2010 no estúdio Dudude Herrmam, em Belo Horizonte/MG.

⁵ Conforme definição de Bueno (1985): Sensação subjetiva premonitória; Ambiente psicológico de um acontecimento exterior.

⁶ Cinesfera ou kinesfera: termo que, segundo o dicionário Laban, significa a esfera dentro da qual acontece o movimento. Esfera pessoal de movimento. É determinada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção a partir de um ponto de apoio. (RENGEL, 2003).

⁷ JAM (Jazz After Midnight): sigla utilizada por músicos para nomear encontros de improvisação e adotada pelos contatistas para nomear seus encontros livres de Contato Improvisação (LEITE, 2005).

corpo e no corpo todo, na posição do centro de peso, intenção e atenção do corpo, no sistema vestibular, e também no sistema simpático (estímulo de ação) e parassimpático (supressão de atividade).

O corpo que improvisa busca constantemente uma mudança cognitiva de padrões ao organizar o movimento em tempo real, perseguindo novas ações, conexões e soluções ao improvisar.

Geralmente, após uma aula de contato, o professor (condutor ou propositor) propõe uma conversa com os participantes, na qual relatam, discutem e elaboram a experiência vivida como exercício de improviso. A comunicação estabelecida por meio do diálogo é a essência dessa dança, tanto na prática em si com o diálogo corporal, quanto no desenvolvimento de métodos de ensino e no desenvolvimento técnico com o diálogo verbal. “O corpo que improvisa elabora conhecimento na ação” (MARTINS *apud* MARINHO, 2009, p. 112). O saber é construído a partir da própria experiência.

Os contatistas geralmente vivenciam as técnicas da educação somática em sua formação por meio dos professores de contato, que em geral são formados por essas técnicas. Tanto a educação somática quanto o contato improvisação trabalham com uma abordagem que tem a perspectiva do corpo como uma unidade complexa e sensorial, dando ênfase à percepção interna e à propriocepção mais que à visão. O aluno é estimulado a se responsabilizar pelo seu próprio corpo.

“No momento do contato, ninguém se responsabiliza pelo seu corpo a não ser você mesmo. Você não deve se colocar na responsabilidade do outro” (AGUIAR, 2008) ⁸.

Durante a dança, o contatista é orientado a se arriscar até onde consegue assumir o risco ao qual seu corpo está sujeito. A autonomia é um fator importante e faz parte dos conceitos básicos do contato improvisação.

O foco na consciência e na percepção do movimento, a relação do corpo com o espaço e com o outro. O corpo como material sensorial e criativo do artista são ideias e conceitos que se cruzam e estão presentes tanto na dança contato improvisação, quanto na educação somática. Não é à toa que essas técnicas são parte da formação corporal dos bailarinos de dança contemporânea.

⁸ Fala de Giovane Aguiar durante condução de uma prática de contato-improvisação realizada em 2008 com a Cia. de Dança Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte/MG. Giovane Aguiar é professor de Contato-Improvisação e destaca-se como representante desta dança no Brasil.

3.10 Algumas reflexões

Chegamos a um ponto importante deste trabalho, o de cruzar algumas ideias e conceitos que foram expostos até agora para seguirmos adiante. Parece-nos importante ressaltar que, ao longo do século XX, o corpo se tornou lugar de pesquisa, de busca de uma autonomia do artista, “através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante” (SUQUET, 2009, p. 538).

Eugênio Barba, entre outros encenadores do século XX, elegeu o respeito à individualidade, a autoafirmação, auto-organização, autotransformação e a disciplina como elementos para fundamentar seu trabalho, incentivou seus atores a buscar dentro de si o material físico e orgânico para desenvolver uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística. Assim, cada ator elabora sua própria técnica e respeita um dado inegável da cultura ocidental: a individualidade.

Klauss Vianna também considera que o ator-bailarino deve buscar dentro de si mesmo, no próprio corpo, o material para desenvolver sua expressão artística, e não em uma técnica externa. Parece ser possível fazer aproximações entre o conceito de *corpo técnico*, de Marcel Mauss, com o pensamento de Klauss Vianna e Eugênio Barba, na medida em que ambos nos levam a pensar que a técnica e a verdadeira expressão do artista não estão fora do corpo, mas nele próprio.

Strazzacappa Hernandez também define o artista cênico como aquele cuja obra não é um objeto exterior a ele, mas está nele próprio. Em outras palavras, é aquele que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte. A percepção de que o corpo do artista cênico é, ao mesmo tempo, o agente e o produto de sua arte... “Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto ele é arte” (STRAZZACAPPA HERNANDEZ, 1999, p. 163-164).

A busca da técnica no próprio corpo como ferramenta necessária para o êxito da expressão do artista, e o corpo como meio e resultado de sua arte, é um elemento comum presente no pensamento de Mauss, Barba, Vianna e Strazzacappa Hernandez.

Identificamos alguns aspectos que guiam a prática da dança contemporânea e vão ao encontro com o pensamento desses artistas, tais como, o trabalho corporal a partir de uma dimensão existencial do sujeito; a abordagem somática do corpo, e este considerado como lugar de pesquisa; a noção de uma corporeidade múltipla; a busca pelo movimento que expresse a identidade do artista; a criação de uma dança original, no sentido de ser originada do próprio artista.

Na perspectiva do corpo como *lugar de investigação* das diversas referências e informações que se cruzam, entre o interno e o externo, deixando eclodir a multiplicidade expressiva e os diversos corpos que habitam nosso interior, abordaremos no capítulo quatro algumas reflexões surgidas desses aspectos da dança contemporânea que fundamentaram a preparação corporal dos atores do espetáculo “*O Guesa Errante ou...*”.

O nosso foco não é a análise e nem a descrição de construção de personagens, ou mesmo, o resultado cênico do espetáculo. Trataremos da experiência a partir do olhar do preparador corporal e da preparação corporal empreendida, bem como sua relação com a dança contemporânea. Consideramos que o processo não foi linear e o resultado cênico do espetáculo foi uma soma de experiências vividas com todos profissionais envolvidos e de vários aspectos não tratados neste trabalho.

4. PREPARAÇÃO CORPORAL DE ATORES E DANÇA CONTEMPORÂNEA, QUE DIÁLOGO É ESSE?

A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre sua aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada.

Stanislávski

4.1 Errâncias antes do Guesa

Nos últimos semestres da graduação em artes cênicas na Universidade Federal de Minas Gerais, tive a oportunidade de atuar como preparador corporal em duas montagens cênicas para a formatura do sétimo período da graduação: “*Hoje Tem Baile*” (2005), dentro da disciplina de montagem cênica ministrada pela professora Bya Braga⁹; e “*Elogio da Loucura*” (2006), dentro da disciplina de montagem cênica ministrada pelo professor Antônio Hildebrando¹⁰. Nessa última montagem, ao final do processo, sugerimos aos atores que registrassem suas impressões, percepções e elaborações por escrito. Um deles escreveu e escolhemos alguns trechos que consideramos conter de forma explícita e implícita conceitos que fazem parte da base do nosso trabalho de preparação corporal.

A coreografia que utilizo na cena não tem nenhuma técnica, muito menos a precisão e consciência do clássico, mas já tenho certeza do que é meu corpo se movimentando no espaço de forma harmônica, e isso é uma forma de expressão que sou capaz de utilizar neste momento em que tenho que dançar com a música e com o texto, utilizar meu corpo como instrumento para fazer as palavras dançarem e a música se movimentar. (...) mas agora sei que não vou começar do zero, afinal, já danço há muitos anos, mas não sabia disso (L.S, ator da montagem “*Elogio da Loucura*”, 2006).

Quando o ator associa a ideia de técnica ao balé clássico, que é uma técnica com passos já prontos e definidos por ângulos geometricamente específicos, “a coreografia que utilizo na cena não tem nenhuma técnica, muito menos a precisão e consciência do

⁹ Professora Doutora em Artes, com atuação docente nas áreas de Interpretação e Improvisação do Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁰ Ator, diretor e dramaturgo. Professor associado atua nos cursos de graduação em Teatro e na Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

clássico...”, demonstra que tem a concepção de que a técnica está vinculada em saber repetir passos codificados. Porém, na frase seguinte contrapõe sua ideia ao dizer: “mas já tenho certeza do que é meu corpo se movimentando no espaço de forma harmônica, e isso é uma forma de expressão que sou capaz de utilizar neste momento em que tenho que dançar com a música e com o texto...”. Mesmo sabendo que essa “certeza” do que é o seu corpo se movimentando pelo espaço seja relativa, na perspectiva do nosso trabalho, isso já não demonstraria que ele já tem técnica?

Demonstrar a capacidade de se mover e se relacionar com o espaço, utilizando seu corpo e seu movimento para isso, vai ao encontro do pensamento de diretores e encenadores que citamos no segundo capítulo, como Jaques-Dalcroze e o diretor inglês Peter Brook. O segundo afirma que é a técnica que permite que o ator desenvolva a sensibilidade de seu corpo. E acrescenta que o ator só desenvolve a sensibilidade quando, no momento que se lança ao movimento, está em contato com seu corpo todo e sabe onde encontrá-lo. “Ter um corpo livre e espontâneo, senhor de si” (FÉRAL, 2000, p. 53).

Quando o ator descreve de forma poética que utiliza o corpo “como instrumento para fazer as palavras dançarem e a música se movimentar”, associamos outro conceito que falamos no capítulo três, o conceito de corpo técnico de Marcel Mauss. E também a ideia de outros, como Vianna, Barba e Strazzacappa Hernandez, com a técnica como meio e não como fim, como ferramenta necessária para o êxito da expressão do artista e o corpo como meio e resultado de sua arte. E por fim, retomando a última frase do ator L.S., citada anteriormente: “(...) mas agora sei que não vou começar do zero, afinal, já danço há muitos anos, mas não sabia disso”.

Geralmente, no início dos processos de preparação corporal, a maioria dos atores se sente impotente quando solicitados a dançar, e mais ainda, quando solicitados a criar uma dança. Quando são informados que a preparação corporal será conduzida por um profissional da área da dança, alimentam a expectativa de aprender passos codificados como no balé clássico, por exemplo. E visualizam que a técnica é algo que está fora do corpo, apenas nos passos, e que se o seu corpo, por imitação, aprender e repetir esses passos, alcançará a técnica.

Porém, esse depoimento escrito por um dos atores da montagem “Elogio da Loucura” apontava que, depois de alguns meses de trabalho intenso, essa concepção de técnica como

algo fora do corpo se modificou, havendo uma descoberta de que o corpo já detém um saber corporal.

A partir dessas experiências, surgiram os primeiros escritos de minhas inquietações sobre a relação da dança contemporânea com a preparação corporal de atores. Esses escritos foram os textos: *O corpo e a criação: a (d) obra* (2005), e *Dança contemporânea e preparação corporal: que diálogo é esse?* (2006), ambos publicados no Caderno de Encenação do curso de teatro da UFMG. Ao final da graduação, o desejo de continuar pesquisando sobre a dança contemporânea na preparação corporal de atores se transformou em um projeto de mestrado.

No primeiro semestre do mestrado na UFMG, em 2007, ao cursar a disciplina estágio docência, tive a oportunidade de aplicar novamente as estratégias utilizadas nas experiências anteriores, como preparador corporal e coreógrafo da peça “*O Guesa Errante ou...*”¹¹, dentro da disciplina de Montagem Cênica, também dirigida pelo professor Antônio Hildebrando.

4.2 O Guesa errante ou de como o Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá se uniram para apresentar a errância do Guesa tão fidedigna quanto possível à versão fac-similar da obra do Sr. Sousândrade¹²

O espetáculo “*O Guesa Errante ou...*” foi resultado da disciplina Montagem Cênica do sétimo – e último período – do segundo semestre de 2007, dentro da graduação em Teatro da UFMG, ministrada pelo professor Antônio Hildebrando. Além da própria disciplina de Montagem Cênica, a montagem tem como base outras duas: Estudos da Prática Vocal A, que foi ministrada pelo professor Maurílio Rocha¹³ (meu orientador), e Estudos da Prática Corporal A, que foi ministrada pela professora Mariana Muniz¹⁴. Para realizar o espetáculo, Hildebrando contou com uma extensa equipe, composta por alunos pesquisadores do

¹¹ O Guesa Errante, poema escrito entre 1858 e 1888. Para saber mais ver: REVISÃO de Sousândrade. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2002.

¹² O “breve” título, mais do que simplesmente nomear o espetáculo, batizou a “disposição dos materiais da fábula no espaço cênico”, e deu sustentação às “escolhas estéticas e ideológicas”. (HILDEBRANDO, 2008, p.12)

¹³ Maurílio Rocha é professor associado da Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona nos cursos de graduação em Teatro e na Pós-Graduação em Artes.

¹⁴ Mariana Muniz é professora de Improvisação e Licenciatura do curso de graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

mestrado e da graduação, monitores, colaboradores, parcerias com outros professores e alunos da escola de Belas Artes, e vários outros citados na ficha técnica em anexo¹⁵.

Hildebrando concebeu o espetáculo “*O Guesa Errante ou...*”¹⁶ tendo como base pesquisa realizada sobre o poema “*O Guesa Errante*”, do poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade. Um poema complexo, com uma linguagem de difícil acesso, porém com várias possibilidades de leitura e diferentes níveis de interpretação.

No geral, o vocabulário do poema se distancia bastante do falar cotidiano hodierno, seja pela erudição de seu autor, exigindo do leitor/ouvinte um quadro de referências bastante amplo, seja pelo efeito do tempo que pôs fora de uso muitos dos termos que, talvez decodificados sem problemas por seus contemporâneos. Além disso, a presença de vocábulos provenientes de outras línguas, principalmente de línguas indígenas n’*O Tatuturama* e do inglês em *O inferno de Wall Street*, já seriam suficientes deixar a maioria dos espectadores um pouco perdidos. Alie-se a isso, o fato de estarmos frente a uma obra que, justamente pela radicalidade da linguagem poética, é tida como uma precursora do modernismo (HILDEBRANDO, 2008, p. 14).

Instigado por versos específicos do próprio poema e pelo espaço físico da encenação, no saguão da escola de Belas Artes, que se assemelha a uma passarela, o dramaturgo Hildebrando permitiu se libertar das amarras da compreensão cartesiana e buscou capturar o espírito do poema de Sousândrade. Por meio de uma “licença poética” acrescentou novos personagens, como um grupo de jovens artistas, o próprio Sousândrade, uma escola de samba (Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Makeneyá, doravante G.R.E.S. Acadêmicos do Makeneyá), um museu (Historisches und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid) e sua diretora, para fazerem parte do espetáculo. Na concepção dramaturgica de Hildebrando, o público inicialmente é inserido no espetáculo adentrando o ambiente de um museu. Nesse prólogo, os espectadores são recebidos pela diretora do museu, pelo coro dos jovens artistas e pelo próprio Sousândrade. Esses são responsáveis por informar sobre a lenda de origem muísca misturada com elementos da cultura Inca, inspirações do poeta. A lenda conta a história do jovem muísca, de nome Guesa, que é escolhido para percorrer o mundo e, ao completar quinze anos, ter seu coração arrancado e ofertado ao deus Sol.

No prólogo são adotados alguns procedimentos recorrentes ao longo do espetáculo, como a musicalização de trechos do poema e a inserção de canções já conhecidas

¹⁵ Ver ficha técnica do espetáculo em anexo no final da dissertação.

¹⁶ O texto adaptado do espetáculo está anexado ao final da dissertação.

pelo público; a utilização de coros, onde antes havia personagens individualizados e a introdução de novos personagens como, por exemplo, os profetas-loucos (Bochica, Voz da América, Gentileza e Bispo do Rosário) que assumem falas pertencentes, no poema original, aos personagens míticos e aos alegóricos (HILDEBRANDO, 2008, p. 12).

O espetáculo aconteceu como um grande desfile atemporal, no qual o público “viajou” junto com o personagem central, o jovem Guesa, representado por um boneco dourado feito de madeira, com três metros de altura. Em sua jornada, o Guesa percorre a América e o mundo, passando pela Amazônia, pelos EUA e pela bolsa de valores de Nova Iorque. O roteiro mesclou elementos da cultura Inca e a queda de seu império no confronto com os espanhóis; personagens indígenas da Amazônia, críticas à bolsa de valores de Nova Iorque e ao dólar; as misérias e as dores da vida nos personagens exilados, refugiados mártires e peregrinos; e uma apoteose final com o sacrifício do ritual do Guesa e sua ressurreição, ao som do enredo da escola de samba G.R.E.S. Acadêmicos do Makeneyá.

Nas palavras de Muniz (2008),

(...) a montagem O Guesa Errante ou... conseguiu o que a princípio parecia impossível, conectar com o público tecendo diversos níveis de leitura, captando o “espírito” do poema e contemporaneizando-o sem almejar ser uma tradução fiel do mesmo (MUNIZ, 2008, p. 37).

Apesar de dividir a preparação corporal do espetáculo com a professora Mariana Muniz, não tivemos a oportunidade de trabalhar juntos, corpo a corpo, pois a disciplina que a professora ministrou possibilitava apenas um encontro semanal com a turma, além de uma carga horária muito reduzida. Apesar do pouco tempo, a professora realizou um excelente trabalho de composição de cenas, criando um cortejo estruturado a partir de tipos e clichês corporais que os alunos produziram para apresentar como parte da avaliação da disciplina de montagem cênica, representando os países da América Latina pelos quais o personagem Guesa passou durante sua viagem. Mariana relatou que se concentrou na articulação dos diversos elementos trazidos pelos alunos, nos quais percebeu que os clichês eram uma constante, tentando aproximar as cenas fragmentadas criadas ao todo do espetáculo. Nas palavras da professora:

Um dos exemplos, que acredito ser a contribuição mais concreta desse trabalho corporal ao espetáculo final, é o cortejo da passagem dos diversos países da América Latina, da invasão às fronteiras americanas, etc. (...) o cortejo foi montado

com uma esteira de personagens e situações-tipo que evidenciavam cada país pelo qual o Guesa passava em sua viagem iniciática. Optamos por um trabalho quase exclusivo dos membros superiores, pois os pés estariam ocultos dando uma idéia de “esteira de aeroporto”. No poema, quem passa pelos países é o Guesa, na montagem são os países que passam por ele (MUNIZ, 2008, p. 37).

Foram cerca de quarenta e três atores em cena, com média de idade entre 20 e 25 anos, dentre músicos e atores/alunos da graduação em artes cênicas, nem todos sempre tão assíduos nas aulas de preparação corporal. Porém, oitenta por cento estiveram assiduamente presentes e envolvidos nas manhãs de montagem do espetáculo. Foram quatro meses de preparação e montagem, 54 dias, três horas e meia por dia, cerca de 190 horas no total, sem incluir os sete dias de espetáculo e ensaios extras individuais ou em grupo. Eu acompanhei os atores durante todo o tempo.

4.3 Preparador corporal: qual o seu papel?

Nada lhe posso dar que já não exista em você mesmo. Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo, e isso é tudo.

Hermann Hesse

Esta epígrafe, trecho do poema do escritor alemão Hermann Hesse, de certa forma traduz um pouco da minha concepção sobre a função do preparador corporal no desenvolvimento de seu trabalho com os atores. Em nosso primeiro encontro, tivemos uma conversa na qual foi colocado o ponto de vista do papel do preparador corporal naquela montagem. Seria um condutor? Aquele que experimenta diversas maneiras, velocidades, lugares, direções para conduzir o trabalho? Seria um propositor? Aquele que propõe estratégias para se atingir o objetivo esperado, propõe técnicas, exercícios, jogos, maneiras diferentes de olhar ou fazer a mesma coisa? Seria alguém que instiga, descobre meios de fazer o ator se mover em direções antes não conhecidas ou temidas, instiga a coragem, a criatividade, e a “fé cênica”¹⁷? Ou seria um provocador? Aquele que, com sabedoria e ética, sabe apontar e pontuar qualidades e fragilidades da postura e das atitudes do ator perante a

¹⁷ “Fé cênica” foi um termo muito usado pelo diretor teatral Gabriel Vilela com os bailarinos/atores da Cia. de dança Palácio das Artes durante a montagem do espetáculo “Sonho de uma noite de verão” em 2002.

obra e sua relação com a criação, consigo mesmo, com o diretor e com o grupo? Aquele que oferece ferramentas para despertar a escuta, a sensibilidade, a potência artística e da fisicalidade, da materialidade das ideias e dos corpos que habitam o inconsciente.

Durante o trabalho todos me chamavam de professor, apesar de eu não ocupar esta função oficialmente. Era inevitável a transferência desse papel endereçado a mim, nessa ocasião. Seria diferente a função do professor e do preparador corporal? Se nos orientarmos pela definição de Vianna, que ao se definir no papel de professor se dizia “parteiro” das possibilidades do aluno, aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cujas possibilidades já tragam em si (NEVES, 2008, p. 38). Como já exposto no capítulo dois, esse autor e tantos outros encenadores do século XX fundamentaram sua pedagogia de trabalho na autonomia e na responsabilidade do ator sobre seu corpo. Ajudar o ator a descobrir as possibilidades que já traz em si, cuja existência talvez ainda não tenha consciência, trata-se de uma função importante do professor, assim como do preparador corporal.

Há uma identificação na concepção da função do preparador corporal na proposta da preparação corporal da peça “*O Guesa Errante, ou...*”, com a definição do papel exercido pelo professor, segundo Klauss Vianna. Em “*O Guesa*”, trabalhou-se em uma perspectiva na qual o papel do preparador corporal foi de ajudar o ator a conhecer sua estrutura psicofísica, vasculhando a si mesmo, para que pudesse identificar seus medos, travamentos, romper com suas couraças, impedimentos, bloqueios físicos e psicológicos que dificultam que o corpo entenda e assimile determinadas propostas estéticas ou técnicas.

É importante conhecer, refletir e analisar a estrutura física diariamente. Talvez possa parecer estranho dizer que é preciso que o ator conheça a sua estrutura física, porém, ainda é comum que muitos artistas do corpo não conheçam seu instrumento de trabalho com profundidade. Vianna (1990) dizia que, antes de conhecer seus corpos, seus alunos precisavam descobrir que possuíam um corpo. Peirce, citado por Katz, define que “o conhecimento se torna aquilo que vai sendo feito, à medida que vai acontecendo” (2005, p. 103). Katz, ainda completa “(...) Como o corpo. Onde o conhecimento não descobre segredos, e sim dialoga com mistérios. Para conhecer, porém, precisamos de doses de familiaridades e estranheza. Conhecer requer exílio.” (2005, p. 103).

Sobre a necessidade de exílio, entendemos que, nesse processo de autoconhecimento e entendimento de sua estrutura física, o ator depende primeiramente dele próprio, não depende

do outro, do professor, diretor ou preparador corporal, e sim exclusivamente de sua vontade. O primeiro passo é dado por ele mesmo. Não é um processo rápido, muito menos fácil. O caminho é longo e necessita de muito investimento e disciplina. Geralmente, os atores esperam que o preparador corporal forneça alguma fórmula mágica que os transforme em virtuosos, da noite para o dia, porém não gostam de fazer muito esforço, como exercícios de alongamento, fortalecimento, ou outra atividade que exija um maior empenho físico. A primeira dificuldade é o desapego de seus vícios corporais, pois resistem a fazer exercícios que demandam um pensamento consciente e a auto-observação. Quando falamos em desapego, pode-se pensar que os vícios corporais seriam aqueles dos quais o ator quisesse se livrar o mais rápido possível, porém, se livrar dos vícios, significa abrir mão dos modos conhecidos e aprender a fazer de outra forma. Aprender outros e novos caminhos requer coragem para sair do lugar “seguro” e o novo, em princípio, não causa segurança. É comum ouvir os professores dizerem para seus alunos saírem do lugar seguro para se arriscarem.

Acreditamos que, nesse processo, o papel do preparador corporal tenha a importância de alguém que esteja presente, que assista, veja e auxilie, cooperando para que o ator não perca suas referências. No “*Guesa*”, considerou-se a bagagem presente nos corpos, para utilizar as características e singularidades de cada um em favor da criação, tomando o cuidado para não anular o que já existia de informação nos corpos, em favor das demandas técnicas e estéticas da obra. Juntos, atores e preparador corporal buscaram encontrar estratégias de descobrir e estimular as potencialidades, detectar e atuar sobre as dificuldades e fragilidades. Vianna (1990) afirma que, quando as pessoas conseguem vencer os bloqueios e travamentos, modificando sua postura física e, portanto, sua musculatura, modifica também sua postura emocional. Vejamos o depoimento de um ator do grupo:

Meu corpo hoje, no final do processo, posso dizer isso com certeza, está mais consciente em vários aspectos, como, equilíbrio, eixos, força, flexibilidade, um reconhecimento interno de minhas qualidades e virtudes, assim como de minhas dificuldades e limites, aspectos estes que há muito tempo um professor não me fazia sentir com tanta precisão (L. S., ator/aluno em seu relatório final de montagem, 2006).

Nesse depoimento, o ator, de certa forma, atribuiu ao professor/preparador corporal o “mérito” de fazê-lo se sentir consciente de aspectos físicos relacionados ao seu corpo. Acreditamos que o resultado descrito pelo ator em seu depoimento se deu pela relação entre o

ator e o preparador corporal, da abertura dele para estabelecer um diálogo, uma postura ativa, em busca de alcançar “objetivos específicos” em comum, a favor da criação.

De certa forma esse tipo de abordagem promove uma aproximação entre as partes, estabelece-se um campo de confiança mútua e certa intimidade. Os atores ficam à vontade para abrir seus pensamentos e opiniões, seus medos e fragilidades, seus desejos e vontades artísticas. É importantíssimo que o preparador corporal tenha clareza de seus objetivos e que nunca se esqueça de seus princípios, pautados na ética e na responsabilidade. Como Klauss Vianna, que tinha clareza que seu trabalho não era uma terapia e nem servia a esse propósito, também temos a clareza que esse tipo de trabalho expõe o lado humano de cada artista. Porém nosso foco é a criação e expressão artística. Hildebrando (2008) não se cansava de dizer aos atores: “Aqui se faz teatro. Problemas pessoais se resolvem fora da sala de aula”. Acreditamos que o trabalho corporal tem uma dimensão que é terapêutica, à medida que a mudança da postura física por meio do trabalho prático com o corpo interfere na mudança da postura emocional e esta, novamente, interfere na postura física do indivíduo, numa constante troca, de desconstruções e reconstruções de hábitos. “O fato é que o trabalho corporal encerra uma dimensão terapêutica, na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda” (VIANNA, 1990, p. 118).

Acreditamos que assim como o ator, que deve abrir sua escuta para a peça, o preparador corporal também deve abrir seus sentidos para o diretor, os atores e a obra. Considerando não apenas a obra que está no roteiro, nas ideias do dramaturgo e no projeto de montagem do diretor, mas a obra viva que vai nascendo a cada dia de trabalho, por meio de cada corpo, cada ação, palavra e movimento, conscientes ou não. Rewald (2005), citado por Hildebrando (2008), afirma que o dramaturgo é a “antena” do processo e que este deve abrir sua escuta e, mais que exercer a função de autor da obra, constituir-se como um intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Seguindo o raciocínio metafórico de Rewald, acreditamos que o preparador corporal desempenharia um papel de uma espécie de “satélite/captador/decodificador de ondas/informações”, emitidas pelo diretor ou dramaturgo (antena) e pelos atores e toda equipe. Além de captar e decodificar as ideias e conceitos principais que norteiam a forma ou o estilo de condução do diretor, o preparador deve tentar ajudar os atores a materializar e dar forma a essas ideias e códigos, nem sempre ditos verbalmente. Aí entraria a escuta mais refinada e atenta do preparador corporal, pois, às vezes, o que não é dito, ou seja, o que fica nas entrelinhas, principalmente das ações e dos

exercícios mais simples que recebem menos importância, é o que revela as singularidades da obra.

É comum, ao longo do processo, que em alguns momentos se perca a conexão entre atores e diretor, por fatores diversos como estrelismo, falta de maturidade dos atores, excessos sentimentais cometidos por ambas às partes, ou fenômenos “inexplicáveis”, causando momentos de crise. Nesses momentos é muito importante que o preparador corporal esteja atento, para agir como um tipo de “satélite”, detectando essa falta de conexão e buscando estratégias para restabelecer a conexão da equipe. O preparador corporal possui ferramentas para isso, pois tem a oportunidade de conhecer cada ator e cada corpo com suas características pessoais. Às vezes, com detalhes que nem mesmo o diretor percebe, e esta qualidade é um dos atributos desenvolvidos por quem ocupa a função de preparador. Na relação do preparador corporal com o diretor não se deve estabelecer nenhum tipo de disputa de poderes. É importante que seja estabelecida uma relação de cumplicidade e parceria, em prol de um objetivo maior que do que todos e de cada um, a criação de uma obra artística, gerada pelo encontro de cada signo, corpo, palavra, gesto, atitude, e posturas, e não por alguém ou por exaltação ao ego.

Mais do que técnicas e propostas estéticas, o preparador corporal pode se mostrar alguém que abre sua escuta para as corporeidades múltiplas que se apresentam em cada um e em todos os corpos, atores, diretores, equipe em geral, e também aos corpos “estranhos” que se infiltram no processo. Pensamos que nunca são excessivas posturas de bom senso, espírito de equipe, ética, responsabilidade, respeito, envolvimento, disciplina, trabalho, trabalho e trabalho! Assim, o que temos de material são nossos corpos e o que fazemos com eles. O resto pode vir a ser ou não.

4.4 Construindo um caminho

Como exposto no capítulo três, uma das características da dança contemporânea é a proposição de um novo método ou *caminho de* criação e preparação técnica/artística a cada espetáculo ou projeto de criação. Quase sempre esse método é multidisciplinar, utiliza-se de outras linguagens artísticas e técnicas, e dialoga com outras áreas do conhecimento para “alimentar” o processo de criação.

Quanto ao processo de criação e formação do dançarino contemporâneo, Terra (2003) considera que algumas referências são norteadoras, como a noção de um corpo plural e singular que se relaciona diretamente com os processos de criação e concepção; o processo de criação com base na investigação; a capacidade de transitar pela multiplicidade e diversidade de técnicas – com o dançarino dividindo a autoria, ou sendo autor, de sua dança.

A partir dessa perspectiva do processo de formação e criação na dança contemporânea, estabelecemos nosso *caminho* de preparação corporal da montagem “*O Guesa Errante, ou...*”, proposta fundamentada a partir de minha *práxis*¹⁸ como artista cênico, bailarino, professor e preparador corporal – que está registrada principalmente em meu corpo – e ainda se encontra em contínuo processo de formação e transformação. Trata-se do meu campo/corpo de pesquisa teórica e prática dos últimos vinte anos e minha formação como artista das artes corporais.

O mesmo corpo que experimenta, reflete, atua, cria, lê, discute, processa, confronta, se pergunta, propõe, aplica, questiona, vivencia a pesquisa como *práxis*. Atualmente, atuo como bailarino em uma companhia de dança estatal¹⁹ que trabalha com os princípios da dança contemporânea, como descritos anteriormente por Terra (2003). Atualmente, a direção da companhia está a cargo de Sônia Mota²⁰, artista contemporânea de Klauss Vianna, citada em seu livro *A Dança*, sendo uma das referências deste capítulo. Considero importante destacar essa informação por vivenciar e experienciar cotidianamente o complexo campo de pesquisa, preparação e formação da dança contemporânea, atuando em vários papéis.

Na preparação corporal do *Guesa*, propusemos um *caminho*, e, neste, estabelecemos um mapa para que não nos perdêssemos ou, caso fosse inevitável ou até necessária a perda, pudêssemos nos orientar pelas marcas do nosso mapa para retornar ao caminho. Ao propormos a vivência do processo criativo nos orientamos pela definição de método proposto por Soter “caminho a ser percorrido para atingir objetivos específicos” (2009, p. 98), lembrando, também, das palavras de Vianna que alerta que, quando definimos objetivos exteriores e ficamos obcecados por eles, transformamos o processo apenas em um meio de

¹⁸ Segundo Wink *apud* Alaby (2003), *práxis* é a constante reciprocidade entre teoria e prática. Ou como definiu Sylvie Fortin em sua palestra de abertura no último *Seminários de Dança de Joinville*, “alguma coisa entre a prática e a teoria”.

¹⁹ Cia. de Dança Palácio das Artes, fundada em 1971, é um dos corpos artísticos estáveis da Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte, Minas Gerais.

²⁰ Desenvolveu seu método intitulado *Arte da Presença*. Para saber mais, ver: <<http://www.revistadedanca.com.br/legado.php?id=5>>. Acesso em: 10 de jun. 2011.

atingir determinados fins, correndo o risco de perdermos de vista o próprio corpo, que passará a ser objeto das nossas vontades e idealizações.

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois, normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido (VIANNA, 1990, p. 84).

Nessa perspectiva metodológica, iniciamos nosso *caminho* a ser percorrido, porém conscientes de que, assim como o verso do poema *O Guesa Errante* de Sousândrade, adaptado por Hildebrando para a peça, “(...) *o caminho se faz ao caminhar e com ou sem pedra no meio o tropeço faz parte da jornada*” (2008, p.16).

Foi preciso que os atores se colocassem disponíveis para vivenciar o processo, deixassem seus corpos abertos para dialogarem e serem envolvidos, invadidos, tocados pelas marcas de nosso “mapa”. Um campo que seria construído por ideias, conceitos e imagens, pelo roteiro, texto, músicas, figurinos, cenografia, adereços, necessidades técnicas, desejos e vontades pessoais de cada ator, projeções e propostas do diretor e do preparador corporal, enfim, todo esse universo complexo que surgiria a partir do ponto de partida, ou início da montagem, até o dia de compartilhar tudo com o público, o espetáculo.

4.5 O corpo como lugar de partida

Não há como chegar aos recônditos da arte sem levar a si mesmo.

Graziela Rodrigues²¹

Foi proposto aos atores um caminho de preparação corporal que tomasse como referência o seu próprio corpo e a relação deste com o mundo, com seu cotidiano. Em uma primeira conversa, expomos que esse pensamento guiaria nossa prática. Foi pedido aos atores que se colocassem no lugar de observadores de si mesmos, que não hesitassem em trazer sua história pessoal, a memória corporal com suas marcas e cicatrizes, seus medos e seus desejos como artistas. “Escavarem a si mesmos”, talvez fosse a melhor expressão para definirmos o ponto de partida.

²¹ Graziela Rodrigues (2003) em seu método BPI – Bailarino-Pesquisador-Intérprete propõe ao artista um mergulho em seu mundo interior, um contato real com as próprias sensações e não uma representação de suas fantasias.

Os atuantes foram estimulados e orientados a escavarem seus corpos, como em um trabalho de escavação de um sítio arqueológico, com muito cuidado, desarticulando parte por parte, desmontando articulação por articulação, camada por camada de seus corpos, lubrificando cada segmento muscular e articular, tentando diluir as amarras e nós que mais tarde pudessem vir a travar o movimento. Assim, como em um trabalho de escavação arqueológica, defrontaram-se com informações de sua história pessoal e social, memórias e imagens que estão impregnados em cada parte de seus corpos e, posteriormente, irão se misturar e manifestar junto às novas imagens produzidas pelo processo criativo.

Começar o processo por eles mesmos, escavando a materialidade e a subjetividade de seus corpos, com um olhar que pensa e reflete sobre si mesmo. Refletir – como no sentido definido por Nunes (2002) – é o ato de retomar, reconsiderar os dados disponíveis, revisar, vasculhar em busca de significado, que significa voltar atrás, re-pensar, ou ainda um pensar consciente sobre si mesmo. Ser capaz de avaliar, verificar, analisar. Nesse sentido, o referido autor afirma que toda reflexão é pensamento, porém nem todo pensamento é reflexão. Então, a ideia foi pensar reflexivamente, tentando estabelecer uma escuta distanciada de si mesmo, de enxergar o que está no corpo e deixar emergir, vir à tona. Colocando o corpo disponível para vivenciar o processo, sem cair na tentação de buscar formas e lugares já conhecidos e visitados, pois quase sempre caímos na armadilha de nos entregarmos à ansiedade e querermos dar forma à personagem ou à obra antes do tempo. Tomar consciência de si mesmo antes de buscar a forma pronta ou idealizada, deixar emergir de si a obra artística.

No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento (VIANNA, 1990, p. 104).

A busca da consciência do ator sobre sua estrutura física foi foco importante no desenvolvimento do trabalho corporal diário. Sobre a consciência das coisas, Katz (2005) descreve que esta se dá a partir da experiência com os objetos físicos concretos, incluindo nosso tipo de corpo. Nesse sentido, estimulamos a percepção dos atores para sua estrutura física: ossos, músculos, ligamentos, articulações, pele, sentidos²² (paladar, tato, olfato,

²² Feldenkrais (1984) ainda adiciona aos cinco sentidos o sentido cinestésico (trabalho), orientação no espaço, o passar do tempo e ritmo.

audição) os mecanismos distribuição do peso, de equilíbrio e controle desse equilíbrio, de apoio, de deslocamento, força de centro e, o mais importante, as sensações cinestésicas²³.

Aguiar, em entrevista concedida exclusivamente para esta pesquisa em fevereiro de 2008, afirma que, para ele, ter consciência do corpo é:

Saber onde seu corpo está em cada momento, isso pra mim é você ter consciência do seu corpo, esse estar significa estar emocionalmente, estar fisicamente, mentalmente. Consciência corporal pra mim é dar ferramentas para esse corpo ter escolhas, fazer escolhas (informação verbal).

Para orientar nosso trabalho prático da busca do ator por uma consciência de sua estrutura física, utilizamos elementos e princípios da Eutonia, uma das técnicas da educação somática vivenciada em minha formação corporal como atuante. Como exposto no capítulo três, esclarecemos sobre os benefícios e as contribuições da educação somática para o desenvolvimento da consciência perceptiva no trabalho corporal na dança e nas artes corporais em geral. Sobre o termo Eutonia, Dascal explica que é composto por duas palavras gregas: “eu”, que significa bom, harmonioso e “tônus”, igual à tensão, ou seja, tonicidade, grau de tensão ou elasticidade de nossas fibras musculares. Esta palavra foi criada em 1957 por Gerda Alexander para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento. A autora afirma que mais que uma atividade física,

a Eutonia propõe um caminho através da experimentação e da observação do corpo que integra Arte, Educação e Terapia. A vivência e a experiência são fundamentais neste caminho. O corpo é o foco do trabalho, o corpo entendido e vivido como unidade (DASCAL, 2005, p. 21).

Destarte, os princípios dessa técnica vão ao encontro do nosso trabalho de escavação do próprio corpo, pois a Eutonia possui um caráter investigatório, cujo objeto de investigação é o corpo, a partir da anatomia corporal de ossos, pele, músculos, órgãos vitais. Considerando que a anatomia corporal é uma complexa integração física, fisiológica, sinestésica, emocional e espiritual que constitui o nosso soma. Segundo Hanna citado por Dascal (2005), soma é o corpo vivo, significa o “eu corporal” enquanto energia que pulsa, recebendo e expelindo,

²³ Schmidt e Wrisberg (2001) descrevem sensações cinestésicas como “as informações sensoriais vindas do sistema motor que sinalizam os movimentos dos segmentos e a tensão dos músculos durante uma atividade motora.”

contraíndo-se e distendendo-se, é pulsação, fluência, síntese, e relaxamento, reagindo com os sentimentos e estados emocionais de cada um.

Nos últimos doze anos tenho experimentado os princípios da Eutonia e de outras técnicas e métodos da educação somática, como o Feldenkrais e a técnica de Alexander, dentre outros, utilizados nas aulas de dança contemporânea. Na maioria das aulas de dança contemporânea que vivenciei, os professores utilizaram da abordagem somática para desenvolver suas práticas de treinamento e formação. Nas aulas, são abordados aspectos como a conscientização da pele, dos ossos, músculos e órgãos, do volume do corpo, dos espaços interarticulares e o contato físico com o próprio corpo, com o espaço e com o outro. Durante a realização dos exercícios é trabalhado o desenvolvimento da auto-observação, a observação do outro, a relação espacial, a relação com objetos e a respiração. Essa abordagem somática incorporada pela dança contemporânea orientou nosso trabalho prático de dar consciência ao ator de seu corpo em movimento, seja em relação a si mesmo, com o espaço ou com outro.

4.6 Despreparação corporal

Seguindo os princípios da Eutonia, exploramos cada articulação, cada vértebra da coluna, mapeamos com o tato todos os ossos, desde os pés até o crânio, cada osso separadamente, percebendo seu tamanho, formato, direção, composição, as articulações separadamente e suas relações. Buscamos explorar as partes para entendermos o todo, fragmentamos buscando a unidade. Vianna afirma que ao trabalharmos isoladamente cada articulação, dissociando as partes do corpo, gradativamente vamos recuperando a percepção da totalidade, “dissociação torna-se útil à associação” (1990, p. 83).

Experimentamos examinar cada osso, apalpando sua forma, tamanho e a distância entre eles, primeiro no próprio corpo, e depois no do outro. Normalmente, tocar o corpo do outro pode causar um constrangimento inicial, ou uma sensação de desconforto, porém é uma importante barreira a ser quebrada. O medo de se expor ao outro começa a ser trabalhado nessa situação, por isso deve ser muito bem orientada pelo preparador. De acordo com a recepção da turma à atividade, o preparador deve fazer escolhas que estimulem a objetivar o toque para o exame e a percepção da estrutura corporal. Aos poucos as interferências geradas por pré-conceitos que fogem a esse propósito vão se diluindo e se transformam em

cumplicidade, acolhimento, respeito, e o mais importante, conhecimento de si e do outro – literalmente, vai-se conhecendo o próprio corpo por meio do corpo do outro.

Iniciávamos com a exploração da estrutura óssea dirigida por meio do toque. Em seguida, de olhos fechados, os atores descreviam a diferença de sensação entre a parte examinada e estimulada e a outra correspondente que permaneceu em repouso, comparavam um membro com o outro, o lado esquerdo com o direito. Surgiam comentários relativos à diferença da cor da pele, da temperatura, de leveza, formigamento, sensação de mais presença da parte estimulada, entre outros comentários. Segundo Vishnivetz (1995), esse tipo de trabalho com os ossos produz efeitos como: a liberação das tensões crônicas mais ligadas aos ossos, elevação do tônus muscular, estímulo da circulação sanguínea. A consciência da estrutura dos ossos e de suas orientações no espaço facilita o alinhamento correto da postura e a coordenação dos movimentos, além de promover um equilíbrio maior e melhor no corpo todo. Ao se trabalhar a exploração dos ossos, músculos e a pele também são trabalhados, conforme expõe Neves, citado por Miller.

Toda vez que o corpo direciona um osso, acionam-se músculos que movem outros ossos, numa reação em cadeia, que não se provoca voluntariamente, mas que é resultado de como ossos e músculos estão organizados naquele determinado corpo (2007, p. 72).

Esse tipo de atividade possibilita um reconhecimento do próprio corpo, pois toda atenção e pensamento devem estar voltados para a percepção da estrutura corporal. Parece óbvio dizer que o pensamento deve estar voltado para o corpo, porém não é tão simples. É muito comum acontecer uma dissociação entre o trabalho físico e o pensamento. O que se propõe na visão somática é exatamente essa junção entre o eu e o movimento. Como desenvolvido pelos diversos métodos e técnicas de orientação somática, o movimento começa no pensamento e na intenção. Segundo Suquet (2009), esses métodos que se cruzaram e irrigaram o desenvolvimento da dança contemporânea reconhecem que a imagem mental do movimento tem a capacidade de ativar e reorganizar os circuitos neuromusculares. Só de imaginar e se preparar para executar o movimento, já se produzem efeitos consideráveis no sistema nervoso.

Este trabalho de fragmentação e dissociação de partes do corpo exige uma abertura por parte de quem se disponibiliza a vivenciá-lo, pois, como dissemos anteriormente, escavar-se é necessário, porém nem todo mundo tem essa abertura.

Vianna (1990) realizava um trabalho com seus alunos que nomeou como *acordar do corpo* por meio de uma *desestruturação*, no qual eles tinham que estabelecer contato com sua estrutura corporal, voltar o pensamento e a intenção para perceber o corpo. Dizia que seus alunos não tinham um corpo e precisavam descobrir que tinham, ou que este estava *ausente*. Acordar o corpo que estava adormecido e gradualmente transformar a *ausência* do corpo em *presença*, sendo que, para acordá-lo, é preciso desestruturá-lo. Miller (2007) complementa que a desestruturação não é somente física, mas, também, conceitual, pois o aluno que apresenta uma carga de pré-informação ou pré-conceito em relação ao corpo e ao movimento pode descobrir novas informações e sensações, antes julgadas de forma binária como certo e errado, belo e feio, bom e ruim.

Nessa perspectiva, identificamos que a preparação corporal do *Guesa*, como um território de saberes do corpo, propôs mais que prepará-lo, *desprepará-lo*, a fim de permitir aos atores descobrirem seus automatismos, vícios e pré-conceitos em relação ao seu próprio corpo. Encontrar e desafiar seus medos e angústias, potencializar a sua capacidade de se mover e criar movimentos, encontrar consigo mesmo, nu, sem máscaras, detectando suas defesas. Nomeamos essa fase de *despreparação corporal*.

Despreparar o corpo seja talvez a tradução mais próxima do trabalho diário empreendido. Só um corpo despreparado, no sentido de estar receptivamente ativo, é capaz de encontrar as vias de expressão para o que está sendo criado. A preparação corporal diária buscou de(s) marcar-se enquanto registro de campo de saber no processo de criação, para viabilizar a expressão/constituição das várias partituras corporais (REIS, 2005, p. 11).

Os atores foram convocados a se desarmarem, não se mostrando tão prontos à reação, mas, perderem os automatismos e deixarem que os estímulos e propostas interferissem em seus corpos, deixando aguçar a percepção, as sensações e os efeitos provocados, sem se preocuparem em dar uma resposta externa imediata. A ideia primeira foi se permitir sentir, se modificar, se surpreender e, a partir de então, seguir abrindo a escuta para novas conexões corporais, deixando que seus corpos descobrissem movimentos e sensações ainda não visitadas, estabelecendo novas relações consigo mesmo, com o outro e com o espaço.

Aplicamos uma variedade de exercícios, jogos e dinâmicas para que o ator pudesse olhar para o próprio corpo com estranhamento e se surpreender com suas reações. Uma das atividades realizadas foi a de desorientação espacial, que funcionou da seguinte maneira: formavam-se duplas e, em seguida, um integrante era vendado, devendo ser cuidado e

manipulado pelo outro. Então, o ator vendado era colocado em um ponto de origem. A partir desse ponto de origem, era deslocado para diferentes locais, permanecendo de olhos vendados. No local escolhido, deveria explorar este espaço, utilizando os outros sentidos como o tato, o olfato, o paladar, a audição e o sentido sinestésico. Ao terminar a exploração, deveria ser novamente deslocado para outro ponto onde fariam uma nova exploração espacial.

Assim, repetimos esse procedimento umas três ou quatro vezes, retornando, ao término, ao espaço de origem. Os atores trocavam relatos de suas experiências de manipularem e serem manipulados. O ator vendado descrevia as sensações causadas pela experiência. Na maioria dos relatos aparecia um desconforto muito grande, pois se sentiam privados do principal sentido de orientação espacial – no caso dessa montagem não havia nenhum ator com deficiência visual – e isso provocava certa insegurança. O ator que manipulava, descrevia como era ter que cuidar do corpo do outro diante dos riscos que este corria durante a exploração dos espaços. Após algum tempo de trabalho, e da repetição dessas experiências, os atores relatavam novas descobertas e sensações que nunca haviam sentido. Esse tipo de intercâmbio foi muito rico durante os exercícios.

Realizamos vários outros exercícios utilizando os olhos vendados, estimulando os sentidos com objetos pelo corpo, explorando as temperaturas, as texturas, as formas, as dimensões, os sons, os ruídos, o silêncio e também perfumes e odores. A ordem era não se preocupar em dar um sentido racional à experiência, apenas perceber as sensações provocadas pela experiência no corpo, ser invadido pelo desconhecido, perder um pouco do controle sobre o próprio corpo.

Mais tarde, experimentamos dar movimento às percepções e sensações. Então improvisamos a partir dessas experiências com os sentidos. O resultado disso foi corpos livres e sem medo do ridículo, ou de se exporem. Percebemos que, quando não podiam utilizar a visão para se orientarem espacialmente, a qualidade do movimento era afetada por outros sentidos e paisagens internas diferentes das familiares.

No *Guesa*, percebemos que durante esse período nomeado *despreparação*, ocorreu um desapego de resultados imediatos. Os atores se permitiram vivenciar descobertas no próprio corpo e no do outro, cada um em sua medida. Alguns demonstraram facilidade, outros, pouca ou muita dificuldade, porém, mesmo com essas diferenças, pudemos perceber que, durante o processo, ocorreu uma aproximação entre os atores e seus corpos, o que os levaram à descoberta de um novo campo de percepções.

Os atores descobrem seus medos, sua fraquezas, seus vícios corporais, mas, também, suas potencialidades e facilidades. E nesse caso, nem tudo é o que parece ser; uma fragilidade pode vir a ser potencialidade, e vice-versa, depende da ótica e do “como” utilizado; uma facilidade, sendo um lugar seguro, pode se tornar uma bengala para o ator, uma maneira pré-concebida de resolver uma questão, impedindo a ampliação de suas potencialidades.

O período de *desconstrução* teve no *Guesa* o intuito de gerar uma consciência de possibilidades físicas e psíquicas, estabelecer um campo de relação entre o ator e seu corpo, sem buscar *a priori* um resultado artístico ou estético. Há doze anos vivencio este tipo de processo na dança contemporânea, não só nos momentos de criação de espetáculos, mas também nas aulas de vários professores como Marise Diniz, Tuca Pinheiro, Anamaria Fernandes, Sônia Mota e Graziela Rodrigues. Esses e outros profissionais com quem tive a oportunidade de trabalhar trazem essa ideia do corpo como um lugar de reflexão, de relação do sujeito com o outro e com o mundo.

Sobre a utilização de técnicas corporais como ferramentas que promovem tal aproximação, Strazzacappa Hernandez afirma que:

o artista cênico, ao buscar técnicas corporais, sejam elas estrangeiras ou não, ele estará na verdade, entrando em contato consigo próprio, com sua própria cultura, seus costumes, sua gestualidade, assim como, seus vícios corporais, pois é confrontando-se com o outro que encontramos a nós mesmos (1999, p. 47).

Percebemos que esse processo, de certa forma, gera um tipo de angústia de não saber, a princípio, o que fazer com as novas descobertas corporais, incluindo atores e preparador corporal. A reação dos atores pode variar entre se sentirem estimulados a enfrentar um longo processo de reestruturação corporal, ou terem dificuldade, e até mesmo uma preguiça de enfrentá-la. No processo de preparação corporal do *Guesa* não foi diferente. Vários atores reagiram fisicamente ativos, buscando entender seus corpos e a relação com o trabalho diário, porém outros se sentiram incomodados sem saberem por onde começar.

Nesse período de *despreparação* fica mais evidente a dimensão terapêutica do trabalho corporal, como já citado anteriormente (VIANNA, 1990). Por isso é importante que o preparador corporal encontre o equilíbrio entre proximidade e distância dos atores, para poder sentir, pensar e agir, selecionando e combinando estratégias com as quais irá fornecer ferramentas e interferir nos problemas detectados, envolvendo-se com certo distanciamento. Foi preciso prestar atenção no “como”. Cada um lidava e se relacionava consigo mesmo, com

seu corpo, com o outro e com os problemas detectados. Mantive-me com a escuta atenta, tentando captar informações constantemente, sintonizando-me com o grupo, percebendo e anotando características e posturas físicas e psíquicas, as necessidades de cada um e de todos como grupo.

Nesse caso, entraram em cena os jogos, as dinâmicas de grupo, exercícios que ajudaram a estabelecer a confiança em si, no outro e no grupo. Foram necessárias, também, intervenções individuais de acordo com a característica e postura de cada um, conversas em grupo, apontamentos e norteamentos, esclarecimentos técnicos sobre o próprio corpo e a relação deste com o movimento.

Quando o período de despreparação é vivenciado com profundidade, de certa maneira gera uma sensação de fragmentação do próprio corpo, uma espécie de estranhamento que interfere na percepção corporal, sendo comum que os atores se sintam um pouco perdidos ou mexidos. Acredito que esta fragmentação promove uma abertura para a relação com o coletivo, colabora para estabelecer uma identidade de grupo. Talvez seja nestas lacunas e fendas que ocorrerão algumas mudanças microscópicas que, mais tarde, serão percebidas. Não me cansava de repetir que, se buscávamos atingir um objetivo em comum, todos nós deveríamos caminhar juntos, como uma equipe, um grupo, uma comunidade, sintonizados. Enfatizava que as trocas e transferências são muito importantes, perceber as dificuldades e as qualidades de cada corpo e as possibilidades de trocas físicas.

Conforme termo cunhado pela professora Bya Braga na montagem cênica “Hoje Tem Baile”, para incentivar os atores a estabelecerem trocas físicas, deve-se incentivar os “roubos de qualidade”.²⁴ A ideia é que se eu consigo olhar para o corpo do outro e busco entender como o mesmo se move, bem como quais são os mecanismos que ele utiliza para colocar sua potencialidade para fora, essa observação me ajudará a entender como meu próprio corpo resolve essas e outras questões. A intenção não é apontar um modelo ideal a ser copiado, mas, didaticamente, observar uma qualidade adquirida por um corpo em particular e, dentro da diversidade dos corpos, observar que cada um terá um caminho para alcançar determinada qualidade de movimento.

Se detectarmos uma fragilidade corporal no corpo do ator, devemos ficar atentos à sua reação. Ele pode usá-la como defesa ou desculpa, ficar com medo, se achar frágil. Então

²⁴ Na observação do outro, mesmo que este não saiba que está sendo observado. Ao perceber os corpos dos colegas e compará-los com seu próprio corpo, o ator poderia tentar entender elementos de sua anatomia como o tônus muscular, a energia, a presença, elementos possíveis de serem construídos fisicamente.

devemos instigá-lo a não se rotular. Incentivá-lo a enfrentar o desafio de descobrir qual a maneira mais eficaz de resolver os “problemas”, manter certo distanciamento, uma postura de observador e investigador de si mesmo e de sua corporeidade.

4.7 Re-construção e re-organização corporal

O período que nomeamos de *despreparação* foi um momento para colher informações e direcionar o olhar para os diferentes corpos – seus aspectos físicos e de temperamento; pontos fracos como encurtamento, falta ou excesso de tônus muscular; falta de estabilidade ou rigidez nas articulações; deficiências na coordenação motora, percepção espacial e temporal – dentre outros e, o mais importante, como cada um lidava com tudo isso. Nosso próximo passo foi estabelecer o que fazer com as descobertas e as desorganizações provocadas na *despreparação*. Então, no momento seguinte, nosso objetivo foi a *re-construção e re-organização* corporal. Se, a *despreparação* “tirou o chão” do ator, essa fase tenta reconstruir um “novo chão”, um novo território a ser explorado.

A proposta didática de preparação corporal foi organizada em fases, cada uma com seus objetivos, porém, não há uma linha exata que demarca cada fase da preparação aplicada. Percebemos que estas se misturam e há diversas maneiras de vivenciá-las. Por exemplo, os princípios das fases de *despreparação*, da *re-construção e re-organização* se estendem por todo o processo, apesar de avançarmos estabelecendo novos objetivos e agregando novas fases.

A tentativa é permanecermos com o espírito investigativo, não adormecer a percepção, estar atento às mudanças e interferências cotidianas, incorporando-as na vivência artística. Os princípios da fase da *re-construção e reorganização* corporal, também são constantes, pois o ator percebe que seu corpo está sujeito às mudanças de acordo com suas experiências cotidianas. Nessa perspectiva, os atores do *Guesa* foram estimulados sempre a participarem das aulas de preparação, mesmo quando tinham algum problema, como uma gripe ou, até mesmo, casos mais graves como um pé quebrado.

Um caso interessante ocorreu quando um dos atores quebrou o pé bem próximo da data de estreia. A atitude usual seria que ele se ausentasse do espetáculo, porém, guardados os devidos cuidados médicos recomendados, ele continuou atuando e, inclusive, dançou uma das coreografias utilizando uma muleta. É claro que houve abertura e criatividade do diretor em

incorporar toda a situação no espetáculo, mas, percebo que isso só foi possível graças ao grau de envolvimento físico e psicológico alcançado pelo ator com a preparação corporal e todo o espetáculo. Acredito que as adaptações só foram possíveis porque o corpo do ator estava preparado e estimulado, resultado de um encontro entre a preparação proposta e a busca do ator. Dessa maneira, foi permitida uma construção sólida durante a preparação corporal.

Em um dos encontros iniciais com meu orientador, expus que havia detectado na fase da *re-construção e re-organização* do trabalho corporal aplicado no *Guesa Errante*, uma espécie de tripé de base – alongamento, fortalecimento e consciência do movimento – que promovia uma exploração e entendimento global do corpo. Esse *tripé* foi composto por uma combinação de exercícios fundamentados nas técnicas de Pilates²⁵ e de Eutonia.

O Pilates possui como base princípios da cultura oriental como a concentração, equilíbrio, percepção, controle corporal e respiração; e da cultura ocidental, a ênfase dada à força e ao tônus muscular. Caracteriza-se pela tentativa de dar o controle mais consciente possível aos músculos envolvidos nos movimentos. Segundo Panelli e Marco (2006), Joseph Pilates desenvolveu seu método a partir de um conceito que nomeou de Contrologia, ou seja, a arte do controle e equilíbrio mente-corpo. A Contrologia é a completa coordenação de corpo, mente e espírito, pelo qual podemos despendar o mínimo de energia e garantir um bom resultado no desenvolvimento. Esse método se baseia em fundamentos anatômicos, fisiológicos e cinesiológicos, e é compreendido por oito princípios: concentração, centralização, fluidez, respiração, precisão, controle, relaxamento e movimento fluido.

Entre os anos 1930 e 1940, artistas de dança popular e coreógrafos como Martha Graham, George Balanchine e Jerome Robbins, adotaram o método de exercícios de Joseph Pilates para tratar de seus bailarinos. Estes sofriam lesões e tinham que ficar algum tempo sem dançar. O resultado foi que o tempo de recuperação era três vezes mais rápido e eficiente do que com os tratamentos de fisioterapia convencionais da época.

No Brasil, em 1993, a dançarina Ruth Rachou introduziu o método no seu estúdio em São Paulo. Hoje várias companhias de dança profissionais e escolas de dança utilizam o método associado às técnicas de dança no treinamento de seus bailarinos.

²⁵ Trabalhamos exercícios do Pilates de solo, ou Pilates Mat Class, que são exercícios que servem de base e complemento para os exercícios em aparelhos. O método foi desenvolvido pelo alemão Joseph Hubertus Pilates (1880-1967) no início do século passado. Para saber mais ver: Panelli (2006) e Davis (2006), conforme bibliografia.

A Eutonia é uma das técnicas da educação somática, já citada neste capítulo. O nosso *tripé*, composto principalmente por essas duas técnicas, serviu para desenvolver a conscientização dos ossos, da musculatura e da pele, trabalhando o alinhamento biomecânico, a organização do tronco, o controle e utilização do centro de força, o movimento fluido e a concentração. Simultaneamente, explorávamos esses vários elementos e, em articulação, trabalhávamos a *estabilização e a mobilidade*.

Esse *tripé* surgiu a partir do seguinte impasse detectado: a maioria dos atores tinha um entendimento intelectual/psicológico do movimento, porém, não conseguiam materializá-lo e fisicalizá-lo. Por exemplo, alguns atores entendiam o comando para ativar o centro de força, ou a força do centro²⁶. Entretanto, ao serem solicitados a realizarem determinados movimentos, não conseguiam demonstrar o controle da musculatura que possibilita essa ação (o reto do abdômen, oblíquo interno e externo, transversos do abdômen, eretores profundos da espinha, também os extensores e flexores do quadril, juntamente com os músculos que compõem o períneo). A cabeça entendia, mas o corpo não possuía uma musculatura preparada para responder ao comando do pensamento.

Uma das possíveis leituras desse impasse é que, quando não possuímos vivência de uma musculatura específica, não conseguimos ativá-la com precisão. Assim, os movimentos que envolvem, ou são originados dessa musculatura, podem não atingir a qualidade esperada. Quando fortalecemos a musculatura e ao mesmo tempo trabalhamos o alongamento – associados à consciência do movimento – adquirimos estabilidade nas articulações, nos ombros, no quadril (cintura escapular²⁷ e cintura pélvica²⁸) e no tronco de um modo geral.

Na tentativa de proporcionar aos atores um entendimento e um controle do centro de força, desenvolvemos um aquecimento direcionado utilizando exercícios do Mat Pilates (Pilates de solo). O centro de força é uma estrutura de suporte, responsável pela sustentação da coluna e dos órgãos internos e estabilização do tronco. Quando atingimos uma consciência do centro de força, podemos focar a execução correta do movimento, gastar menos energia

²⁶ O termo *força do centro* é mais usado nas aulas de corpo de teatro e aulas técnicas de dança. Comumente ouvimos os professores dizerem: “Utilize a força do centro”. Optamos por usar o termo “centro de força”, como utilizado pela técnica de Pilates, porém, o princípio é o mesmo. Na técnica de Pilates, inicia-se o movimento pelo centro fortalecido e, o centro de força, corresponde à primeira parte da estabilização, que acontece por meio da oposição do movimento.

²⁷ A cintura escapular possui dois pares de ossos, duas escápulas e duas clavículas, sendo uma de cada lado. Possui, também, sete articulações, denominadas: glenoumeral, supraumeral, acromioclavicular, escapulocostal, esternoclavicular, esternocostal, e costovertebral. A cintura escapular fixa os ossos dos membros superiores ao esqueleto axial (MIRANDA, 2000).

²⁸ A cintura pélvica é formada pelos seguintes ossos: ílio, ísquio, púbis e sacro. Conhecida popularmente como bacia. (Ibidem, 2000).

para executá-lo, fortalecer a musculatura envolvida e evitar a prática de movimentos descontrolados, pois estes, além de propiciar lesões, diminuem a eficiência do movimento.

No início do treinamento, trabalhamos com uma pequena amplitude do movimento que, aos poucos, foi sendo aumentada, ampliando as suas possibilidades e estimulando o aumento de espaço entre as articulações. Ao utilizar a força do centro para se mover, diminuimos a força exagerada nas extremidades (braços e pernas). Assim, pudemos realizar movimentos mais complexos com mais qualidade, fluidez e habilidade, gastando menos energia, e tendo mais controle do movimento. A partir desse investimento no centro de força, trabalhamos, também, a consciência e o fortalecimento da musculatura dos membros superiores e inferiores, estabilizando e dando mobilidade na musculatura do corpo de maneira organizada e harmoniosa.

A outra base do nosso tripé é o alongamento. Este foi trabalhado seguindo um dos princípios da técnica de Pilates: o alongamento axial. O alongamento axial é a criação de espaço articular no esqueleto axial, formado pela caixa craniana, coluna vertebral e pela caixa torácica. Ou seja, a aplicação do princípio de criar espaço entre as articulações – principalmente na coluna vertebral, descomprimindo as vértebras – promove benefícios como maior mobilidade da coluna vertebral, diminuição da compressão dos discos intervertebrais, alívio de dores na coluna e prevenção de patologias como a hérnia de disco. O alongamento axial busca preservar as curvaturas naturais da coluna vertebral sem criar retificações dessas curvaturas, propondo a mobilidade e o fortalecimento da coluna.

Assim, trabalhamos o alongamento a partir dos ossos, criando espaço entre as articulações e, também, por meio da pele e das fáscias musculares. Consequentemente, alongamos os músculos, ganhando volume e presença. Durante a condução dos exercícios, além das referências da nomenclatura óssea, também são utilizadas imagens para que o ator possa ativar comandos cerebrais que estimulam micro-ações da estrutura óssea, da musculatura e da pele. O movimento jamais é dissociado da intenção, há sempre uma ação interna, um pensamento que aciona e guia o movimento executado.

Por exemplo, quando realizávamos um alinhamento vertical do corpo (estar de pé) e pedíamos aos atores que criassem espaço e alongassem a coluna, geralmente, eles tensionavam a musculatura posterior ou anterior, projetando o pescoço para frente ou para trás. Nesse momento, sugeríamos uma imagem de que o alongamento deveria ser pela garganta. Pedíamos que engolissem a própria saliva e, ao perceber a sua passagem pela

garganta, este deveria ser o espaço de alongamento, por dentro e não pela musculatura externa. Alongar a coluna cervical por dentro, tentando sentir um “gosto de alongamento”.

Outras imagens sugeridas eram de empurrar o teto com a parte superior da cabeça ao mesmo tempo em que empurrassem o chão com os pés, criando assim uma oposição. Ou, ainda, de imaginar um objeto pesado apoiado no topo da cabeça e empurrar o peso deste objeto na direção oposta. O princípio da oposição é um dos mais importantes no trabalho de alongamento. Se uma extremidade vai a uma determinada direção, outra estará indo na direção oposta. Criar oposições durante o movimento promove a dilatação e dá volume ao corpo, modificando o tônus muscular.

A terceira base do nosso tripé é a *consciência do movimento* e, em certa medida, ela perpassa as duas anteriores. Por meio dela, realizamos uma série de exercícios físicos que buscam a harmonia entre o corpo (musculatura) e a mente (comando cerebral). Segundo Jorge (2009), a consciência do movimento é uma abordagem corporal constituída de princípios físicos, expressivos e relacionais.

A partir dessa consciência podemos construir uma musculatura forte e alongada ao mesmo tempo, sem agredi-la. É necessário destacar que poderíamos desenvolver uma preparação física/muscular que não tivesse a *consciência do movimento* como tônica ou objetivo.

As práticas de sensibilização promovem uma escuta mais elaborada do corpo e, a consciência do movimento, nos permite adquirir um maior controle desse corpo, alcançando o que chamamos de consciência corporal. “É pela exploração do espaço, dos planos, pela relação entre dentro/fora, superfície/meio, consciente/inconsciente, que o aluno vai adquirindo a tão falada consciência corporal” (TEIXEIRA, 2009, p. 44).

Realizamos diversos exercícios para trabalhar o fortalecimento e o alongamento dos atores e percebemos que o que importa não é o exercício/movimento utilizado, mas, como ele é executado. Então, não queremos criar uma cartilha dos exercícios utilizados em nosso *tripé de base* da preparação corporal dos atores do *Guesa Errante*, mas registrar os princípios que guiaram os exercícios, quais técnicas foram utilizadas e as principais referências e pensamentos que guiaram nossa prática.

A diversidade de corpos foi um fator importante que a ser destacado entre o grupo de atores, bem como a maneira pela qual utilizamos o nosso *tripé de re-estruturação e re-organização corporal* – como uma ferramenta para possibilitar a integração e a inclusão de

todos os corpos. Os atores se rotulavam e era comum ouvir frases como: “*Ah, eu sou muito “duro”, não encosto a mão no chão. Ah, eu não posso fazer apoio com o braço, pois meu ombro tem problema.*”, e outras variações de “eu não consigo”, “eu não posso”, “tenho problema assim e assado...”. Não estamos criticando ou duvidando de suas falas, mas percebemos, pela experiência, que esse tipo de rotulação vai se cristalizando e criando uma imagem do próprio corpo cheio de impossibilidades.

À medida que interfere na sua autoconfiança e autoestima, levando-o a duvidar de sua capacidade, isso se torna um problema, comprometendo sua qualidade de movimento e reduzindo seu campo de atuação. Todavia, a partir de uma conscientização do próprio corpo e de um trabalho direcionado e aprofundado em técnicas de reabilitação como o Pilates, esses impedimentos diversos – inclusive lesões mais graves e comuns como no joelho ou na coluna – podem ser tratados e curados. Identificamos, também, que a imagem corporal que o ator tem de si, vai sendo transformada à medida que este se aprofunda em conhecer e ter domínio do próprio corpo. Retomando Peter Brook, é por meio do perseverante trabalho técnico que o corpo deixa de ser um lugar de obstáculo e começa ser um receptáculo (BROOK *apud* FÉRAL, 2000).

Desenvolvemos os exercícios a partir da seguinte estrutura física: ossos, músculos, articulações, órgãos, pele e sentidos; não importando as características de cada corpo, seja o mesmo gordo, magro, alto ou baixo. Por isso, não privilegiávamos as habilidades físicas que já possuíam e, sim, como percebiam, entendiam e utilizavam sua estrutura física para realizar os movimentos. A ideia principal era fazer com que os atores descobrissem os saberes de seu corpo.

Começamos com exercícios mais simples, mas com elevado grau de atenção e observação. Alguns atores – que já possuíam experiência com técnicas de circo, ginástica olímpica, capoeira, dança e outras – se sentiam um pouco desinteressados no início, mas isso foi mudando ao perceberem a lógica do trabalho, que os movimentos mais complexos e elaborados viriam subsequentemente à construção de uma base de entendimento do movimento. Até mesmo porque o conhecimento que o seu corpo possuía ia negociando com as novas propostas de se mover. Tudo se reorganizaria e seria revisitado sob óticas diferentes.

Tivemos depoimentos de atores profissionais de dança ou circo que passaram a perceber uma grande influência do trabalho de consciência do movimento em seu corpo e na sua técnica já estabelecida. Relataram, por exemplo, que percebiam um gasto menor de

energia e força para realizar movimentos que pensavam já estar estabelecidos e sedimentados pelo seu conhecimento prévio. E o quanto era impressionante como ficava mais fácil a execução de outros movimentos mais complexos.

Os exercícios realizados em dupla²⁹ desenvolveram a parceria e promoveram a troca de experiências como já dissemos anteriormente. Nesses momentos aconteciam “os roubos” de qualidade. Percebemos que, enquanto trabalhávamos os princípios de uma atividade que poderia ter um foco somente de adquirir resistência física ou “maromba”, desenvolvíamos a cooperação, a confiança, a interação, a troca de experiência e a percepção.

A condução verbal e o toque faziam parte do exercício e, à medida que fosse necessário, fazíamos interferências em pontos específicos para estimular ou relaxar a musculatura necessária, tentando apontar caminhos para realização do movimento.

4.8 O chão nosso de cada dia

Essa é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo.

Klauss Vianna

Dando continuidade ao trabalho de descoberta do movimento consciente, buscamos a relação do corpo com os níveis espaciais. Começamos pelo chão, pois consideramos este o principal elemento para se trabalhar a fluidez e a qualidade do movimento. À medida que o ator ganha qualidade na relação com o chão, melhora também nos outros níveis espaciais³⁰.

Exploramos o chão para que o corpo descobrisse a horizontalidade e a tridimensionalidade, individualmente ou em dupla, com diversos rolamentos utilizados nas aulas de dança contemporânea e no contato improvisação, com o auxílio do próximo ou em contato direto com outro corpo.

No início, os atores demonstraram certa aversão ao trabalho de chão, achavam os rolamentos chatos e desnecessários. Talvez essa oposição foi manifesta pelo fato de que esse trabalho exige disposição aeróbica e resistência muscular, além do fator consciência. Não é

²⁹ Os exercícios estão anexados ao final da dissertação.

³⁰ Nível espacial é a relação de posição que ocorre em duas instâncias: de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento; do corpo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou o espaço em geral. (RENGEL, 2003, p.88)

fácil nem leve e exige estudo, dedicação e disciplina. Então, até começarem a entender o porquê deste trabalho com o chão. Tivemos que insistir, pois, como afirma Suquet, “o chão vai me dar referência do peso, da oposição, do tônus, da tridimensionalidade do meu corpo, permite trabalhar os ossos, os músculos e a pele” (2009, p. 529).

O chão se apresentou como fator primordial para dar referência concreta ao ator de seu peso, gerado pela ação da gravidade sobre o corpo, e a reação do corpo à gravidade. A força da gravidade nesse trabalho é o que auxilia a perceber a força-reação. Ou seja, quando exerço uma força contra o chão, é gerada a mesma força contrária no sentido oposto, que me projeta no espaço.

O movimento de resistência à gravidade gera uma dosagem de tônus muscular empregado nessa resistência. Essa dosagem de tônus muscular está diretamente ligada à presença e ao volume do corpo do ator no espaço que, por sua vez, também é determinada pelas oposições do movimento que são geradas pelas alavancas das articulações e dos apoios. Vianna afirma que o movimento é gerado por um conflito de duas forças opostas e este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço.

À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem me obrigam a uma projeção exterior. No corpo este fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito (1990, p. 78).

Foi proposto aos atores que se movessem, orientados pelos ossos e pelas articulações, tanto na exploração de mudança dos níveis espaciais, quanto na criação de partituras de movimentos coreografados.

Gerda Alexander (PICHAS *apud* VISHNIVETZ, 1995) afirma que os ossos são a fonte fundamental da energia necessária para que o movimento seja econômico. Ao considerarmos os ossos e as articulações como alavancas mecânicas, economiza-se energia de esforço para realizar o movimento. O entendimento é de que, quanto menos acionar o movimento pelo músculo, mais econômico será e menos energia se gastará para realizá-lo. Se nos movermos pelas articulações e pelos ossos, conseqüentemente utilizaremos menos os músculos. Assim, abaixamos o tônus muscular, fazendo menos esforço. O movimento fica mais fluido e leve. Então, requisitamos que os atores observassem em qual parte da musculatura se acumulava tensão desnecessária. A ideia era eliminar a tensão muscular e adquirir a “atenção muscular”, ou seja, utilizar a musculatura certa com o tônus adequado a

cada situação. Neves (2008) afirma que a atenção consciente, além de nos situar no momento presente, pode agir como um mecanismo de seleção e alterar nossos atos automáticos por meio de interferências na ação dos mapeamentos globais.

Seguindo a orientação de o movimento ser originado e orientado pelos ossos e articulações, os atores puderam descobrir diferentes maneiras de se mover e dobrar (articular). E, a partir dessas dobraduras, criar alavancas de apoio que sustentam e empurram o peso, resistindo à gravidade e ganhando projeção espacial. Na orientação das primeiras atividades utilizando o chão como ferramenta pudemos observar, além de corpos muito tensos e com a musculatura excessivamente tonificada, corpos com tónus muito baixo, com dificuldade de entender a utilização dos apoios. O resultado é uma movimentação sem energia, um corpo “mole” e sem presença.

Sobre essa pressão produzida pelo corpo no chão, Miller nos orienta que, quando utilizamos os apoios sem nenhuma pressão na superfície de contato, o denominamos apoio passivo. Quando o corpo incide uma pressão na superfície de contato, ativando a musculatura, chamamos de apoio ativo. Com o apoio ativo a musculatura fica em estado de alerta de acordo com a ação. “Portanto, o *apoio ativo* é a qualidade de utilizar o chão como base de suporte, em estado de prontidão para o movimento, estando alerta e presente com atenção muscular” (MILLER, 2007, p. 68).

Com essa referência do apoio ativo, foi perceptível como alguns atores que possuíam o tónus muscular muito baixo, ganharam mais volume no corpo e densidade no movimento. À medida que o corpo foi descobrindo essas alavancas de apoio, criaram-se oposições entre as articulações, bem como do corpo com o chão.

Essa utilização do apoio ativo de forma consciente desenvolve um aspecto muito importante: a percepção da *tridimensionalidade* do corpo. Geralmente os atores se movem focados na parte frontal do corpo (frente) e na parte posterior (costas). Intuitivamente, alguns despertam para se moverem pela lateralidade (lados direito e esquerdo). O resultado disso é a falta de volume do corpo no espaço e a limitação na qualidade dos movimentos, dentre outros fatores. Assim, por meio das oposições de reação à gravidade, chamamos atenção para o desenvolvimento da percepção dos três planos anatômicos nos quais são realizados os movimentos, a saber: o plano transversal, que divide o corpo em parte inferior (embaixo) e superior (em cima); o plano sagital, que divide o corpo em dois lados (direito e esquerdo) e o

frontal e posterior. Além disso, focamos na possibilidade de oposição entre verticalidade e horizontalidade.

Pudemos perceber que, na relação entre o movimento do corpo e o chão, gera-se uma memória muscular, registrada também na pele, estimulando o sentido cinestésico. Como já dissemos, ao utilizar a força da gravidade em ação-reação (terceira lei de Newton), a musculatura é acionada de uma forma muito peculiar, o peso do corpo na horizontal e seu contato com o chão, proporcionam perceber a tridimensionalidade do corpo de maneira muito específica.

Partindo do princípio da descoberta de um corpo tridimensional, que se move de maneira fluida pelo espaço e utiliza o chão como superfície de contato, exploramos os níveis espaciais, médio e alto, transitando de um nível para o outro, explorando diferentes qualidades de movimento, apoios e formas de transição. O ator, também, era incentivado a tentar manter a qualidade de movimento conquistada no chão nos níveis médio e alto.

4.9 Descobrindo a espiral

A reta é o caminho mais chato entre dois pontos.

Mário Quintana

Uma forte característica detectada no corpo dos atores no trabalho com o chão foi uma coluna sem flexibilidade, que não conseguia realizar movimentos de torção. O tronco se movia em bloco, quadrado, não havia dissociação entre as cinturas escapular e pélvica durante o movimento. Então, por que insistir nessa tentativa de quebrar a rigidez do tronco e a falta de mobilidade da coluna?

Segundo Vianna (1990), a razão impõe a reta como o caminho mais curto entre dois pontos. Também alerta que não podemos nos esquecer de que a reta é tensa e difícil de ser quebrada. Ao associar a reta com a razão, Vianna postula que a racionalidade se sobrepõe a intuição quando o homem a escolhe como condutora dos movimentos, fato que não ocorre quando a escolha de se mover parte da espiral e do movimento curvilíneo, pois, nesse caso, a intuição age à frente da razão. O autor afirma que os movimentos circulares são os mais relaxantes para o corpo, pois liberam as articulações e os grupos musculares, permitindo o

equilíbrio ósseo e muscular, ao contrário dos movimentos retos, que bloqueiam e impedem as riquezas das diversas possibilidades de exploração do movimento.

Realizamos um exercício de rolamento livre pelo chão (deitados na horizontal), de uma extremidade à outra da sala de aula, primeiro sem nenhuma referência ou comando. Os atores teriam que rolar ininterruptamente e, quando não estivessem rolando, teriam que observar os outros realizarem os movimentos. O que é comum de acontecer, e de fato aconteceu, foi a exposição do tronco em bloco, pois os atores rolavam revezando entre decúbito ventral (barriga pra baixo), e decúbito dorsal (barriga pra cima), batendo partes do corpo no chão, dando a impressão de serem quadrados. Isso ocorre justamente pela falta de dissociação entre as cinturas escapular e pélvica. Durante o rolamento, eles batiam as pontas das articulações no chão. O movimento era rígido, as pernas permaneciam juntas e estendidas ao não dobrarem os joelhos, e quase não articulavam a junção do fêmur com a bacia (coxofemoral). Dessa maneira, as possibilidades de movimento ficavam muito limitadas.

Como dissemos, foi perceptível na maioria dos atores uma carência grande de mobilidade e flexibilidade da coluna, em toda cadeia posterior da musculatura, além da falta de dissociação das cinturas (escapular e pélvica), sem consciência disso por parte deles. Depois que os atores realizaram o rolamento, iniciamos uma discussão e abrimos espaço para comentários sendo que, vários deles, perceberam o que acontecia durante o exercício.

Assim, após de juntos detectarmos os “problemas” surgidos, apontamos algumas práticas para tentar solucioná-los. A principal referência foi conquistar a espiral, ou seja, durante o rolamento os atores foram orientados a executar o exercício utilizando a oposição entre as cinturas escapular e pélvica. Aos poucos, essa torção naturalmente provoca o espiralar da coluna vertebral. Com isso, toda musculatura do tronco vai se soltando e interferindo no movimento de todo o corpo, que fica mais solto, fluido e amplo.

Repetimos o rolamento várias vezes, com comandos e orientações diferentes visando dar origem ao movimento e buscando o relaxamento do corpo, o tornando mais pesado e solto no chão, totalmente entregue à gravidade, tentando se misturar com o chão e utilizando esse peso e oposição para conquistarmos a espiral.

Utilizamos vários tipos de rolamentos para criar intimidade entre o corpo e o chão, buscando a sensação de acolhimento, deslizamento e derretimento. Durante a condução, utilizávamos metáforas e imagens para suggestionar e influenciar os corpos a baixarem o tônus muscular, diluindo os nódulos, soltando a musculatura e as articulações, buscando amaciar e

diminuir o atrito do corpo com o chão, tentando eliminar as “pontas”. A partir daí, observou-se notadamente uma qualidade adquirida ao longo dessa condução.

Então, quebrar as retas foi uma das principais tarefas, ou seja, nosso trabalho foi descobrir e explorar os movimentos circulares no, e com, o corpo. Focamos nossa percepção nas articulações, pelas quais é possível o movimento circular, nas pontas arredondadas dos ossos, nas possibilidades de torções do tronco e no espiralar da coluna, além de todas as possibilidades de exploração de movimentos circulares, movendo-nos no espaço.

Segundo Suquet (2009), a espiral é uma das expressões mais exploradas e mais pertinentes do século XX, pois é associada à vida e, dela, procedem transformações. Como uma metáfora do princípio vital e do movimento *continuum*, foi se afirmando de maneira plena.

Esse mecanismo da espiral está presente no treinamento corporal da dança contemporânea, principalmente nos exercícios que trabalham a dissociação das cinturas pélvica e escapular. Mantendo o centro (localizado na altura do umbigo) como ponto fixo, não preso, mas como apoio ou eixo, são desenvolvidos vários exercícios para “quebrar” o tronco quadrado. Uma das principais referências da técnica de dança clássica é exatamente o oposto. O bailarino deve manter alinhadas as duas cinturas (pélvica e escapular) durante os movimentos e exercícios. Na dança contemporânea – herdeira da dança moderna, que tem como uma de suas principais características o fato de o movimento partir do centro e do tronco – o bailarino é estimulado a dissociar as duas cinturas, espiralando a coluna vertebral e trabalhando a oposição delas em relação ao centro e a gravidade. A espiral

(...) transmuta continuamente as polaridades e as dimensões do movimento. O central e o periférico, o ascendente e o descendente, o anterior e o posterior aí se encadeiam sem cessar. A espiral constitui, em suma, um princípio de organização elementar dos organismos e dos tecidos vivos. No corpo humano as fibras musculares, por exemplo, assim são constituídas. (SUQUET, 2009, p. 523).

Vianna (1990) tece seu raciocínio alargando ainda mais o conceito sobre a espiral. Segundo ele, a nossa relação com a vida e com a troca exterior acontece porque, a espiral crescente, o universo, tem um ponto de partida em cada corpo, no nosso interior, na nossa concepção de tempo e espaço.

Buscamos entender no corpo o que seria essa espiral e seus efeitos no movimento, na mudança de qualidade, na amplitude e nas diversas possibilidades, transformando o corpo quadrado em um corpo tridimensional, flexível e espiralado.

4.10 Conquistando um *corpo dançante*

A partir do momento em que percebemos um avanço na qualidade do movimento, na conquista da tridimensionalidade do corpo, na capacidade de transitar pelos níveis espaciais e fazendo escolhas de como fazer isso, passamos a dar ênfase às improvisações de movimento e também aos exercícios advindos da técnica de contato improvisação.

Dentre os diversos exercícios de *improvisação* utilizados, apresentaremos um que demonstra o princípio que nomeamos de *propulsor de movimento*. A regra era que o ator escolhesse um ponto específico em seu corpo de onde se origina o impulso do movimento. Por exemplo, a coluna, a pélvis, a cabeça, a ponta de seu nariz ou orelha, enfim, esse ponto era livre e deveria permanecer durante alguns minutos, até que fosse sugerida a escolha de um novo ponto propulsor.

A segunda regra era escolher, além do ponto em seu corpo (propulsor), outro ponto no espaço (uma mesa, cadeira, ventilador, marca no teto, etc.) para criar relação com o movimento. O movimento se expandia visivelmente e ganhava novas propriedades e tramas. A terceira regra agregada era a de manter a relação do ponto propulsor com o ponto espacial, bem como estabelecer uma nova relação com um terceiro ponto no corpo de um colega. A tensão espacial era acentuada, pois o ator precisaria conseguir uma atenção difusa, dividindo-a com três focos diferentes. Essas regras eram utilizadas combinadas a outras, como estabelecer figuras geométricas com dois ou mais atores ou com um ator e dois pontos no espaço.

Assim, agregamos vários outros comandos e princípios, como, por exemplo, o de criar relação visual do corpo com o espaço. O ator deveria permitir ser atravessado pelas imagens dos objetos e de tudo que invadisse seu campo de visão, sem escolhê-las, apenas as desenhando com partes de seu corpo (propulsores). O movimento surgiria em resposta a esse estímulo. Uma segunda opção seria que o ator escolhesse cada objeto que fosse desenhar, contornando os traços nos mínimos detalhes. Além desses exemplos apresentados, utilizamos diversos exercícios para desenvolver a criatividade, a intimidade e a fluidez do ator, para se mover dançando pelo espaço.

Dessa forma, o ator se movia “livremente”³¹ pelo espaço, desde que, além de seguir as regras e comandos sugeridos, explorasse o movimento com o máximo de consciência. Assim, ele não se esqueceria da qualidade adquirida em nosso trabalho com *o chão*, as transições dos *níveis espaciais*, a *espiral*, o *corpo tridimensional*, o *movimento em suas diferentes texturas e qualidades usado como instrumento de diálogo* e outras possibilidades que poderiam ser utilizadas na sua dança.

Seguimos agregando outros princípios técnicos do contato improvisação. Como já citamos no terceiro capítulo, o contato é uma dança surgida por meio da proximidade de um corpo com o outro e da mudança dos pontos de apoio entre esses corpos. Conta-se com o imprevisível, do que aflora a partir do diálogo entre os corpos. Dessa maneira, é possível descobrir novas atitudes corporais, quebrar com padrões de movimentos e respostas automáticas e até produzir novos comportamentos para situações repetidas.

Antes de entrarmos no contato, realizávamos aquecimentos direcionados, recapitulando a memória do trabalho com o chão e os níveis espaciais, os apoios, as transições, a coluna espiralada e flexível, o centro de força, o enraizamento dos pés no chão, as bases de apoio e todo o arsenal de informações vivenciadas anteriormente. Percebemos que só foi possível desenvolvermos os princípios da improvisação e do contato improvisação, alcançando certo grau de complexidade e qualidade, pelo fato de os atores terem passado pelas fases anteriores (*tripé de base, despreparação, reconstrução e re-organização corporal, o chão, a espiral*).

Estimulamos os atores a se desafiarem, colocando em risco e à prova o corpo preparado, bem como sua capacidade de percepção. Jogar com sua expressividade (emoções, ideias e energias corporais) transformando-a em movimentos precisos (percepção de espaço, tempo e força física). Quando o corpo improvisa, busca constantemente uma mudança cognitiva dos padrões de si e do movimento. Ao organizá-lo, em tempo real, persegue novas ações, conexões e soluções. Sugerimos que os atores mergulhassem mais fundo nessa proposta e deixassem emergir de maneira criativa e consciente as próprias ações e atitudes, bem como sua relação com o outro. O contato improvisação proporciona esse campo. Aos

³¹ Utilizamos a expressão “livremente” entre aspas, por considerarmos que o ator era livre para fazer escolhas de “como” se movimentar. Em determinadas situações, notamos que esse comando, “se movimentar livremente”, possui interpretações distintas, como algo realizado “de qualquer jeito”, desprendido de atenção e intenção.

poucos, os atores foram se entregando ao movimento e à relação e esqueciam que estavam “dançando”. Para eles, no início do trabalho, dançar estava associado somente a fazer passos coreografados para serem copiados e repetidos, e não, também, como uma forma de se expressar, dialogar e se relacionar com o outro e o espaço.

Como o diálogo é a essência dessa dança, após os tiros de improvisação, conversávamos sobre o que havia acontecido. Nos depoimentos, os atores comentavam sobre a percepção de seus corpos sob novas perspectivas, do jeito de se movimentarem, das novas maneiras de se relacionar espacialmente, sobre a construção e desconstrução de conceitos e pré-conceitos sobre a dança e sobre si mesmos. E, o mais importante, para nós, de se sentirem seguros e capazes de dançar e criar danças com sua estrutura corporal. “Compreendi que a dança estava no modo como meu corpo organizava as informações no fluxo com o ambiente e não em passos aos quais deveria me adaptar” (NEVES, 2008, p. 37).

Utilizamos uma diversidade de exercícios e jogos de *improvisação* com o movimento e de contato improvisação para que o ator pudesse se perceber criativo, criando a partir das possibilidades de seu corpo, suas características e singularidades, expressando suas ideias, seus medos, sua maneira de olhar o mundo, relacionando-se com o espaço ao redor e com o outro. Descobrimo-nos um *corpo dançante*.

4.11 Composição de coreografias

Lembramos que nosso trabalho de preparação corporal foi baseado nos processos de formação e criação da dança contemporânea, conforme nos orientamos pelos preceitos de Terra (2003). Esse processo tem como referência a noção de um corpo plural e singular que se relaciona diretamente com a criação e a concepção, ou seja, o bailarino na dança contemporânea cria junto com o coreógrafo ou diretor do espetáculo, sendo autor ou coautor da obra. Ademais, o processo de construção de uma coreografia ou espetáculo se baseia na investigação, na capacidade de transitar pela multiplicidade, na diversidade de técnicas.

De certa forma, nossa construção coreográfica já estava acontecendo desde o princípio do nosso trabalho, pois utilizamos técnicas de preparação que desenvolvem no ator a consciência de seu corpo e, à medida que este vai conquistando essa consciência do corpo e

do movimento, vai ganhando autonomia. Essa autonomia é potencializada quando trabalhamos com a improvisação e o contato improvisação, ou seja, a partir dessa autonomia e de todo trabalho outrora iniciado, direcionamos um olhar para as composições demandadas pelo espetáculo.

A função do coreógrafo foi tentar utilizar todo o saber construído durante a preparação corporal direcionado para as coreografias, criando e sugerindo movimentos a partir da necessidade das cenas e dos personagens, mas, também, estimular os atores na criação de suas coreografias.

Durante as improvisações e do contato improvisação geralmente surgem danças que parecem detalhadamente coreografadas com marcação de tempo, ritmo e espaço. Algumas vezes, durante nossas improvisações, ficávamos surpresos com essas danças que surgiam. Passamos então a focar o nosso olhar e atenção para essas coreografias improvisadas, chamadas de composições instantâneas, estabelecendo atividades em que aproveitássemos o material criado, para realizar uma composição direcionada para as necessidades do espetáculo *O Guesa Errante*.

Durante a criação das coreografias do espetáculo o nosso lema foi “nada se perde e tudo se transforma”. Quando o diretor da peça estava na sala assistindo nosso trabalho de improvisação, e achava interessante o que havia assistido, pedia que repetíssemos. Claro que não conseguíamos repetir tudo exatamente da mesma forma. Então, procurávamos anotar e perceber aquilo que saltava aos olhos (das composições instantâneas), os desenhos e qualidades do movimento, o tema improvisado, as regras que utilizamos para aquela improvisação, dentre outros aspectos. Estimulando os atores a criarem suas coreografias, utilizamos um exercício de composição coreográfica para criar uma partitura de movimentos, conforme descrito a seguir:

Exercício de partitura individual

Objetivo: criar uma partitura de movimentos para trabalhar a relação com espaço (físico e o outro), com próprio corpo e com as qualidades de movimento.

Orientação dada:

1ª fase:

- Construir uma partitura individual, com 15 movimentos “livres”, utilizando os três níveis espaciais;
- As ações dos movimentos devem apresentar intenções claras para que fique perceptível, por exemplo, qual parte do corpo inicia o movimento, quais as nuances/qualidades deste (súbito, leve, pesado, sustentado...) e quais partes conduzem a finalização dos movimentos.

2ª fase:

- Selecionar três movimentos, dos 15 anteriormente executados;
- Repetir cada um deles três vezes, em diferentes momentos, durante a partitura construída (15), totalizando, assim, 24 movimentos.

3ª fase:

- Incluir as ações de tremer e sacudir o corpo inteiro, ou partes específicas, em diferentes momentos durante a partitura construída (24);
- Inserir um momento de pausa /suspensão.

4ª fase

- Apresentar a partitura construída dentro de um quadrado delimitado com fita crepe no chão (com e sem estímulo sonoro);
- Burlar os movimentos em suas qualidades;
- Focar a relação da partitura com o espaço, atentando para o foco do olhar.

5ª fase:

- Após assistir as composições dos colegas, selecionar dois ou três movimentos que mais gostou e incluí-lo na própria partitura.

Após a 5ª fase, fixamos essa partitura individual, estudamos e ensaiamos, tentando entender o que cada um criou e como poderia ser potencializado e apropriado pelo corpo, para, mais tarde, ir para as cenas do espetáculo. Assim, utilizamos essa partitura como base para desenvolvermos outros exercícios, agregando novas maneiras de dançá-la e percebendo o

quanto, e como, as mudanças de foco interfeririam na qualidade da coreografia, como, por exemplo:

Propostas na relação espacial

- Exploramos outras figuras geométricas (de variados tamanhos) além do quadrado, como círculo, triângulo ou apenas uma linha reta no chão;
- [O exercício deve ser realizado] Com os olhos fechados;
- Relacionando diretamente com objetos presentes na sala (ventilador, janela, barra, espelho, bancos, cadeiras, etc.);
- Com foco fechado em si mesmo, fechando a relação somente em torno de si, na sua *cinesfera*, ou dentro da figura geométrica;
- Com foco aberto, relacionando e interagindo diretamente com quem assistia.

Proposta de relação com textos

- Dançar a partitura com texto improvisado (enquanto dança, descrever verbalmente o que aconteceu entre o caminho de casa/faculdade, contar o que comeu no café da manhã, o que vestiu ontem à noite, etc.);
- Descrever uma situação de briga com alguém, enquanto dança;
- Descrever um momento afetivo e caloroso com seu(sua) namorado(a);
- Textos do espetáculo.

Percebíamos uma grande interferência do conteúdo do texto na qualidade do movimento. Dependendo da situação, a mesma era totalmente alterada, ganhando novas nuances, texturas e formas. Se o tópico do assunto era uma briga, por exemplo, a partitura se tornava densa com movimentos pesados, fortes, súbitos, agressivos, sem pausas. Porém, se o assunto do texto era um momento afetivo, a movimentação ficava mais leve, suave, com pausas, redonda, mais fluida e contínua. Assim, acrescentávamos diferentes assuntos aos textos e estudávamos como estes se relacionavam e interferiam na qualidade do movimento. Repetimos esse procedimento utilizando também os textos dos personagens da peça.

Relações entre duetos, trios ou quartetos

- Dançar a partitura formando duetos;
- Posicionando-se e relacionando-se um de frente para o outro – ou de costas para o outro – com ou sem texto;
- Trios ou quartetos com formações espaciais estabelecidas – livres para explorar todo o espaço – com ou sem texto;
- Com estímulo sonoro (com músicas de estilos variados);
- Cantando músicas do repertório da peça.

Sempre observávamos como os focos estabelecidos interferiam nas partituras coreográficas. Nesse exercício, os atores apresentaram certa dificuldade em coordenar vários elementos ao mesmo tempo. Às vezes, durante a execução, privilegiavam a atenção ao movimento e se esqueciam da relação com o outro e com o texto. Ou, então, focavam no texto e perdiam na qualidade do movimento e da relação. Ou, ainda, privilegiavam a relação com o outro e esqueciam a coreografia.

Quando utilizávamos o estímulo musical, a interferência na qualidade da coreografia era imediata e, de certa forma, o ator ficava em função da música. Nesse caso, sugeríamos que fosse estabelecida uma relação consciente com o estímulo sonoro, revezando entre momentos que utilizassem o pulso do ritmo e o contratempo, ou que negassem a música, deixando-a apenas como paisagem de fundo para a dança. Enfim, esperávamos que o ator fizesse escolhas de como utilizar a música, criando uma relação consciente com sua dança e não ficando apenas em função dela.

Após essa intensa experimentação, utilizamos as partituras criadas pelos atores para compormos grande parte das coreografias criadas para o espetáculo *O Guesa Errante*, dialogando com as necessidades coreográficas da peça e o material criado pelos atores em nossas experimentações. Em todas elas os atores cantavam e dançavam.

A primeira coreografia, chamada *Nhamandu*³², que representava um cortejo dos índios e foi criada a partir de um canto indígena, acontecia na segunda parte do espetáculo, quando o personagem do Guesa passava pela Amazônia. Trabalhamos com movimentos curtos e bem marcados, compomos uma marcha de duas filas indianas (uma de cada lado do palco), que

³² Nhamandu é um canto indígena coletado por M. Berenice e Magda Dourado Pucci. Arranjo Vocal: Maurílio Rocha.

entrava marcando o ritmo com os pés, batidas ritmadas na pulsação da música, com sons da respiração. A partir dessa entrada surgia o canto como continuidade da marcação dos pés e da respiração. Como se os sons viessem do corpo, produzidos pelos movimentos.

A segunda coreografia era uma cena em que os atores tinham que promover uma orgia³³ a partir de um canto. Nessa coreografia, aproveitaram-se muitos suportes trabalhados no contato improvisação. A gravação da música da orgia foi realizada por um coral de vozes e tambores, formado por atores que não dançavam. Nessa coreografia, os atores não utilizavam a música como suporte para marcação do ritmo da movimentação, como na coreografia anterior. A música fazia parte da composição, ficava como fundo e suas batidas de tambores e sons das vozes reforçavam a ideia coreográfica. O coro se relacionava diretamente com os atores-dançarinos que dançavam a coreografia orgástica.

A terceira coreografia, intitulada “New York, New York”, na qual os atores cantavam e dançavam, foi criada da seguinte maneira: durante o aquecimento, propus que fizéssemos alguns passos marcados por uma pulsação, também marcada em deslocamento pela sala. A ideia era aprender os passos e utilizá-los para se deslocar, relacionando-se com o espaço e com o outro. O comando foi “brincar” com os passos na relação com os colegas, com o espírito clichê dos musicais americanos, sem pudores e grandes conflitos. Os atores se divertiram muito com a proposta e a coreografia foi montada em um dia. Inclusive, esta coreografia contou com a participação do ator que havia quebrado o seu pé (caso citado anteriormente). O diretor incorporou a ideia de brincar com a situação na cena.

A nossa tentativa, durante as composições das coreografias, foi a de trabalhar com o movimento a partir das ações e intenções. As qualidades de movimento surgiam a partir do conceito da cena. A ideia foi de o ator processar o movimento em seu corpo e se apropriar da coreografia, assim como do texto e do canto, em um mesmo movimento corporal, expressando uma ideia potencializada pelo figurino, pelo cenário e pela trilha.

³³ Orgia: Canto de domínio público. Arranjo Vocal: Maurílio Rocha

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de preparação corporal realizado no *Guesa Errante* não apresenta linhas tão exatas que definam cada fase. Percebemos que elas não são fases independentes, mas, inter-relacionadas, que se entrecruzam e se atravessam. Porém, cada fase tem um objetivo que se destacou e que seria o foco durante determinado período, podendo ser mais dilatado ou mais contraído, pensado de acordo com o tempo em cada processo.

No caso do *Guesa*, tivemos quatro meses de preparação corporal. Nos primeiros quarenta e cinco dias, desenvolvemos as duas primeiras fases, que nomeamos de *despreparação* e de *reconstrução e reorganização corporal*, sendo sustentadas pelo *tripé de base*. Este, como o próprio nome expressa, é a base para um trabalho de consciência do movimento, focando no fortalecimento e alongamento corporais. Durante o desenvolvimento dessas duas primeiras fases, há aspectos das próximas que já estão presentes, como a utilização dos níveis espaciais (chão, nível médio e alto) e as torções em espiral, como elementos que compõem e sustentam o trabalho de conscientização, e não para desenvolvermos o movimento *dançante*.

Podemos dizer que essas duas primeiras fases trabalham com o olhar direcionado mais para dentro do que para fora, exploram o movimento mínimo, com uma musculatura mais profunda e geralmente menos acessada, direcionando mais a percepção para o próprio corpo e os espaços internos, bem como as reações desse corpo em relação às interferências do espaço e do outro.

As fases nomeadas de *o chão nosso de cada dia* e *descobrimo a espiral* visam potencializar e ampliar o movimento consciente do corpo – que já tem uma *base* muscular fortalecida e alongada – na relação com o espaço e com o outro. O olhar começa a ser projetado mais para fora do que para dentro, trabalham-se os movimentos mais ampliados e, em vez de apenas perceber as reações das interferências do espaço externo no corpo, é esse corpo que, sem perder a noção da percepção interna, começa a interferir no espaço.

Os elementos trabalhados nessas duas fases, como a exploração e o domínio da transição dos níveis espaciais buscando o movimento com diferentes qualidades (tanto na horizontalidade quanto na verticalidade), a inserção da espiral, do movimento circular e

infinito (oito deitado) quebrando com o corpo quadrado, são saberes construídos e necessários para explorar a próxima fase.

A fase nomeada de *conquistando um corpo dançante* também vai se servir de todos os saberes anteriores para agregar novos conhecimentos, durante as improvisações e o contato improvisação. Então, o corpo consciente com a percepção do dentro e do fora, com o movimento ampliado e dominado, será desafiado a se colocar em risco, jogando com os outros corpos e com o espaço, reagindo ao inesperado, criando estratégias em milésimos de segundos, buscando não se perder em meio a isso tudo.

Nessa fase, todos os outros saberes conquistados já estão no corpo, sendo burilados a cada dia. Porém, alertamos que os atores precisam ser lembrados desse saber durante as conduções e propostas das improvisações, pois, na hora do risco e do inesperado, é fácil se esquecer de tudo que já foi construído e trabalhado e cair no automatismo de antes, buscando um lugar seguro, já conhecido por este corpo.

Durante todas essas fases do processo de preparação corporal, a comunicação estabelecida por meio do diálogo corporal fez parte da essência de nosso trabalho. Entretanto, o desenvolvimento do diálogo verbal contribuiu muito para elaborarmos e compreendermos o nosso trabalho. Como dissemos anteriormente, geralmente após as nossas práticas, realizávamos uma conversa com os atores, na qual eles relatavam, discutiam e elaboravam a experiência vivida com a prática corporal. Percebemos que esta prática de elaboração, ao final das atividades corporais, apresenta uma influência direta do contato improvisação e sua proposta de construir o saber a partir da própria experiência.

Percebemos um processo cumulativo, no qual desenvolvemos uma variedade de exercícios em fases distintas, com objetivos diferenciados, mas todos veiculando o pensamento de como o ator poderia se relacionar com seu próprio corpo, com o movimento, com o espaço e o outro de forma consciente, utilizando-se da técnica como meio e não como fim.

Trabalhamos a partir da perspectiva da ideia de corpo difundida na dança contemporânea – que considerando a pluralidade dos corpos e sujeitos, e não um modelo idealizado – tem o corpo como lugar de pesquisa, de conhecimento de si e de construção de saberes. São possibilidades de descobertas e re-descobertas, construções e re-construções em um processo em que a diversidade possibilita a troca de saberes entre os diferentes corpos, permitindo ao corpo se fragmentar e refazer diariamente.

Percebemos que trabalhar sob essa perspectiva influenciou os atores a verem seus corpos por outros ângulos, reverem os conceitos e pré-conceitos sobre si mesmos, sobre o corpo, a técnica, o movimento e sobre a dança. Percebemos, também, que trabalhar utilizando um complexo cruzamento de informações advindas de técnicas corporais variadas – mas que trabalham as dimensões sociais, culturais, psicológicas e biológicas – permite um olhar caleidoscópico para o corpo e a dança.

Convidar o ator a conhecer seu corpo foi uma tônica do nosso trabalho, pois consideramos que, conhecer o corpo é conhecer a si mesmo e seus saberes corporais, para chegarmos a um fim que é a obra artística. Acreditamos, também, que é nesse mesmo corpo que se busca, pergunta, responde, processa, cria, resulta e realiza. Entre fragilidades e potencialidades ampliamos a abertura de nossa percepção.

Ressaltamos alguns dos autores cujos pensamentos nortearam a nossa pesquisa prática e teórica como Barba, Vianna e Strazzacappa Hernandez, dentre outros, que acreditam na busca da técnica no próprio corpo, enquanto ferramenta necessária para o êxito da expressão do artista e, no corpo, como meio e resultado de sua arte. Como já citado anteriormente, identificamos que o pensamento desses artistas vai ao encontro de outros aspectos difundidos na dança contemporânea, tais como o trabalho corporal a partir de uma dimensão existencial do sujeito; a abordagem somática do corpo, e este considerado como lugar de pesquisa; a noção de uma corporeidade múltipla; a busca pelo movimento que expresse a identidade do artista e a criação de uma dança original, no sentido de ser originada do próprio artista.

Transitar entre a prática e a escrita se constitui um grande desafio. como disse o poeta Mário Quintana, “a gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa... e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita”. Porém, propusemo-nos aqui o desafio de transpor e refletir sobre a nossa experiência prática para o texto escrito, o que se mostrou fundamental para dimensioná-la e perceber possíveis conexões com a produção teórico-reflexiva das práticas corporais atuais, detectando fragilidades, mas, também, potencialidades.

Na prática, na sala de aula, entre atores e preparador corporal, esse conhecimento foi sendo construído gradativamente, não só na expressão verbal, mas na troca de saberes entre nossos corpos, podendo ser lido, ouvido, visto, tocado, sentido e entendido, proporcionando respostas, criando dúvidas, enfrentando conflitos, contentamentos e descontentamentos.

Durante a preparação corporal me coloquei com “ouvido torto”, tentando ouvir o “não dito”, o que o corpo mostra “sem querer”, ou querendo mostrar, sem dizer. Por um lado, percebo que temos as ferramentas técnicas, práticas, teóricas, exercícios, jogos e propostas didáticas cênicas. Porém, acredito que o “pulo do gato” esteja em nossa escuta, em tentar saber como e quando se utilizar de cada ferramenta, seja elemento técnico ou intervenção verbal/toque, a serviço do progresso do ator e do trabalho corporal e cênico. São tentativas diárias, erros e acertos, um aprendizado recíproco constante que nunca cessa, como em um ciclo ininterrupto, que a cada montagem se repete e se transforma.

Porém, acreditamos que o importante é “(...) lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não.” (VIANNA, 1990, p. 131).

A partir de nossa experiência – e sob a luz do pensamento de artistas que teorizaram sobre o corpo, a técnica e a arte do movimento – acreditamos que a verdadeira expressão do artista não está fora do corpo, mas nele próprio. Como foi dito por um dos atores ao final do processo, “O que para mim foi de mais importante nesse processo, principalmente quando escolhi a cena, a forma como seria feita, o personagem, etc., foi o fato de poder me conscientizar de um corpo dançante” (L.S., ator de Elogio da Loucura, 2006).

A frase escrita pelo ator parece servir como um sinal incentivador, para aprofundarmos e continuarmos a pesquisar como a dança contemporânea pode ajudar o ator a buscar, dentro de si, o material para desenvolver uma maneira particular e única de expressão artística, se descobrindo como um *corpo dançante*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALABY, J. **A práxis pedagógica de um programa de liderança**. Disponível em: <http://www.unisa.br/cbel/artigos05/05_jose_alaby_pt.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2008.

ALVARENGA, A. L. **Dança moderna e educação da sensibilidade**: Belo Horizonte (1959 - 1975). Orientadora: Maria Cristina Soares de Gouveia. 2002. 53 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. **Klauss Vianna e o ensino da dança**: uma experiência educativa em movimento (1948-1990). Orientador: Tarcísio Mauro Vago. 2009. 306 f. Tese (Doutorado em Educação e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ALVES, F. S. Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira. **Motriz**, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 175-180, set./dez. 2003.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, M. S. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BUENO, F. S. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: FAE, 1986.

BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2001.

CABRAL, J. S. Arquitetura irreversível: o corpo e a flecha do tempo. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 089.07, out. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp445.asp>>. Acesso em: 10 jun. 2008.

CARLSON, M. A. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DASCAL, M. **Eutonia “o saber do corpo”**. Orientador: Eusébio Lobo da Silva. 2005. 78 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

DAVIS, C. M. **Fisioterapia e reabilitação**: técnicas complementares. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.

DUNCAN, I. **Isadora**: fragmentos autobiográficos. Porto Alegre: L&PM, 1981.

_____. **Minha vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FAHLBUSCH, H. **Dança moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FELDENKRAIS, M. **Vida e movimento**. São Paulo: Summus, 1984.

FÉRAL, J. Vous avez dit “training”? [Você disse “training”?]. In: BARBA, Eugenio. *et al.* p. 7-27. **Le Training de l’acteur** [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique, 2000. [Tradução de José Ronaldo Faleiro].

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2003.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, Jan. 1999.

_____. Transformações de práticas de dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p. 161- 171.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GREBLER, M. A. Corpo e encenação: os instrumentos do ator e do bailarino. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., 2007, Belo Horizonte. **Anais...** Disponível em: <<http://www.portalbrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/Corpo%20e%20encenacao%20os%20instrumentos%20do%20ator%20e%20do%20bailarino%20-%20Maria%20Albertina%20Grebler.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

RIBEIRO, A. R.; MAGALHÃES, R. (Orgs.). **Guia de abordagens corporais**. São Paulo: Summus, 1997.

HILDEBRANDO, A. Diário íntimo de uma errância. In: _____. **O Guesa errante ou de como o Historishes und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. acadêmicos do mákeneyá se uniram para apresentar a errância do guesa**. Belo Horizonte: Emcomum, 2008. p. 10-14.

JORGE, S. Arte e consciência do movimento: um burilar reflexivo de estados de presença. In: SALDANHA, S. (Org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 113-120.

KATZ, H. T. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KOLYNIK, H. M. R. Uma abordagem psicossocial de corporeidade e identidade. **Integração**, São Paulo, v. 9, n. 43, p. 337-345, out./nov./dez. 2005.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LALANDE, A. **Vocabulário técnico e crítico de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, F. H. C. Contato Improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. **Movimento**, Porto Alegre, v.11, n. 2, p. 89-110, maio/ago. 2005.

MARFUZ, L. C. A. O paradoxo da construção da personagem na dança-teatro de Pina Bausch. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, ano 2, n. 2, p.30-36, 1999.

MARINHO, N. Binômio técnica-criação: uma acepção estética e também ética. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009. p. 107-114.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIRANDA, E. **Bases de anatomia e cinesiologia**. Rio de Janeiro: Sprint, 2000.

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

MUNIZ, M. Sobre a criação corporal em o guesa errante ou... um não entendimento entendido. In: HILDEBRANDO, A. **O Guesa errante ou de como o Historishes und Ethnologisches Museum Von Kubenkrid e o G.R.E.S. acadêmicos do mákeneyá se uniram para apresentar a errância do guesa**. Belo Horizonte: Emcomum, 2008. p. 34-37.

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

NUNES, R. A filosofia, o filosofar e a filosofia da educação. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, v. 19, p. 7-17, jul./dez. 2003. Disponível em: <www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/filosofiaefilosofar.doc>. Acesso em: 10 de jun. 2011.

PANELLI, C.; MARCO, A. **Método pilates de condicionamento do corpo**. São Paulo: Phorte, 2006.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PICON-VALLIN, B. “L’Acteur à l’exercice: de quelques expériences remarquables” [O ator em exercício: sobre algumas experiências notáveis]. In: BARBA, Eugenio *et al.* **Le training**

de l'acteur [O training do ator]. Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000, p.31-56. [Tradução de José Ronaldo Faleiro].

PRÓCHNO, C. C. S. C. **O corpo do ator: metamorfoses e simulacros**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.

REIS, C. S. O corpo e a criação: a d(o)bra. **Caderno de encenação**, Belo Horizonte, v. 1, p. 11-12, 2005.

_____. Dança contemporânea e preparação corporal: que diálogo é esse?. **Caderno de encenação**, Belo Horizonte, v. 4, p. 17-18, 2006.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, P. C. Gênero e identificação feminina primária. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 11, n. 18, p. 238-256, dez. 2005.

_____. Uma abordagem psicanalítica dos fenômenos de imitação precoce: questões preliminares. In: ENCONTRO LATINO AMERICANO DOS ESTADOS GERAIS DA PSICANÁLISE, 4., 2005, São Paulo.

ROCHA, T. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009. p. 55-70.

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino pesquisador intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. **O método BPI e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. Orientadora: Maria da Consolação Gomes Cunha Fernandes Tavares. 2003. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHMIDT, R. A.; WRISBERG, C. **A aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2001.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: UFBA, 2005.

SILVA, M. C. C. Técnica clássica na contemporaneidade do meu corpo. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009. p. 153-158.

SIQUEIRA, D. C. O. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOTER, S. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança 1**. 2. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

_____. Sobre técnicas e métodos. In: WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.). **Seminários de dança**: o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letradágua, 2009. p. 93-98.

STANISLÁVSKI, C. **A preparação do ator**. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STRAZZACAPPA HERNANDEZ, M. M. **O corpo en-cena**. Orientador: Joaquim Brasil Fontes Junior. 1994. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. Reflexões sobre a formação profissional do artista da dança. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p. 175-194.

_____. As técnicas corporais e a cena. In: GREINER, C.; BIÃO, A. J. C.; KANAU, A. (Orgs.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. p. 163-168.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; VIGARELLO, G.; COURTINE, J. (Orgs.). **História do corpo**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, v. 3. p. 509-540.

TEIXEIRA, L. Trago na memória corporal o que Angel me favoreceu. In: SALDANHA, S. (Org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 39-48.

TERRA, A. Processo criativo em dança no ensino superior: educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades nos treinamentos do intérprete criador da dança. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003. **Anais...** Florianópolis: ABRACE, 2003. p.218-220.

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VISHNIVETZ, B. **Eutonia**: educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.

WOSNIAK, C.; MEYER, S.; NORA, S. **Seminários de dança**. Joinville, SC: Letradágua, 2009.

Videografia

Arquivos Pessoais de fotos e vídeos dos processos de montagem do Guesa Errante.

Pesquisa na Internet

Acervo Klauss Vianna – www.klaussvianna.art.br (20/04/2008)

Contact Improvisation: www.agen.tamu.edu/users/castell/contact.html
www.balletdanca.miningco.com/library (20/05/2006)

Anotações Pessoais

Diários de Montagens das peças: “Hoje Tem Baile” (2005), “Elogio da Loucura” (2006), “O Guesa Errante” 2007.

ANEXO A

Exemplos de exercícios utilizados na preparação corporal

1) Contato com chão

Objetivos: Conscientização das estruturas ósseas e musculares, percepção do peso e volume corporal e dos sentidos; desenvolvimento de maior intimidade e percepção da relação dessas estruturas com chão.

1º fase - Plano Baixo (solo/chão)

Orientação:

- Deitar no chão em decúbito dorsal e relaxar tronco e membros de forma a aumentar o máximo o contato com o chão;
- Iniciar lenta e continuamente o rolamento lateral (esquerda e direita) procurando manter o contato com o chão (desenvolver a sensação de uma densidade de “leite condensado”);
- Evitar tensões nas extremidades, principalmente nos pés, na coluna cervical, lombar e no maxilar;

2º fase - Plano Médio

Orientação:

- Dar continuidade ao rolamento iniciado no plano baixo, evoluindo para o plano médio, utilizando apoios (diferentes partes do corpo, sendo mãos e pés de uso secundário) e distribuindo o peso de forma homogênea;

3º fase - Plano Alto

Orientação:

- Ganhar gradativamente a verticalidade, buscando “desenrolar a coluna” começando pelo cóccix até a cervical, apontando os ísquios e cóccix para o chão.
- Repetir esse exercício utilizando música, alternando a qualidade dos movimentos, o ritmo e a dinâmica das passagens pelos planos.

Comentário: Nesse exercício, observa-se a dificuldade de “entregar” o corpo para o chão na ação de rolar continuamente, criando tensões, principalmente nas pernas, pés e pescoço.

2) Escuta do movimento

Objetivo: desenvolver a capacidade de escuta corporal da condução do outro; exercitar a dissociação do movimento das partes do corpo e a fragmentação do movimento através das articulações.

Exercício com a bolinha:

Orientação:

- Posicionar-se de pé, com pés paralelos e afastados, seguindo a largura do quadril, com o corpo relaxado (diferente de largado);
- Posicionar-se em frente ao seu par;
- Estabelecer contato visual com colega (par A B);
- A e B seguram a bolinha fazendo pressão com a mão espalmada, de modo que ela não caia. Alternadamente, cada um irá conduzir a bolinha pelo espaço, explorando os três planos, de forma que precise “escutar” e seguir a condução do outro, buscando uma qualidade de deslocamento, evitando tensões e buscando um fluxo contínuo no movimento.

Estímulo-Resposta (ativo e passivo):

Orientação:

1ª Fase:

- Posicionar-se de pé, com pés paralelos, afastados seguindo a largura do quadril, com corpo relaxado (diferente de largado);
- Posicionar-se em frente ao seu par;
- Estabelecer contato visual com colega (par A B);
- Com o dedo indicador, A deve iniciar a condução de uma parte do corpo de B. Este, por sua vez, ao término de cada condução de A deve retornar à posição inicial. Recomenda-se iniciar com pequenos movimentos e aumentar gradativamente.
- Variar a direção, a intensidade e a velocidade dos movimentos na condução, alternando-a;
- O conduzido deve evitar o tensionamento de outras partes do corpo, devendo responder somente com as partes tocadas;

2ª Fase

- A condução deve ser contínua, não retornando o conduzido à posição inicial;
- Utilizar os dois dedos simultaneamente, diferenciando ritmo e dinâmica, planos, etc.

3ª fase

- Utilizar as mãos para realizar a condução;
- Explorar os diferentes planos (baixo, médio, alto)

Ação-Reação “puxa empurra”

Objetivo: promover um diálogo corporal a partir de duas ações, puxar e empurrar.

Orientação:

1ª fase:

- Dialogar com os pares através das ações de puxar e empurrar, procurando reagir com intensidade equivalente à ação inicial;
- Utilizar todas as partes do corpo;

2ª fase:

- Organizar a partir das ações acima exploradas (puxa-empurra) uma “frase” coreográfica;
- Retirar da frase construída excessos nas reações;

3ª fase:

- Realizar a execução da frase, improvisando um texto cotidiano, como por exemplo, descrever o trajeto “casa – faculdade”;
- Executar a mesma “frase coreográfica” improvisando um texto a partir de uma situação sugerida pelo coordenador, por exemplo, “dois amigos assistindo um jogo de futebol”, “casal fazendo compra no supermercado”, etc.

Exercício de (re) desenhar espaços

Objetivos: relacionar-se com o espaço físico observado, buscando interagir com o mesmo e, ao mesmo tempo, modificá-lo.

Orientação

- Deitar no chão; observar todo o espaço;
- Desenhar no ar, com o dedo indicador, tudo que está dentro do campo de visão;
- Desenhar os objetos com outras partes do corpo, utilizando os três planos (alto, médio e baixo);
- Selecionar objetos e redesenhá-los no ar, projetando-os em outros planos e outros ângulos.

ANEXO B
Ficha técnica do espetáculo

O GUESA ERRANTE

OU

DE COMO O HISTORISCHES UND ETHNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID
E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENYÁ SE “UNIRAM” PARA APRESENTAR A
ERRÂNCIA DO GUESA TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL À VERSÃO FAC-
SIMILAR DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE.

ELENCO:

Alexandre Vasconcelos, Aline Coelho, Altamiro Rocha, Ana Coutinho, André Macedo, André Pastore, Andrea Baruqui, Andréa Dario, Bia Campos, Bruna Chiaradia, Cecel Dantas, Chico Cereno, Clarice Rena, Cláudia Assunção, Cristiane Dayrell, Cristiano Diniz, Daniel Hazan, Denise Iozzi, Diego Krisp, Douglas Santo, Éderson Clayton, Elba Rocha, Enedson Gomes, Fernando Modesto, Joana Ribeiro, João Filho, Júlia Branco, Léo Campos, Marco Nepomuceno, Mariana Rosa, Marilene Batista, Milena Pitombo, Priscila Venturim, Renata Corrêa, Renato Avelar, Ricardo Righi, Roberson Domingues, Samuel Brandão, Sérgio Nicácio, Thaís Durães, Verônica Tannure, Vinícius De Nadai, Wester de Castro.

TEXTO: Sousândrade / Joaquim de Sousa Andrade (1833 -1902).

DRAMATURGIA E DIREÇÃO GERAL: Antonio Hildebrando.

PREPARAÇÃO MUSICAL E VOCAL E ARRANJOS VOCAIS: Maurílio Rocha.

PREPARAÇÃO CORPORAL: Cristiano Reis e Mariana Muniz.

COREOGRAFIAS: Cristiano Reis.

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Andréa Dário, Ana Luiza Amparado, Cristiano Reis, Gil Esper, Juliana Mota, Marco Nepomuceno.

ASSISTÊNCIA DE PREPARAÇÃO CORPORAL: Juliana Carvalho.

ASSISTÊNCIA DE PREPARAÇÃO VOCAL: Juliana Motta, Priscila Clair.

CENOGRAFIA: Antonio Hildebrando, Conceição Bicalho, Ivanil Fernandes.

CENOTÉCNICA: Ivanil Fernandes.

AUXILIAR DE CENOTÉCNICA: André Macedo.

FIGURINOS: Antonio Hildebrando, Ivanil Fernandes.

CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Dona Valda, Ivanil Fernandes e equipe de desenhistas.

ILUMINAÇÃO: Antonio Hildebrando, Cristiano Diniz, Enedson Gomes, Gil Esper, Ivanil Fernandes, João Dadico.

ANIMAÇÕES: Conceição Bicalho, Cláudio Oliveira, Daniel Hazan, Fernando Modesto.

EQUIPE DE TEATRO DE SOMBRAS: Cristiano Diniz, Enédson Gomes, Mariana Rosa.

DESENHOS: Conceição Bicalho, Daniel Bilac, Daniel Hazan, Douglas Veloso, Fernando Modesto, Gabriela de Melo, Guilherme Corgozinho, Leandro Figueiredo, Luis Henrique, Luis Henrique Teixeira, Mariana Parzewski, Mário Vinicius, Rodrigo Freitas.

MÁSCARAS – Criação e confecção: Conceição Bicalho, Fernando Linares, Rafael Casamenor, e alunos da disciplina Tópicos em Teatro B – Guesa Errante: Cenografia e Figurinos: André Macedo, Arethuzza Iemini, Claudia Assunção, Daniela Ferreira, Danielle Portugal, Enedson Gomes, Fabio Dias, Frederico Picoli, Leandro Lara, Lucas Ferreira, Ludmilla Ramalho, Mariana Blanco, Marina Arthuzzi, Marina Florentino, Nyvea Karan, Reginaldo dos Santos, Silvia Rodrigues, Tereza Gontijo, Verônica Tannure.

SERIGRAFIA: Tânia Araújo.

PROJETO GRÁFICO: Daniel Hazan, Fernando Modesto, Nando Motta.

DOCUMENTAÇÃO EM VÍDEO: Álvaro Starling, Claudio Oliveira, David Mussel, Guilherme Dias, Luis Carneiro.

ALEGORIAS: (Amazônica) Ivanil Fernandes, (Estátua indígena): Arthur C. Arnold, Gabriel Pereira, Ivanil Fernandes, Marcos Moura, Mateus Marques, (Incas) Mário Vinicius.

REGISTRO FOTOGRÁFICO: Álvaro Starling, André Macedo, Juan Celin, Chico Cereno, Claudio Nadalin, Guilherme Dias, Henrique Teixeira, Marcos Moraes.

MÚSICA INCIDENTAL/EFEITOS SONOROS: Andréa Dário, Altamiro Rocha, Chico Cereno, Elba Rocha, Enedson Gomes, Jalver Bethônico, Marco Nepomuceno, Ricardo Righi.
Participação especial: Alexandre Cardoso

OPERAÇÃO DE LUZ: Gil Esper.

OPERAÇÃO-PROJEÇÕES: Fernando Modesto Marina Arthuzzi.

OPERAÇÃO DE SOM: Ana Luisa Amparado.

CONSULTORIA EM MÁSCARAS: Fernando Linares.

CONSULTORIA EM TÉCNICAS E ESTRUTURAS: João Cristelli.

CONSULTORIA EM FIBRAS: Joice Saturnino.

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Andréa Dário, Roberta Santos Lima.

PESQUISADORES: Ana Luiza Amparado (Iniciação Científica – PIBIC/CNPq); André Macedo (Iniciação Científica – PIBIC/CNPq); Cristiano Reis (Estágio Docência - Mestrado em Artes - EBA/UFMG –); Gil Esper (Estágio Docência - Mestrado em Artes EBA/UFMG); Juliana Motta (Mestrado em Artes EBA/UFMG);

MONITORAS DE GRADUAÇÃO (PMG) DA DISCIPLINA ESTUDOS VOCAIS E MUSICAIS DIRIGIDOS: Priscila Cler, Aline Batista.

EQUIPE DE PRODUÇÃO: André Macedo, Ana Luiza Amparado, Andréa Dario, Arethuzia Iemini, Claudia Assunção, Cláudio Oliveira, Marco Nepomuceno, Roberta Santos Lima, Thaís Durães.

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Ana Luiza Amparado, Antonio Hildebrando.

ANEXO C
Texto do espetáculo

O GUESA ERRANTE

OU

DE COMO O HISTORISCHES UND ETHNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID³⁴ E O G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ³⁵ SE “UNIRAM” PARA APRESENTAR A ERRÂNCIA DO GUESA TÃO FIDEDIGNA QUANTO POSSÍVEL À VERSÃO FAC-SIMILAR DA OBRA DO SR. SOUSÂNDRADE.

(PRÓLOGO) COMISSÃO DE FRENTE

Ao entrar no “museu”, o público se depara com várias “estátuas”. Enquanto o músico toca a sua flauta, os dois desenhistas utilizam as estátuas como modelos para suas obras. Quando o público se acomoda, entra a diretora do museu.

DIRETORA DO MUSEU - Boa noite, senhoras e senhores. Como diretora honorária do HISTORISCHES UND ETHNOLOGISCHES MUSEUM VON KUBENKRID agradeço a presença de todos e peço desculpas pelo atraso, mas eu estava em reunião com a equipe de pesquisadores do G.R.E.S. ACADÊMICOS DO MÁKENEYÁ que vai homenagear o grande escritor Maranhense, Joaquim de Sousa Andrade, mais conhecido como Sousândrade, com o enredo: **“Eia, imaginação divina”**³⁶: O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR E COM OU SEM PEDRA NO MEIO O TROPEÇO FAZ PARTE DA JORNADA. Eia, imaginação divina é o primeiro verso de seu tão famoso quanto desconhecido poema O GUESA ERRANTE: *(Lê o trecho do poema que está projetado)* **Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, / Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes!** Creio que podemos afirmar que a fonte primária de seu poema é a obra do Sr. Alexander von Humboldt : *(Projeção da capa do livro e de um fragmento de texto)* *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l’Amérique*, na qual se lê: *La victime humaine étoit*

34 “Homem branco” em língua txucarramãe.

35 “Eu não sei” em língua Macú.

36 Todos os textos de Sousândrade virão em negrito

appelée guesa, errant, sans Maison... etc. etc., nesta obra importantíssima, somos informados de que a lenda é de origem Muísca. *(A partir deste ponto, são projetados vários elementos referentes à cultura muísca) Los Muiscas habitaron el altiplano cundiboyacense. Su economía, basada en la agricultura, se desarrolló óptimamente gracias al aprovechamiento de las laderas y sistemas de cultivo, canales de saque y riego. Su producción de mantas, cerámicas y artesanías fue abundante, lo que les permitió destinar el excedente al comercio de la sal, las esmeraldas y la tributación. Su estado fue gobernado por poderosos caciques llamados el Zipa y el Zaque, secundados por otros de menor jerarquía. (Projeção do desenho do público entediado)* Os senhores parecem entediados, mas para tornar mais atraentes as visitas guiadas, o nosso museu criou o programa “bolsa artística”, destinado a socorrer jovens artistas em dificuldades financeiras. Uma salva de palma para os jovens artistas...

CORO DOS JOVENS ARTISTAS - Há muito tempo, tanto tempo que a memória se embaralha, o povo Muísca recebeu a visita de Bochica que lhes ordenou que eles adorassem o deus sol e erguessem um templo em sua homenagem. A cada 15 anos deveriam escolher um recém-nascido que seria educado pelos sacerdotes do templo do sol até os 10 anos. A criança seria chamada de Guesa, que significava o escolhido para o sacrifício, o órfão de pais vivos, escolhido como salvador ou o sem casa. Aos dez anos, o Guesa saía a caminhar pela estrada do Suna, a estrada do sol, e passava por muitas provações e, assim, fazia a dura jornada até os quinze anos, quando era sacrificado e o seu coração era ofertado ao deus sol e depois enterrado e o seu sangue borrifado pelos campos para que as colheitas fossem fartas e todos vivessem em paz... *(Saem)*

DIRETORA - A mim me parece que o Sr. Sousândrade, quando ambienta a lenda no império Inca, comete uma impropriedade histórica e etnológica, e eu não podia deixar de fazer esta ressalva. Mais uma vez agradeço a presença de todos e desejo que a sua visita seja proveitosa...

SOUSÂNDRADE - *(Entrando envolto pela fumaça)* **Pareceu-me sempre que eu nada deveria dizer em defesa do Guesa Errante, transcrevendo apenas a opinião contemporânea, que o justificasse ou condenasse. O poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo a natureza própria do autor [...] que creu sempre que todo poeta, sob pena de escravidão e morte, deve ser o que ele é, e não o que o aconselham para ser. [...] Ser absolutamente eu livre, foi o conselho único**

dos mestres [...]. Pode, aquilo que for feito, ficar imperfeito, e será, talvez; mas tenho que estes adorados mestres nunca amaldiçoarão ninguém por lhe haverem os céus dado asas de ferro em vez de asas de ouro – contanto que voem elas em firmamento distinto e não derretam-se aos raios solares.³⁷

BOCHICA - Introibo³⁸, senhoras, templos meus..

GENTILEZA - senhoras, / Templos meus, flor em flor

VOZ DA AMÉRICA - São-vos olhos quebrados / Danados

BISPO DO ROSÁRIO - Nesta noite de horror.

BOCHICA - Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. / Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo; / Criador, criação

GENTILEZA - Dos seis dias genésicos / Vem toda esta função. /

VOZ DA AMÉRICA - Fez-se luz, mar e mundo / Rotundo;

BISPO DO ROSÁRIO - Criador, criação

BOCHICA - Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca;

BISPO DO ROSÁRIO - o ângulo obtuso, /

VOZ DA AMÉRICA - Confuso

GENTILEZA - Qual num olho um terçol.

VOZ DA AMÉRICA - Vênus fica passando / Pelo disco do sol, / Mosca; / o ângulo obtuso, / Confuso / Qual num olho um terçol.

(Todo o elenco entra em cena formando o Grande Coro).

GRANDE CORO - Salgo a caminar/ por la cintura cósmica del sur,/ piso en la región,/ mas vegetal del viento y de la luz;/ siento al caminar/ toda la piel de América en mi piel/ y anda en mi sangre un río/ que libera en mi voz su caudal.// Sol de Alto Perú,/ rostro, Bolivia, estaño y soledad,/ un verde Brasil,/ besa mi Chile, cobre y mineral;/ subo desde el sur/ hacia la entraña América y total,/ pura raíz de un grito/ destinado a crecer y a estallar.// Todas las voces todas,/ todas las manos todas,/ toda la sangre puede/ ser canción en el viento;/ canta conmigo canta,/ hermano americano,/ libera tu esperanza /con un grito en la voz.³⁹ (O coro sai lentamente)

BOCHICA - Os poetas plagiam, / Desde rei Salomão:

GENTILEZA - Se Deus cria – procriam,

³⁷ Comentários de Sousândrade acerca de sua obra.

³⁸ Introibo ad Altare Dei, subirei ao altar de Deus. Fórmula inicial da missa católica em latim

³⁹ (Letra: A. Tejada Gomez - Música: Cesar Isella)

BISPO DO ROSÁRIO - **Transcriam** –

VOZ DA AMÉRICA - **Mafamed e Sultão.**

BOCHICA - **Os poetas plagiam,**

GENTILEZA - **Procriam.**

BISPO DO ROSÁRIO - **Transcriam**

VOZ DA AMÉRICA - **Plagiam, procriam, transcriam..**

(Saem todos e apenas a sacerdotisa permanece.)

PRIMEIRO MOVIMENTO: ALA DOS INCAS DESTRONADOS !

SACERDOTISA - **Os Andes / Vulcânicos elevam cumes calvos, /Circundados de gelos, mudos, alvos, / Nuvens flutuando – que espetáculos grandes! / Lá onde o ponto do condor negreja, Cintilando no espaço como brilhos / D’olhos, e cai a prumo sobre os filhos / Do lhama descuidado; onde lampeja / Da tempestade o raio; onde deserto, / O azul sertão, formoso e deslumbrante, / Arde do sol o incêndio, delirante / Coração vivo em céu profundo aberto.**

CORO DAS PARCAS - *(Entrando)* **Nos áureos tempos, nos jardins da América / Infante adoração dobrando a crença / Ante o belo sinal, nuvem ibérica / Em sua noite a envolveu ruidosa e densa.**

Entrada dos Incas e dos padres e soldados espanhóis

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS⁴⁰ - **Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão:**

CORO DOS CANTADORES - **Cândidos Incas! / Quando já campeiam / Os heróis vencedores do inocente / Índio nu; / quando os templos s’incendeiam, / Já sem virgens, sem ouro reluzente, / Sem as sombras dos reis filhos de Manco, / Viu-se... (que tinham feito? E pouco havia / A fazer-se...) num leito puro e branco / A corrupção, que os braços estendia!**

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS - **Sol dos Incas pras palmas**

CORO DAS PARCAS - **E da existência meiga, afortunada, / O róseo fio nesse albor ameno / Foi destruído. Como ensangüentada / A terra fez sorrir ao céu sereno!**

CORO DOS CANTADORES - Foi tal a maldição dos que caídos / Morderam dessa mãe querida o seio, / A contrair-se aos beijos, denegridos, / O desespero se imprimi-los veio, / Gemidos se ouvem no amplo firmamento! /

CORTEJO DO PADRE E SOLDADOS - Pras Almas / Jesus Cristo e Platão.

CORO DAS PARCAS - E o Sol, que resplandece na montanha / As noivas não encontra, não se abraçam / No puro amor; e os fanfarrões d’Espanha, / Em sangue edêneo os pés lavando, passam.

CORO DOS CANTADORES - e os fanfarrões d’Espanha, / Em sangue edêneo os pés lavando, passam.

CORTEJO PADRE E SOLDADOS - Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão: / Sol dos Incas pras palmas / Pras Almas / Jesus Cristo e Platão.

CORO DAS PARCAS - Caiu a noite da nação formosa; / Às meneadas cimas qual altares / Do Gênio pátrio, que a ficar distante / S’eleva a alma beijando-o além dos ares. / E enfraquecido o coração, perdoa...

CORTEJO PADRE E SOLDADOS - Jesus Cristo e Platão.

CORO DAS PARCAS - Na hora saudosa, murmurando adeus. (Saem cantando)) Salgo a caminhar/ por la cintura cósmica del sur,/ piso en la región,/ mas vegetal del viento y de la luz;/ siento al caminar/ toda la piel de América en mi piel.

GUESA - (Entrando) Do mundo despedi-me, / está despido o manto social que me trajava: / Eu direi a razão por que hei partido / Para longe de quanto eu mais amava. Anda-se... qual eu ando, sem conforto, / Vendo a verdade nas divinas dores.

BOCHICA - Ó terra! Umbroso e único conviva, / Do banquete infinito!

GENTILEZA - Degradadas / São tuas criações! Quando as consumes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes...

BISPO DO ROSÁRIO - Triste e no próprio seio a fartar fomes...

VOZ DA AMÉRICA - Degradadas / São tuas criações! Quando as consumes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes...

(Cortejos de drogados e de retirantes passam pelo Guesa e, no telão, são projetados desenhos que mostram situações típicas de desigualdade e de exclusão sociais)

GUESA – Oh! Ninguém queira / Saber o quanto pode ter passado / Um mudo coração que chega ao estado / Solitário, em que estou nesta ribeira! / Dize, não sentes fundo a dor da vida?

GUESA – Onde eu era a tormenta, eis o passado. Quanto ao presente... Mas, esqueço; me perco / em vãos pensares, / E eu não posso parar: a Voz me brada

PROFETAS - Não é ‘i tua pálida pousada!

GUESA –*(Iniciando a sua caminhada pela América do Sul)* Salgo a caminhar / pela cintura cósmica del sur ...

(Entram os cortejos, como se estivessem em uma esteira rolante).

COLÔMBIA – “Tenemos que acabar com el trafico en la Colômbia”

EQUADOR – “Ecuador! Ecuador!”

PERU – Machu Pichu! Una de las nuevas siete maravillas del mundo

CHILE – “Yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / e una hermana muy hermosa / Que se llama, Libertad./

BOLÍVIA – ...e para se livrar dos espanhóis, Símon Bolívar

SÍMON BOLÍVAR – Libertad! Independencia! Antes morir do que esclabos vivir!!!

BOLÍVIA– ...e vende o Acre para o Brasil

EVO MORALES – ... y otra injusticia histórica...

MEMBRO DO CORTEJO – Evo Morales

EVO MORALES – ...y penalizar a la hoja de coca. Quiero decírles: És la hoja de coca verde, verde, no és la blanca que és la cocaína. Esta hoja de coca que representa a la cultura andina. Una hoja de coca que representa al médio ambiente y a la esperanza de los pueblos.⁴¹

ARGENTINA – “Perón!Perón! Evita! Evita! No llores por mi, Argentina! Mi alma está contigo!”

URUGUAI – “Dicen que tabaco és malo, és un veneno! Pero que yo te juro que el carallon no és menos! Que que son? Parapapa! Mejor seguir siendo un fumador! Parapapa! Que se el tabaco ataca el pulmon... Al culo ataca el carallon!”⁴²

PARAGUAI – Vídeo de quatro cabeças – você encontra no Paraguai. O Ballantine’s 12 anos, feito em um mês – só no Paraguai. Os carros que aqui são roubados, lá são encontrados – lá no Paraguai. A gente vai levando, carregando tudo – para o Paraguai.

SEGUNDO MOVIMENTO: ALA NEM TATU NEM EMA: TATUTUREMA

41 Pegar com alunos

42 PEGAR COM O GRUPO A REFERÊNCIA

(*O Guesa prossegue em sua caminhada até chegar à Amazônia.*)

NARRADOR - As acácias recendem, / Meia noite dormente, / Grita o galo da serra, / Lá Berra / Sapo boi na corrente // Ora ...acácias recendam,/ Meia-noite dormente! / Quiau! faz o galo da serra! (Entram os bichos) Hu! Berra / Sapo boi na cor...rrr...ente! // - Nos rochedos ululam / Na sazão dos cajus, / Amazonas: fagueiros / Guerreiros / Vão pintados e nus.

CORO DOS ÍNDIOS - Nhamandu / Jogweru / nhanderu / Tenondé / Omãê / Nhandexy /Tenondé / Nhandere / Omãe ⁴³

BISPO DO ROSÁRIO (Conduzindo a sua “caravela”) - Há de o mundo curvar-se / Ante a trina razão: / Sol dos Incas pras palmas / Pras Almas / Jesus Cristo e Platão.

MUXURANA: Os primeiros fizeram / As escravas de nós; / Nossas filhas roubavam, / Logravam e vendiam após.

TECUNA - Carimbavam as faces / Bocetadas em flor, / Altos seios / carnudos, / Pontudos, / Onde há sestras de amor.

GENTILEZA - Eram dias do estanco, / Das conquistas da fé / Por salvar tanto ímpio gentio...

VOZ DA AMÉRICA - Maranduba⁴⁴, abaré⁴⁵!...

BISPO DO ROSÁRIO - Repartia São Pedro/ Os tesoiros da Sé:/ Deo date ⁴⁶quem pode,/ Promode / Dilatação da Fé.

MURA⁴⁷ - Por gentil mocetona, / Boa prata de lei. / Ou a saia de chita / Bonita, / Dava *pro-rata*⁴⁸ el-rei.

GENTILEZA: Ó São Pedro de Roma! O índio é manso, (os índios reagem) / Que vai subindo os rios, forasteiro / A fugir das ciências , qual o ganso / Dos regatões por entre o cacaeiro.

43 NHAMANDU: Canto indígena coletado por M. Berenice e Magda Dourado Pucci –Arranjo vocal: Maurílio Rocha.

44 □ Cf. „Do tupi marã’dub (o que vier), história de guerra ou de viagem.

45 Do Tupi awa’ré (homem diferente), missionário ou padre.

46 *Deo date*. Entregai a Deus.

47 , Índia da tribo dos muras, na bacia do Madeira. Os índios Mura, verdadeiros ciganos aquáticos, cujas habitações no inverno eram as canoas e, no verão, pequenas palhoças nas praias, tinham seu habitat na região do baixo Purus. Percorriam o emaranhado de canais que desemboca ao longo do rio Solimões e do Madeira. Foram eles que mais se destacaram entre os grupos tribais, pelo fato de evitar contato com a civilização branca e rechaçar qualquer tentativa de invasão de seus territórios. A rejeição nascera de um profundo ódio contra tudo que limitasse sua liberdade: resgates, descimentos, aldeamentos e missões.

48 Proporcionalmente.

TUPINAMBÁ: Currupiras⁴⁹ os cansem / No caminho ao calor, / Parintins⁵⁰ orelhudos, / Trombudos, / Dos desertos horror!

GENTILEZA - Moderno missionário o desinquieta / E corrompe: de Amor é sacristão, / Que em latim não escreve os d'Anchieta / Cantos aos céus; mas, civilização.

AMAZONAS - Terra humana, primeiro, / Deus fez Eva; e então, / Paraíso sendo ela / Tão bela, / Fez o homem Adão.

ÍNDIOS - Sobre os montes d'incenso / Dois obuses estão, / Meio do Éden os gomos / Dos pomos / Fome d'Eva em Adão.

VOZ DA AMÉRICA : Sonhos, flores e frutos, / Chamas do Urucari!⁵¹ / Já se fez cae-a-ré, / Jacaré! / Viva Jurupari!⁵²

CORO DAS ÍNDIAS⁵³ – Stisioei⁵⁴, rei de flores / Lindo Temandaré⁵⁵, /

CORO DOS INDIOS – Ruge-ruge estas asas / De brasas... / Cuidaru⁵⁶, cerêré.⁵⁷ /

CORO DAS ÍNDIAS: A grinalda teçamos / Às cabeças de lua: / Oaca!⁵⁸ Yaci-tatá!⁵⁹ / Tata – yrá⁶⁰, /

CORO DOS INDIOS - Glórias da carne crua!

LOCUTOR: (Em tom de narração de futebol) – E a multidão / apinha-se ao em torno / Amostrando as cabeças nos ubis, / Range abalado / o fumarento forno, / A algazarra infernal toca os zenits! Setecentas mulheres, / Mais trezentas, milho! / Ao ar livre, nos montes, / Nas fontes, / Ou à beira do mar! E lá vão! E lá vão! Pernas e braços / A revirar Macu, que solavancos / Que o frade leva, aos trancos e barrancos, / Entre aplausos gerais, palmas, fracassos! Tanto quorum concorre / Que nem numbro já tem:/ Medalhões embolados / Doirados / Figas!... vejam quem vem! Macuuuuu!

Desenvolve-se a coreografia da orgia⁶¹.

49 O Curupira é uma figura do folclore brasileiro. Ele é uma entidade das matas cuja característica principal são os pés virados para trás. Este defeito lhe é especialmente útil para uma de suas maldades prediletas: fazer pessoas perdidas na mata seguir-lhe as pegadas que, afinal, não levam a lugar nenhum.

50 Ou parintintim, tribo Tupi da bacia do Madeira.

51 URUCARI: palmeira

52 O Jurupari é um personagem que aparece em inúmeras lendas amazônicas. Em algumas histórias é retratado como um herói que trouxe ordem ao mundo, em outras aparece como um temível demônio. Às vezes chamado de "filho do Sol", outras vezes de "filho do Trovão". O fato é que Jurupari está presente na mitologia de diversos povos indígenas, notadamente os que vivem na região de fronteira entre Brasil e Colômbia.

53 STISIOEI, REI DAS FLORES: letra: Sousândrade – Música: Andréa Dario.

54 STISIOEI, aparentemente, nome de pássaro.

55 TEMANDARÉ: O Noé dos Tupinambás: "aquele que fundou povo, o repovoador da terra".

56 cuidaru sf Clava, chata e esquinada, de aproximadamente um metro de tamanho, usada pelos selvagens do Pará. Sin: tamarana. www.kinghost.com.br/dicionario/cuidaru.html

57 CERÊRÊ: pequena coruja agourenta na qual, segundo a crença, se transformam os feiticeiros.

58 OACA: sua cabeça (do tupi o + açã ou acang, cabeça).

59 YACI-TATÁ: estrela.

60 TATA-YRÁ: tatá, fogo; yra, mel.

CORO DAS ÍNDIAS : Mas os tempos mudaram, / Já não se anda mais nu / Hoje o padre que folga, / Que empolga vem conosco ao tatu.⁶²

VOZ DA AMÉRICA – Deste mundo do diabo / Dom Cabral se apossou, / E esta noite da Arábia / Astrolábia / Desde então se bailou.

G.R.E.S. INDEPENDENTES DO MÁKENEYÁ– (*cantando o samba enredo⁶³*):

Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema⁶⁴, / É a Paraguaçu; // De ema o beijo, trombejo / No agro, o flagro, o barão / Toilarias no globo do lobo / Da onça o cabro, o cabrão // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguaçu; // Hieróglifos-mosaicos / São, do papamaná / alta lucubração, / Barracão; / Guarani, guaraná. // Aos céus sobem estrelas, / Tupã-Caramuru! / É Lindóia, Moema, / Coema, / É a Paraguaçu;

(O G.R.E.S. Acadêmicos do Mákeneyá congela.)

PROJEÇÃO: Musa paradisíaca / Já no Éden Floriu / Bananeira-ciência / Sapiência que o senhor proibiu.

(A Escola de Samba prossegue.)

LOCUTOR DE FUTEBOL –Nus, disformes, quebrados, / Neos, rijos, sem dó! / = Vênias... gira, Banúia, / A Cariúia / Doce mocororó.⁶⁵

(A Escola de Samba sai e apenas Macu permanece.)

MACU⁶⁶– Se o amor, vice-versa/Logro do ar, me cansou,/Tupã que/ mais não crea,/ Recreia / Ver que em gozos ficou.

NARRADOR – Escanchada nos galhos / Dorme agora Macu, / Porque os / sonhos de Flora / Na aurora / Floresencham-lhe o uru⁶⁷. U.

VOZ DA AMÉRICA – Ó terra! Umbroso e único conviva, / Do banquete infinito!

BISPO DO ROSÁRIO – Degradadas / São tuas criações! Quando as consomes, / Nesse teu desespero revolvida / Triste e no próprio seio a fartar fomes...

(Projeção de desenhos mostrando situações de violência e exclusão)

VOZ DA AMÉRICA – Triste e no próprio seio a fartar fomes...

61 CANTO DA ORGIA: canto de domínio público – Arranjo vocal: Maurílio Rocha.

62 Abreviação de tatuturama, dança selvagem.

63 AOS CÉUS SOBEM ESTRELAS (SAMBA ENREDO) letra: Sousândrade – Música: Sérgio Nicácio

64 COEMA: manã

65 Mocororó: suco de caju fermentado (Ceará); aloá de arroz (Maranhão).

66 Índia da tribo macu, da bacia do Uaupés

67 Uru: cesto.

GUESA – Dize, não sentes fundo a dor da vida? /

(O Guesa prossegue a sua caminhada em direção aos Estados Unidos. Há nova entrada de cortejos: da Venezuela, representada pela miss Venezuela; de dançarinos que fazem referências à América Central e, finalmente, do México, com as personagens do seriado “Chaves”, a eles se juntam vários imigrantes que tentam atravessar a fronteira e são impedidos pelo Comboy)

COWBOY – Mais de um milhão e meio de estrangeiros tentam atravessar a fronteira México-Estados Unidos por ano.

IMIGRANTE ILEGAL – Mais de quatrocentos morrem por fome, sede e assassinados por patrulheiros ou fazendeiros.

COMBOY – Temos relatos de que a cada quinze anos, um Muísca consegue atravessar a fronteira.

(O Guesa atravessa a fronteira)

TERCEIRO MOVIMENTO: ALA OH! ALMIGHTY DOLLAR

RONALD MAC DONALD – O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre

(Entram os coristas da bolsa, dançando e cantando:)

CORO DA BOLSA – *Start spreadin' the news, I'm leavin' today / I want to be a part of it, New York, New York / These vagabond shoes, are longing to stray/ Right through the very heart of it, New York, New York / I want to wake up, in a city that never sleeps / And find I'm king of the hill / Top of the heap / These little town blues, are melting away / I'll make a brand new start of it in old New York / If I can make it there, I'll make it anywhere / It's up to you, New York, New York .⁶⁸*

SUPER HOMEM – O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre... Orfeu, Dante, Aenás, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir... /

RONALD MC DONALD – Swedenborg, há mundo porvir?

TIO SAM – Crê-se livre e penetra em New-York-Stock-Exchange...⁶⁹

(ENTRADA NA BOLSA DE VALORES Motoqueiro traz Marilyn Monroe –)

MARILYN - *Happy morning to you, Happy morning Wall Street, Happy morning to you.*

⁶⁸ New York, New York: Fred, E.B.B.:John Kander.

⁶⁹ New-York-Stock-Exchange : a Bolsa de Nova Iorque.

CORO DA BOLSA: *Money makes the world go around / The world go around, The world go around / Money makes the world go around / It makes the world go round //*

CORO HIP-HOP: **Harlem! Erie! Central! Pennsylvania! / = milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!! / Young é Grant! Jackson, / Atkinson! /Vanderbilts, Jay Goulds, anões! Indústria, ouro, prática vida, / Go ahead! Oh, qual coração!... / A este / ar, vai vital / A espiral, / Brisa ou flato ou Bull-furacão! Fulton's Folly Codezo's Forgery... / Fraude é o clamor da nação! / Não entendem odes / Railroads / Paralela Wall-Street à Chattám...Dois! Três! Cinco mil! Se jogardes, / Senhor, tereis cinco milhões! / = / Ganhou! ha! haa! haaa! / Hurrah! Ah!...**

BANDA: Money, it's a gas / I'm all right Jack keep your hands off of my stack. / Money, it's a hit. / Don't give me that do goody good bullshit. / I'm in the high-fidelity first class travelling set / And I think I need a Lear jet. / The best things in life are free / But you can keep them for the birds and bees / Now give me money/ That's what I want / That's what I want, yeah / That's what I want /⁷⁰

GUESA – **Sumiram... seriam ladrões?...**

CORO GOSPEL– **Todos têm misérias de todos, / Stock'xchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos**

PASTOR - **Roma, começou pelo roubo; / New York, rouba a nunca acabar, / O Rio, Antropófago; / = Ofiófago⁷¹ / Newark... tudo pernas pra o ar...**

CORO GOSPEL - **Todos têm misérias de todos, / Stock'xchanges, / Oranges, / Ô! Ô! Misérias têm todos: / São doidos, / Se amostram sábios, if do not. – O Lord! God! Almighty policeman! ⁷² /**

Entram os imigrantes que são “empurrados” pelos membros da Ku Klux Klan.

CORO DOS CUCARACHAS – La cucaracha, la cucaracha...

CORO KKK – **Oh! Quando este oceano de bárbaros / Qual esta catarata em roldão, / Assim desabar / A roubar / Perdereis, Barão, até o ão!**

CORO DOS CUCARACHAS– La cucaracha, la cucaracha...

GUESA: (*Conversando com Marilyn*) **Young-Lady da Quinta Avenida, / Celestialmente a flirtar / Na igreja da Graça... / Tal caça / Só mata-te almighty dollár// Aqui, tudo vem,**

70 Money Medley: adaptado de “Money” dos Beatles, composição de Bradford-Gordy e “Money” do Pink Floyd, composição de Roger Waters. Adaptação e arranjo: Ricardo Rghi e Vinícius De Nadai.

71 Ofiófago: adj+sm (ofio+fago) Que, ou o que se sustenta de serpentes.

72 ALMIGHTY DOLLAR (GOSPEL): letra: Sousândrade – Música: Sérgio Nicácio

da balança / No ouro ter-se de equilibrar / Lá a horizontal / Equival / Bom rumo a quem vai para o ar...

MARYLIN (*Abrindo o casaco e mostrando o seu cinto de bombas*) – As bolhas de sabão explodem sem avisar. Se avisassem, não haveria sustos, não haveria surpresas, não haveria olhares curiosos. Mas com o tempo, de tanto observar vocês, eu acabo me acostumando com as suas explosões. Sem sustos, sem surpresas, olhares? Curiosos.

(Entram as figuras do Halloween)

CORO DAS FEITICEIRAS: When the battle's lost and won - / - That will be ere the set of sun - / - Paddock calls: Anon! - / - Fair is foul, and foul is fair: / Hover through the fog and filthy air!⁷³

GUESA: – Longa estrada do Suna. [...] Dize, não sentes fundo a dor da vida? / Mas, esqueço; me perco em vãos pensares, / E eu não posso parar: a Voz me brada

TODOS - Não é 'i tua pálida pousada!

QUARTO MOVIMENTO: ALA O QUE VIER SERÁ

(Nova caminhada do Guesa,

CORO DOS RETIRANTES – Descendo o Guesa as murrarias cêrulas / Atravessou na tempestade o oceano, / Ibéria, ou África, ou mediterrâneo – / Órfão que anda à noitinha errando o lar.

GUESA - Longa estrada do Suna [...] / Dize, não sentes fundo a dor da vida? / Mas, esqueço... // Eu nasci no deserto, / Sob o sol do Equador; / As saudades do mundo, / Do mundo... / Diabos levem tal dor!

CHEGA AO LUGAR DO SACRIFÍCIO.

EPÍLOGO: APOTEOSE

VOZ DA AMÉRICA - Que escorra sangue, não veneno... / = Um morango! – Oh... todo ouro e dor... / =fossilpetrifique! / - Ai... não fique sem glória o Inca e o astro sem flor...

CORO (TODOS)

Que escorra sangue, não veneno... / Todo ouro e dor...

Voz da América retira o coração do Guesa.

CORO - Todas las voces todas,/ todas las manos todas,/ toda la sangre puede/ ser canción en el viento;/ canta conmigo canta,/ hermano americano,/ libera tu esperanza /con un grito en la voz.

Saem todos e somente o Guesa fica no chão. Entra Sousândrade.

SOUSÂNDRADE: àqueles a quem pareceu a narrativa não ir de acordo com a lenda [...] direi, pois deve-se uma palavra de crença a cada dúvida, que só a diferença é ter sido a antiga estrada talvez de poucas milhas apenas e na planície, e ser a moderna estrada ao em torno do mundo, sem que a verdade do assunto nada sofra com isso...

ÚLTIMA PROJEÇÃO:

(O dramaturgo, preocupado com possíveis mensagens passadas ao público, se pergunta:)

Faz sentido esperar por
salvadores, redentores, escolhidos,

Pais de pátrias, de párias

Coroados, assinalados, mártires com causa ou sem causa,

Profetas?

O que nasce da terra regada com o sangue de tantos *guesas* espalhados pelos quatro cantos do mundo?

Fora do território da lenda... do mito... da poesia... do palco...onde há alguma beleza ou sentido no sacrifício de jovens de quinze anos?

Enquanto a projeção passa lentamente, o surdo faz uma marcação fúnebre. Acabada a projeção, o Guesa ressuscita, a bateria retoma o samba enredo e a Escola de Samba sai do museu, levando o público.